

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

РОМАНО-ГЕРМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

СБОРНИК СТАТЕЙ
I МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
17-19 НОЯБРЯ 2022 ГОДА

Минск
Издательский центр БГУ
2023

УДК 821.11.09(06)+821.13.09(06)
ББК 83.3(0)=43я431+83.3(0)=47я431
Р69

Р е д к о л л е г и я:

Г. В. Синило, кандидат филологических наук, профессор;
М. С. Рогачевская, доктор филологических наук, профессор;
Н. М. Шахназарян, кандидат филологических наук, доцент (отв. ред.);
А. М. Бутырчик, кандидат филологических наук, доцент;
Е. А. Борисеева, кандидат филологических наук, доцент;
С. И. Крылова, старший преподаватель.

Р е ц е н з е н т ы:

Н. Н. Хмельницкий, доктор филологических наук, доцент;
И. К. Кудрявцева, кандидат филологических наук, доцент.

Романо-германские литературы: традиции и современность: сб. науч. ст. / Бело-
Р69 рус. гос ун-т; редкол.: Н. М. Шахназарян (отв. ред.) [Г. В. Синило и др.]. – Минск: Изд.
центр БГУ, 2023. – 452 с.
ISBN 978-985-553-791-6

В издании публикуются статьи по актуальным вопросам изучения романо-германских литератур. Разделы посвящены истории романо-германских литератур в контексте мировой литературы, их взаимосвязи со славянскими литературами, теории и практике художественного перевода, актуальным вопросам современного литературоведения.

УДК 821.11.09(06)+821.13.09(06)
ББК 83.3(0)=43я431+83.3(0)=47я431

ISBN 978-985-553-791-6

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	7
I. КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС (К 400-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЖАНА БАТИСТА МОЛЬЕРА)	
Кашлявик К. Ю. Огонь на пергаменте: Мемориал Паскаля	8
Квачек А. В. Схема смеха: Мольер и его отражение в эпохе	16
Курилов Ю. Г. Рецепция творчества Ф. Гёльдерлина в поэзии С. Георге	20
Логиш С. В. О функции пейзажа в сборнике Габриэле Д'Аннунцио «Алкиона»	25
Селитрина Т. Л. Литературная классика vs литературного ремесленничества (рассказ А. Байетт «В день смерти Э.М. Форстера»)	29
Семейкина Н. Н. «Близкий» и «далекий» контекст пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом»	33
Судленкова О. А. Гомеровский сюжет в англо-американской литературе	37
Сьянова А. Е. Трансформация понятия «диалог культур» в лирике Р. М. Рильке	43
Цветков Ю. Л. Мольер и драматургия Гуго фон Гофманстала	48
II. СООТНОШЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКТА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫМЫСЛА В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
Алилова Дж. Г. Оссиановская поэзия в контексте формирования англоцентричного британского национализма	52
Бурова И. И. От Вальтера Скотта до Г. Скотта Дальтона: размышления об англоязычной исторической художественной прозе XIX–XXI веков	58
Горшкова Е. А. Правда и вымысел в историческом романе У. Эйнсворта «Гай Фокс»	63
Минина В. Г. Элементы исторического жанра в романе К. Аткинсон «Жизнь после жизни»	67
Нанос А. В. Исторический факт и художественный вымысел в романе Филипа Рота «Операция “Шейлок”. Признание»	74
Овчинникова О. А. Исторический факт и художественный вымысел в романе Д. Кельмана «Тиль»	78
Перевезенцева А. Ю. Между республикой и империей: Древний Рим первой половины I века в романах Р. Грейвза	83
Разумовская О. В. «Потерянный рай» Джона Милтона и английская революция (проблема «идентификации» прототипов главных героев поэмы)	91
Сержант Н. Л. Проблемы глобализма и современная история в романе Дж. Франзена «Безгрешность»	97
Шахназарян Н. М. Исторический факт и поэтический образ в текстах английских романтиков	102
III. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА И НАРРАТИВА В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
Алексеев Я. А. Шекспировский код в романе Р. Б. Райта	

«Бастард г-на Шекспира»	106
Васильев Е. В. Переосмысление образа культурного героя в сеттинге Warhammer 40.000 (на примере романа К. Райта «Повелители тишины»)	111
Дзегцярэнка М. А. Роберт Бёрнс: вобраз селянина-рэвалюцыянера ў кантэксте эпохі Вялікай французскай рэвалюцыі	117
Зелезинская Н. С. Трансформация нарратива о Томасе Море как способ формирования нового исторического сознания в период Реформации	121
Крюкова В. Г. Готическая новелла Эдит Несбит «The Shadow» в контексте дискуссии о женском вопросе	127
Курыпка М. А. Мастацка-дакументальны наратыў у рамане М. Эміса «Зона Інтэрэсаў»	133
Можейко Е. Д. Интертекстуальность как одна из основных категорий литературы постмодернизма	138
Поўх І. В. Канцэптасфера часу ў зборніку вершаў Шэймаса Хіні «Жывы ланцуг» (<i>Human Chain</i>)	142
Развадовская Н. А. Проблема выбора и ее художественное решение в рассказе А. Маклеода «Прощай, соленой крови дар»	146
Шабуня Ю. Д. Дом как граница фантастического и реального в романе Х. Уолпола «Замок Отранто» и К. Рив «Старый английский барон»	152

IV. ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ В ДИНАМИКЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Бабков Д. В. «Разрушить написанное»: специфика аудиовизуального образа в «тексте театре фильме» «Женщина с Ганга» Маргерит Дюрас	156
Барысеева А. А. Романы «ННН» Л. Бінэ і «Сутарэнні Ромула» Л. Рублеўскай у кантэксте гістарыяграфічнай метапрозы	160
Вдовина В. И. Точка зрения в романе Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале»	165
Ефименко А. О. Французский детектив рубежа XX–XXI веков в контексте структурализма	173
Иванова Н. С. Соотношение факта и вымысла в поэме Б. Сандрара «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской»	177
Комаровская Т. Е. Феминистский детективный роман Сары Парецки «Следы пожара»	182
Лукьянова Д. М. Прагматические и семантические аспекты фикциональной игры в романе «Жиль и Жанна» Мишеля Турнье	185
Мусиенко С. Ф. Жанровое новаторство эпохи романтизма в английской и русской поэзии (Дж. Г. Байрон – А. С. Пушкин)	188
Смирнов А. С. «Бывают странные сближенья...»: «чумной текст» А. С. Пушкина и А. Камю	198
Хварцкия Л. Д. «Театр насмешки» Альфреда Жарри	204

V. ДИАЛОГ РОМАНО-ГЕРМАНСКИХ И СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Автухович Т. Е. Как сделан «Текст» Д. Глуховского	208
Афанасьева Ю. А. Преломление готической традиции в афроамериканской	

и белорусской литературе	214
Богатырева В. А. Типологические схождения в развитии белорусской и австрийской литературы рубежа XIX–XX вв. (на примере поэзии М. Богдановича и Р. М. Рильке)	219
Бутырчык Г. М. Аповесць-казка Змітрака Бядулі «Сярэбраная табакерка»: нацыянальны культурны код, сусветны кантэкст	224
Гончарова-Грабовская С. Я. Традиции европейской драмы абсурда в современной белорусской драматургии	232
Данилина Г. И. Дискурс глобализации в немецкой и русской литературе рубежа XX–XXI вв.	237
Карпиевич А. А. Жанровая модификация антиутопии у К. Воннегута, А. Адамовича и В. Сорокина	241
Матачкіна-Радковіч А. І. Вобразныя (літаратурныя і фальклорныя) і матыўныя асаблівасці інтымнай лірыкі Г. Бураўкіна і Д. Бічэль-Загнетавай у кантэксте нацыянальнай лірычнай традыцыі	249
Стулов Ю. В. Вина, прощение и любовь в творчестве Л. Н. Толстого и Дж. Болдуина	257
Шлемен Ю. А. Вобраз Т. Г. Масарыка ў зборніку Я. Сэйфэрта «Восем дзён»	263

VI. ТЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ И ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Батура Е. О. Особенности развития постмодернизма в болгарской литературе конца XX – начала XXI вв.	267
Букатая А. М. Проблема национальной идентичности в контексте экологической темы в романе У Мин-и «Человек с фасеточными глазами»	270
Вострыкава А. У. Тэма акупацыі ў творчасці чэшскага пісьменніка Іржы Вэйла	276
Давыденко Д. К. Проблема формирования женской идентичности в пьесе Эльфриды Елинек «Стена»	280
Иванова Н. В. Женские архетипические образы в поэзии Великой Отечественной войны	283
Ковалева Р. М. Культурная память в фольклорном, литературном и научном преломлении	292
Крылова С. И. Национальные концепции «драмы абсурда» в болгарской и китайской литературе («Автобусная остановка» С. Стратиева и «Автобусная остановка» Гао Синцзяня)	297
Мэйди Айниваэр. Идеино-художественная концепция сборника мемуаров Лу Синя «Утренние цветы, сорванные в сумерках»	304
Назаренко В. Ю. Нравственно-философские искания героев в «литературе шрамов» на примере произведений Чжана Сянляна, Шао Хуа и Хань Шаогуна	307
Хмельницкая Д. А. Соотношение авторской и национальной картины мира в китайских текстах	312

VII. БИБЛИЯ КАК АРХЕТЕКСТ ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР

Камаева А. С. Молитва как жанр в лирике Франца Верфеля	318
Рассохина А. Г. Особенности религиозно-мистической поэзии	

Ангелуса Силезиуса	322
Салодкі У. В. Рэлігійны аспект у творчасці Крыстафера Ішэрвуда	329
Сельчэнок Е. К. Образ Софii-Премудрасці в Библии и гностическом мифе	333
Синило Г. В. Библейские исследования И. Г. Гердера и начало сравнительно-исторического литературоведения	337
Супранкова Т. С. Біблія як архетэкст фаўсціяны	343
Чуняк Е. С. Библейская архетекстуальность в творчестве Уильяма Блейка: поэма «Бракосочетание Рая и Ада»	349
Шимонович Л. В. Библейская архетекстуальность в поэзии Леонарда Коэна	354
Широкова Г. А. Библейский Адам как прообраз Адама Бида: Священное Писание и роман Джордж Элиот	358
Шнейдер П. В. Библейская архетекстуальность в стихотворении Дж. Г. Байрона «Дух прошел предо мною. Из Иова»	364

VIII. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Афанасьева Ю. А. Праблема перакладу рамана Зоры Ніл Хэрстан «Іх вочы бачылі Бога» на беларускую мову	368
Бруцкая А. А. Спосабы перакладу англійскіх аспектуальных форм (на матэрыяле апавяданняў А. Конан Дойла і Э. А. По)	372
Бубен А. В. О пространственно-временном континууме в авторском литературном письме	380
Дзюкава Э. Ю. Жыццёвыя і перакладчыцкія прыярытэты Веры Рыч	384
Зими́на Е. В. Перевод русскоязычной юмористической фантастики на английский язык	390
Иванова Н. С. Проблема перевода произведений французского кубизма	396
Кенька М. П. Роздум пра лёс беларускага перакладу	400
Рагойша В. П. Модус крэатыўнасці: украінская літаратура ў сістэме філалагічнай адукацыі БДУ	406
Синило Г. В. И. Г. Гердер как основоположник научной теории художественного перевода	410

IX. IX. HISTORICAL CONTEXT AND MYTH IN THE MODERN LITERATURE

Petersheim Steven. Epistemological Experiments: Tradition and Transformation in American Literature	416
Rogachevskaya Marina. History and biography in J. Banville's novel «Dr Copernicus»	426
Zylinskaya Alena. Narrating the Future as the Construction of Collective Identity in Ben Okri's «The Famished Road» Trilogy	431
Husleng. The Comparative Study in the Mounts and Weapons in the Anglo-Saxon Epic <i>Beowulf</i> and the Mongolic Epic <i>Jangar</i>	436
Pan Gaojin. World Literature Vision and Universal Values in T. S. Eliot's and Ai Qing's Poetry	440
Bilal Maher Hamdullah. Allegory in Orwell's «Animal Farm»	448

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник научных статей является результатом работы I международной научной конференции «Романо-германские литературы: традиции и современность», посвященной 25-летию открытия романо-германского отделения на филологическом факультете Белорусского государственного университета.

Рождение и развитие белорусской романо-германистики тесно связано с постоянным сотрудничеством между филологическими школами России и Беларуси. Организатором конференции явилась кафедра зарубежной литературы БГУ, созданная в 1944 году Давидом Евсеевичем Факторовичем (1917 – 1993) – учеником выдающегося германиста МПГУ Бориса Ивановича Пуришева (1903 – 1989). Вместе с Наумом Исааковичем Лapidусом (1914 – 2004), выпускником классического отделения ЛГУ (ныне СПбГУ), и славистом Валентиной Михайловной Тимофеевой (1921 – 1997) они представляли первый состав кафедры, заложили основы белорусской школы компаративистики и теории художественного перевода. Преемником Д. Е. Факторовича стали его ученик Борис Павлович Мицкевич (1928 – 1983) (автор монографии о творчестве Шарля де Костера), затем Ирина Викентьевна Шабловская (1939 – 2004) (создатель белорусской богемистики), которая инициировала в 1995 открытие отделения романо-германской филологии в БГУ. Благодаря поддержке декана филологического факультета Ларисы Александровны Муриной (1936 – 2017) впервые в вузах Беларуси было открыто отделение по четырем специальностям: английский, немецкий, французский и итальянский языки и литературы. В 2000 году на базе отделения романо-германской филологии началась подготовка студентов по специальности «китайский язык и литература» (с 2005 года открыто отделение восточной филологии).

За последние 20 лет вслед за университетами Минска (БГУ, БГПУ, МГЛУ) центрами изучения романо-германских литератур стали университеты Гродно, Бреста, Могилева, Гомеля, Витебска, Полоцка. С момента создания в 1997 году Ученого Совета по защите диссертаций специальности «Литература народов стран зарубежья» в Республике Беларусь защищены более 40 кандидатских диссертаций по английской, американской, ирландской, немецкой, австрийской, французской литературам, 2 докторские диссертации.

В работе конференции приняли участие представители романо-германистики из России (Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород, Пермь, Тюмень, Уфа, Ростов-на-Дону, Кострома), Украины (Харьков), Беларуси (Минск, Гомель, Полоцк, Гродно, Могилев, Брест), Китая, Ирака, США, что способствует развитию научных и человеческих связей, сохранению гуманитарных ценностей, учиться которым мы не перестаем, читая и изучая классиков мировой литературы.

Разделы сборника отражают тематику работы секций конференции, отражающую широкий диапазон актуальных проблем современного литературоведения.

Декан
филологического факультета БГУ

С. А. Важник

I. КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС (К 400-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЖАНА БАТИСТА МОЛЬЕРА)

К. Ю. Кашлявик,

докт. филол. наук, профессор (Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы, Москва, Россия)

ОГОНЬ НА ПЕРГАМЕНТЕ: «МЕМОРИАЛ» ПАСКАЛЯ

Аннотация. Статья посвящена самому необычному тексту, принадлежащему Блезу Паскалю. В истории европейской культуры этот текст получил название «Мемориал» как свидетельство обладания Паскалем даром веры и Словом. Факт его существования и возможность прочтения развеивает легенды и мифы, подменившие объективное знание о Паскале.

Ключевые слова: Паскаль; диалог; вера; Бог; обращение; опыт; тайна; радость.

K. U. Kashlyavik,

Hab. PhD, Professor (Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba, Moscow, Russia)

Abstract. The paper deals with the most unusual Pascal's text named, in the history of European culture, «Memorial». This text is the symbol of Pascal's faith and his talent of writer. The fact that this text exists and we can read it, means all myths and legends incapable to destroy real Pascal.

Key words: Pascal; dialogue; faith; God; confession; experience; mystery; joy.

В европейской мысли и литературе, вслед за великим Платоном (*Πλάτων*, 428 – 347 до н. э.), Паскаль (*Blaise Pascal*, 1623 – 1662) оказался «вечной проблемой истории человеческой культуры» [2, с. 3-4], но уже в Новое время. В сознании широкого круга читателей Паскаль обычно числится как *homo unius libri* – «Мыслей» (*Pensées*, 1957–1958). Однако к концу XX века было известно 48 атрибутированных паскалевских произведений [1, с. 52-56].

Как о всяком великом, о нем бытовали легенды и анекдоты, сохранившиеся в культуре до сих пор, например, тема о его болезни и ее влиянии на стиль произведений. Статья И. Якушева на эту тему поучительна, поскольку посвящена разбору болезней французского ученого через полемику с вольтеровской формулой, отпущенной в адрес Паскаля – «полупомешанный». Автор, врач-психиатр, делает неутешительный для поклонников Паскаля вывод: «Истероформное конверсионное расстройство – все же не безумие в полном смысле слова, а невротическое состояние, относящееся к сфере пограничной психиатрии. Поэтому изначальная формулировка Вольтера была вполне корректной, однако, «испорченный телефон», непростое отношение со стороны коллег и их двусмысленные формулировки создали миф о безумии Паскаля, живущий и сегодня» [3]. Это трудно подтвердить или опровергнуть, можно верить или не верить, позволять убеждать себя в этом. Текст «Мемориала» (*Le Mémorial*, 1654) более всего заставляет размышлять о вышеизложенном мнении.

Для того, чтобы мифологическое не заменяло научное, – некоторые необходимые филологические описания. Текст «Мемориала» известен в двух списках. Первый из них на бумаге, как указывает выдающийся паскалевед XX века Жан Менар, бесспорно написан рукой Паскаля в течение мистической «ночи огня» (*«nuit de feu»*) 23 ноября 1654 года. Вот текст оригинала (dim: 21,5 cm × 33,6 cm) [4]:

Papier original (D)

+

L'an de grâce 1654.

Lundi 23 novembre, jour de saint Clément pape et martyr et autres
au martyrologe.

Veille de saint Chrysogone martyr et autres.

Depuis environ dix heures et demi du soir jusques environ minuit et
demi.

Feu

Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob,
non des philosophes et des savants.

Certitude, certitude, sentiment, joie, paix.

Dieu de Jésus-Christ.

Deum meum et Deum vestrum.

Ton Dieu sera mon Dieu.

Oubli du monde et de tout hormis Dieu.

Il ne se trouve que par les voies enseignées dans l'Évangile.

Grandeur de l'âme humaine.

Père juste, le monde ne t'a point connu, mais je t'ai connu.

Joie, joie, joie, pleurs de joie.

Je m'en suis séparé. -----

Dereliquerunt me fontem aquae vivae.

Mon Dieu, me quitterez-vous -----

que je n'en sois pas séparé éternellement.

Cette est la vie éternelle, qu'ils te connaissent seul vrai Dieu et celui
que tu as envoyé J.-C.

Jésus-Christ. -----

Jésus-Christ. -----

je l'ai fui, renoncé, crucifié

Je m'en suis séparé, -----

Que je n'en sois jamais séparé ! -----

Il ne se conserve que par les voies enseignées dans l'Évangile.

Renonciation totale et douce.

Etc.

Подстрочный перевод

Год благодати 1654.
Понедельник 23 ноября, день святого Климента папы и мученика и других в мартирологе.
Накануне Святого Хризогона мученика и других.
Приблизительно с десяти часов с половиной вечера до приблизительно полуночи и получаса

Огонь
Бог Авраама, Бог Исаака, Бог Иакова,
не философов и ученых.
Уверенность, уверенность, чувство, радость, мир.
Бог Иисуса Христа.
Deum meum et Deum vestrum.
Твой Бог будет моим Богом.
Забвение мира и всего кроме Бога.
Он находится только на путях, наставленных в Евангелии.
Величие человеческой души.
Отец истинный, мир не познал Тебя, но я Тебя принял.
Радость, радость, радость, слезы радости.
Я отделен от этого
Dereliquerunt me fontem aquae vivaе.
Мой Бог, не оставьте меня.
Пусть не буду отделен от Него вечно.
Это есть жизнь вечная, ибо они знают единственного истинного
Бога и Того, Кто Тебя послал И.Х.
Иисус Христос
Иисус Христос
Я бежал Его, отрекался, распинал
Я отпал от Него
Пусть не буду отделен от него никогда!
Он познается только путями, наставленными в Евангелии.
Отречение полное и мирное.
Т.д.

Откуда появился этот текст?

Из сохранившихся свидетельств, впервые упоминание о событии «ночи огня» находится в письме близкого к кругу Пор-Рояля графа де Бриенна [7, р. 215–218] к мадам Перье (сестре Паскаля) от 7 декабря 1668 года: «Мне поведали, что Вы знаете восхитительные истории о сновидениях, колдунах, колдовстве, явлениях и т.п. Я составляю небольшой сборник, мне бы хотелось, чтобы Вы посмотрели то, что я уже написал. Я помещаю в книгу только ясное и правдивое, и наиболее проверенное насколько могу. Если бы Вы смогли прислать что-то такого рода, или же Вы узнаете что-то от людей, которым можно верить, умоляю Вас оказать мне такую милость. Все эти вещи, будучи достоверными, суть великие доказательства религии. Позвольте мне, по этому поводу, сделать копию найденного листа господина Паскаля, о котором говорил мне господин Роаннез, представляя его как огонь, пламя, день святого Хризогона и т.п. Я был бы счастлив [иметь такой текст]» [8, р. 629].

В круг Пор-Рояля повествование о необычном тексте Паскаля вошло как общее знание и обрело хроникально-эпическое звучание: «Через несколько дней после смерти господина Паскаля слуга случайно нащупал что-то плотное и тяжелое в его камзоле. Распоров это место, он нашел там сложенный пергамент, исписанный рукой Паскаля, и в этом пергаменте лист бумаги, исписанный той же рукой. Один был верной

копией другого. Оба листа тут же были переданы госпоже Перье, которая показала их многим из друзей Паскаля. Все [сошлись во мнении], что, несомненно, этот пергамент, написанный с таким тщанием и такими замечательными буквами, был ни чем иным, как напоминанием, которое он очень старательно оберегал, чтобы сохранить воспоминание о каком-то событии, которое он хотел всегда иметь перед глазами и в уме; иначе для чего в течение восьми лет он заботливо зашивал и отпарывал его по мере того, как менял одежду? Через некоторое время после смерти госпожи Перье (случившейся в 1687 году) господин Перье-сын и его сестры передали этот лист босому кармелиту, который был одним из самых их близких друзей и очень просвещенным человеком. Этот хороший монах сделал копию и пожелал дать ему [этому тексту] объяснение на 21 странице in folio, и которое содержит только догадки, сразу приходящие на ум всем, кто читает этот текст господина Паскаля. Этот комментарий находится в библиотеке Отцов Оратории в Клермоне. Что касается оригинала этого текста господина Паскаля, то он находится в Париже в библиотеке бенедиктинцев в Сен-Жермен-де-Пре» [5, p. 259 sq].

Паскаль действительно записал вторую редакцию текста на Копия на пергаменте (21 см × 31,6 см) пергаменте, который содержал множественные отличия от оригинала, написанного на бумаге.

Это пергамент утерян на сегодняшний день. Однако Оригинальный сборник «Мыслей» содержит копию, выполненную на пергаменте рукой Луи Перье, племянника Паскаля [6, p. 19], а не монахом-кармелитом. Копия позволяет представить содержание и идею утерянного документа.



L'an de grace 1654.
Lundy 23. Nov. 1^{er} jour de S. Clement
Pape et m. et autres au martyrologe Romain
veille de S. Crisogone m. et autres de.
Depuis environ dix heures et demi du soir
jusques environ minuit et demi

FEV.



C'est icy la copie figurée d'un parchemin trouvé apres la mort de M. Pascal mon
oncle curé de sa main, et couru dans la Douleure de son pourpoint.
C'est icy l'Esprit de Dieu, d'aucun del'Esprit de l'homme.

Dieu d'Abraham. Dieu d'Isaac. Dieu de Jacob
non des philosophes et scauans.
certitude joye certitude sentiment vue ^{joye}
Dieu de Jesus Christ.

Deum meum et Deum vestrum.

Jeh. 20. 17.

Ton Dieu sera mon Dieu. Ruth.

oubly du monde et de Tout hormis DIEV

Il ne se trouve que par les voyes enseignées
dans l'Euangile. grandeur de l'ame humaine.

Pere juste, le monde ne t'a point
connu, mais je t'ay connu. Jeh. 17.

Joye Joye Joye et pleurs de joye

Je m'en suis separé

Dereliquerunt me fontem

mon Dieu me quitterez vous

que je n'en sois pas separé eternellement.

Cette est la vie eternelle qu'ils te connoissent
seul vray Dieu et celuy que tu as enuoyé
Jesus Christ

Jesus Christ

je m'en suis separé je l'ay fui renoncé crucifié

que je n'en sois jamais separé

il ne se conserve que par les voyes enseignées
dans l'Euangile.

Renonciation Totale et Douce

soumission totale a Jesus Christ et a mon directeur,
eternellem^t. en joye pour un jour d'exercice sur la terre.

non oublié car sermons tuos. amen.



On n'a pu voir
distinctement que
certaines parties de ces
deux lignes.

Copie du parchemin (E)



L'an de grâce 1654.

Lundi 23 novembre, jour de saint Clément
Pape et m. et autres au martyrologe romain
veille de saint Chrysogone m. et autres, etc.
Depuis environ dix heures et demi du soir
jusques environ minuit et demi.

-----FEU-----

Dieu d'Abraham. Dieu d'Isaac. Dieu de Jacob
non des philosophes et savants.

Certitude, joie, certitude, sentiment, vue, joie
Dieu de Jésus-Christ.

Deum meum et Deum vestrum.

Jean 20. 17.

Ton Dieu sera mon Dieu. Ruth.

Oubli du monde et de Tout hormis DIEU
Il ne se trouve que par les voies enseignées
dans l'Évangile. Grandeur de l'âme humaine.

Père juste, le monde ne t'a point

connu, mais je t'ai connu. Jean 17.

Joie, joie, joie et pleurs de joie -----

Je m'en suis séparé -----

Dereliquerunt me fontem -----

mon Dieu, me quitterez-vous -----

que je n'en sois pas séparé éternellement.

Cette est la vie éternelle, qu'ils te connaissent

seul vrai Dieu et celui que tu as envoyé

Jésus-Christ -----

Jésus-Christ -----

je l'ai fui, renoncé, crucifié

je m'en suis séparé, -----

que je n'en sois jamais séparé -----

il ne se conserve que par les voies enseignées
dans l'Évangile.

Renonciation totale et douce -----

Soumission totale à Jésus-Christ et à mon directeur.

Éternellement en joie pour un jour d'exercice sur la terre.

Non obliviscar sermones tuos. Amen.



Подстрочный перевод копии на пергаменте

Построчный перевод копии на пергаменте

Год благодати 1654
Понедельник 23 ноября, день святого Климента
Папы и м. и других в римском мартирологе
Накануне Святого Хризогона и других, т.д.
Примерно с десяти с половиной вечера
Примерно до половины первого
ОГОНЬ
Бог Авраама. Бог Исаака. Бог Иакова
не философов и ученых
Уверенность, радость, уверенность, чувство, взгляд, радость
Бог Иисуса Христа.
Deum meum et deum vestrum
Иоанн 20.17
Твой Бог будет моим Богом. Руфь.
Забвение мира и всего кроме БОГА
Он находится только на путях наставленных
в Евангелии. Величие души человеческой.
Отец истинный, мир Тебя
Не принял, но я Тебя познал. Ионанн 17.
Радость, радость, радость и слезы радости
Я был отделен от Тебя
Dereliquerunt me fontem
мой Бог, не оставьте меня
чтобы я не был отделен навечно.

Это есть жизнь вечная, они знают единственного истинного Бога
и Того, Кто Тебя послал
Иисус Христос
Иисус Христос
я бежал Его, отрекался, распинал
я отделен от [Него],
пусть никогда не буду отделен
Он сохраняется только путями, наставленными в Евангелии
Отказ полный и мирный

Оба текста имеют равный статус, признаны аутентичными, атрибутированы Паскалю. Однако они содержат разночтения. Копия на пергаменте содержит три новых строки в конце. В 10 строке в перечислении добавлены слова, меняющие смысл ряда и ритм строфы.

В оригинале: *certitude, certitude, sentiment, joie, paix* / уверенность, уверенность, чувство, радость, мир. В копии на пергаменте: *certitude, joie, certitude, sentiment, vue, joie* / уверенность, радость, уверенность, чувство, взгляд, радость.

Уточнены источники цитат:

Deum meum et Deum vestrum. Иоанн 20.17

Ton Dieu sera mon Dieu. Руфь

Père juste, le monde ne t'a point connu,

mais je t'ai connu. Иоанн, 17.

Уточнения свидетельствуют о переписывании и об анализе во время копирования. Тем не менее, два текста дополняют друг друга, сливаясь в единое свидетельство об открытии личного Бога, о вершине

религиозной жизни Паскаля, которому в 1654 году был 31 год.

Откровение, пережитое Паскалем, меняет его жизнь. Отныне на все, что он изобретает, решает, пишет и создает, падает свет от текста, зашитого в подкладе его камзола.

Каждый читающий «самую необычную запись, вышедшую из-под пера Паскаля» оказывается перед откровением духовного опыта, выраженного дерзновенным и простым языком, перед тайной, становящейся явной и пробуждающей желание знать ее [6, p. 19].

В истории литературы трудно найти другой такой пример Текста. «Мемориал» относится к словесным памятникам диалога с Богом, оставляет впечатление предельности напряжения человеческой природы и ее неминусимого изменения, понимание малости человека, предстоящего огню Божественного явления.

Список использованной литературы

1. Кашлявик, К.Ю. «Паскалевский текст» // Кашлявик К.Ю. Поэтика Блеза Паскаля. – М.: Издательство ИП «Т. А. Алексеева», 2014.
2. Лосев, А. Ф. Жизненный и творческий путь Платона // Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. Пер. с древнегр. Вл. С. Соловьева, М. С. Соловьева, С. Я. Шейман-Топштейн и др. – М., 1990. Т. 1.
3. Якушев, И. Конверсии Паскаля // Медицинская газета. № 35, 7/09/2022. Электронное издание «Мыслей». URL: [Pensées de Blaise Pascal \(penseesdepascal.fr\)](https://penseesdepascal.fr) Дата обращения 11. 12. 2022.
4. Lesaulnier, J. Brienne, Louis-Henri de Loménie, comte de // Dictionnaire de Port-Royal. P. 215–218.
5. Mesnard, J. Mémoires // Pascal Bl. Oeuvres complètes. T. III. Texte établi, présenté et annoté par J. Mesnard. Descler de Broweyr, 1991. P. 19.
6. Mesnard, J. Mémoires // Pascal Bl. Oeuvres complètes. T. III. Texte établi, présenté et annoté par J. Mesnard. Descler de Broweyr, 1991. P. 19.
7. Pascal, Bl. Pensées de Pascal (édition de Port-Royal, 1670). Edition Couton et Jehasse. Université de la région Rhône-Alpes. p. 629. Цит. по: Электронное издание «Мыслей». URL: [Pensées de Blaise Pascal \(penseesdepascal.fr\)](https://penseesdepascal.fr). Дата обращения 15. 12. 2022.
8. Recueil de plusieurs pièces pour servir à l'histoire de Port-Royal, Utrecht, aux dépens de la Compagnie, 1740. p. 259 sq. Цит. по: Электронное издание «Мыслей». URL: [Pensées de Blaise Pascal \(penseesdepascal.fr\)](https://penseesdepascal.fr). Дата обращения 15. 12. 2022.

А. В. Квачек,

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

СХЕМА СМЕХА: МОЛЬЕР И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ЭПОХЕ

Аннотация. В данной статье творчество Мольера, в частности, пьеса «Мизантроп» рассматривается в историко-культурном и эстетическом контексте. Определяется значение способа взаимодействия литературного стиля и политики абсолютизма в формировании национального канона французской драматургии. Благодаря смеху над недостатками отдельного человека и общества в целом великий драматург выявляет тесную связь между политикой, моралью и эстетикой, раскрывая противоречия абсолютной монархии. Подчеркнута параллель в принципе зеркальном отражении правления короля в истории и драматургии Мольера в мировой литературе и метафорического значения зеркал Версаля в отражении абсолютизма и классицизма.

Ключевые слова: Мольер; классицизм; комедия; комическое; мизантропия; смех; театр; триединство, принцип зеркала.

SCHEME OF LAUGHTER: MOLIERE AND HIS REFLECTION IN THE TIME

Abstract. This article examines the works of Moliere, in particular, the play «Le Misanthrope» in a historical, cultural and aesthetic context. It is defined the influence of interaction between literary style and absolutism on the national canon of French drama. Thanks to laughing at the shortcomings of the individual and society the great playwright reveals close connection of politics, aesthetics and morality reflected the contradictions of absolute monarchy. It is underlined the parallel of mirror reflection's principle of king's policy in history and Moliere's dramaturgy in the world literature and metaphorical meaning of Versailles's mirrors as reflection of absolutism and classicism.

Key words: Molière; classicism; comedy; comic; misanthropy; laugh; theatre; classical unities, mirror.

Перифраза «язык Мольера» (*La langue de Molière*) как синоним французского языка появилась через много лет после смерти великого драматурга. Ее используют со второй половины XIX века, а точнее, после разгрома Франции Пруссией в 1871 г. Именно в это непростое время, в период ущемления французской национальной гордости, когда проигравшую Францию карикатуристы изображали в виде петуха с вырванными из хвоста перьями (галльский петух – национальный символ), Мольер звучал как никогда актуально. Обществу потребовался рецепт «хорошего настроения», лекарство от глобального разочарования, так как после побед наполеоновской армии французы привыкли чувствовать себя «суперэтносом». Нужный рецепт нашелся у Мольера.

Творческое наследие Мольера, чье настоящее имя – Жан-Батист Поклен (фр. *Jean-Baptiste Poquelin*, 1622 – 1673), составляют около 30 пьес самого разного жанра – фарсы, комедии, музыкальные комедии, комедии интриг, буффонады, а также так называемые «*pièces à machines*», пьесы со «спецэффектами» для зрителей в Версале, например, «Дон-Жуан, или Каменный гость» (*Dom Juan ou le Festin de pierre*, 1665). Все эти произведения объединяет, в лучших традициях типично галльского фарса, итальянской комедии и психологической драмы, смех – единство критики, развлечения и нравочужения.

В XVII веке комедия была поначалу второстепенным жанром, и только в 1660-х годах она опередила, благодаря театральной труппе Мольера, высокий жанр трагедии. Драматург ставит себе цель переосмыслить саму концепцию комического, создать новый, утонченный смех, который пришелся бы по вкусу образованным зрителям при дворе Людовика XIV (, 1638–1715).

Именно Мольер становится придворным комедиографом Короля-Солнца, который боролся с «барочным» пессимизмом, с черной меланхолией (в духе «Максим» (*Réflexions ou sentences et maximes morales*, 1662) Ларошфуко (*François de La Rochefoucauld*, 1613 – 1680), стремясь превратить придворную жизнь в бесконечный праздник. Первым из таких зрелищных событий стала, в мае 1664 г., праздничная неделя «Удовольствия волшебного острова», в ходе которой состоялась премьера «Тартюфа» (*Tartuffe, or L'imposteur*, 1664).

Период наиболее плодотворной и успешной творческой деятельности Мольера совпал по времени со строительством Версаля, загородной резиденции Людовика XIV. Дворец не имел равных по роскоши интерьеров, а главным элементом внутреннего декора в те годы считались зеркала. Секрет изготовления зеркал хранили венецианские мастера, но у Короля-Солнца хватало средств пригласить их во Францию.

Несмотря на то, что Мольер не дожил до 1678 г., когда в Версале появилась так называемая «Зеркальная галерея» (*Galerie des Glaces*), его творчество стало своеобразной проекцией эстетических установок, которые были свойственны Франции в эпоху расцвета абсолютизма.

Король-Солнце хотел вечного праздника, а для этого необходимо обеспечить всем хорошее настроение.

Когда даже собственное отражение радуется и восхищается, то и настроение улучшается, и зеркало себя оправдывает. Отражение, которое мы видим в зеркале, зависит от уровня мастерства стекольщика. Обычного человека, который в них смотрится, венецианские зеркала преображают до неузнаваемости, а кривые (в комнате смеха) искажают даже безупречный оригинал. Иными словами, король Людовик XIV и его придворный комедиограф Мольер делали одно и то же, но разными способами. Король запечатлел свое правление в зеркале истории как великий монарх, а отражение непревзойденного драматурга Мольера мы то и дело замечаем в мировой литературе. Качество зеркал Версаля сопоставимо с уровнем французской монархии и литературы классицизма.

Расцвет архитектуры, искусства и литературы во Франции пришелся на период наиболее сильной политической власти и мощной государственной пропаганды, в результате сложился национальный канон – стиль французского классицизма. Такого творческого и одновременно политического подъема добиться было непросто, тем более что в период между 1648 и 1652 гг. по всей стране происходят бунты знати и крестьян против монархии. Эти беспорядки вошли в историю под названием «Фронда» (*Fronde, 1648–1653*), а его участники известны как фрондеры. Чтобы подавить восстания, король Людовик XIV, которому тогда было всего десять-двенадцать лет, решил объявить бунтовщикам амнистию, что позволило одновременно контролировать недавних революционеров и в то же время держать их «в поле зрения». В результате знать постепенно отказалась от всякой политической деятельности, уделяя время лишь искусству изящной беседы и развлечениям.

Стремление современной Мольеру эпохи к изяществу в общественной жизни выразилось в создании кодекса и идеала «порядочного» человека. Установка на «порядочность» отчасти зародилась как реакция на грубые нравы, характерные для двора Генриха IV (деда Людовика XIV), так и в целом на религиозные войны и политический раскол между католиками и гугенотами.

Суть этой доктрины сводится не столько к тому, чтобы быть добродетельным внутренне, сколько к тому, чтобы занять свое место в светском обществе: быть идеальным актером на арене придворной жизни, внешне соответствуя заданным критериям. В литературе тоже разработана новая концепция порядочности. Согласно этой эстетической установке «порядочный» человек обладает всеми возможными достоинствами: он красивый, умный, мудрый, культурный, галантный, развит физически, умеет обращаться с оружием, танцевать, вести интеллектуальный и остроумный разговор и, главное, способен во всем находить золотую середину, соединяя в себе нравственность «приличного» и вежливость «светского» человека.

«Псевдопорядочность» аристократии, ее притворство и лицемерие Мольер разоблачает в комедии «Мизантроп» (*«Le Misanthrope, ou l'Atrabilaire amoureux», 1666*). Драматург атакует так называемую салонную знать, которая появилась в 1650-х годах, после Фронды. Комедия в 5 действиях написана в стихах, как классическая трагедия. Фарсовые сцены, заимствованные из высшего общества (лицемерие при дворе), дают нам общее представление о моральных установках в эпоху Мольера. Комическое основывается на правдоподобном изображении ситуаций повседневной жизни. С точки зрения Мольера, человек сам по себе хороший, однако его могут испортить излишества, чрезмерные проявления какого-либо качества. Чтобы помочь человеку исправить недостаток, нужно поднять его на смех, желательно на людях, показав контраст между желаемым и действительным. Театр Мольера как нельзя лучше справился с этой задачей.

Салонная аристократия изображена в образах восьми персонажей комедии – молодого человека по имени Альцест, его друга Филинта и круга их знакомых. Альцест, то есть «Мизантроп», комичен, потому что его положительные качества преувеличены до такой степени, что кажутся недостатками (*по мнению В. В. Маяковского: «Театр – не отображающее зеркало, а увеличительное стекло»*).

В названии комедии можно отметить семантическое противоречие между тремя терминами: раздражительный / влюбленный / человеконенавистник. Определение «раздражительный» связано с «теорией настроений», популярной в XVII веке областью медицины. Эпитет *«atrabilaire»*, от фр. *«bile»*, желчь, указывает на темперамент меланхолика – человека, в организме которого господствует черная желчь. В эти годы (1665-1666) Мольер начинает интересоваться физиологией, понимая, что его недомогания не случайны: это

предвестники тяжелой болезни [2, p. 149].

Альцест чем-то напоминает самого Мольера. Герой преподносится в пьесе как «человек с зелеными лентами» (*«homme aux rubans verts»*), и наверняка имеет что-то общее с ее автором. По легенде, во французском театре зеленый никогда не используется, так как якобы приносит несчастье. Мольер, любивший этот цвет, умер от туберкулеза, а в те годы красители для тканей были токсичными. Однако и в тексте пьесы мы обнаруживаем также исторические переключки: Альцест вспоминает народную песенку времен Генриха IV, который носил прозвище «Зеленый ухажер» (*Le Vert Galant*) и был известен не только решительным характером, но и смелыми высказываниями (*«Париж стоит мессы, что означало, что ради французского трона можно поменять вероисповедание»*).

В русскоязычном переводе пьесы эти нюансы не переданы: *«le bon roi Henri IV»* – это просто «условный» король [2, p. 33].

В начале пьесы создается впечатление, что Альцест отличается требовательным и прямолинейным характером. Альцест якобы стремится к некой высокой и благородной цели, но он окружен людьми, которые не разделяют его убеждений. В своих знакомых, которые шокированы его откровенностью, Альцест видит отражение собственных недостатков: прямота на грани хамства, высокомерие и ханжество вместо подлинной добродетели.

Между Альцестом и двумя его знакомыми разгорается конфликт по очень субъективному поводу: мнения о лирическом стихотворении его автора и Альцеста сильно отличаются. Прямолинейность никогда не была типично французской речевой стратегией, наоборот, французам свойственна установка на косвенное выражение мыслей или, в крайнем случае, антифраза. В этом смысле Альцест – истинно мольеровский персонаж: он отличается радикальным взглядом на человеческую природу, и в то же время не принимает сам себя. Альцест и сам использует различные словесные уловки и предосторожности, обнаруживая собственное лицемерие: *«Parlez-moi, je vous prie, avec sincérité»*, *«Je ne dis pas cela»* (*«Вы обещали мне быть искренним со мной»*), *«Отнюдь»* (*«Мизантроп»*, действие 1, явление 2, пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник) [1, с. 245] [2, p. 31–32]. В данных примерах перевод не отражает важных аспектов оригинала: обращает на себя внимание смена стилистического регистра (фр. букв. *«Я этого не говорю»* – русский пер. *«отнюдь»*; *«говорите со мной, пожалуйста, со всей откровенностью»* – русский пер. *«Вы обещали мне быть искренним»*: меняются время и наклонение).

Если не принимать во внимание исторический контекст сцены (в данном случае Альцест является пародией на Никола Буало, основного теоретика классицизма), то ситуацию можно интерпретировать следующим образом: герой пьесы – в своем роде диссидент, человек, который мыслит и поступает вразрез с общепринятым мнением. В словах Альцеста улавливаются «вербальные сигналы» будущих радикальных преобразований французского общества. В персонаже буквально кипят внутренние противоречия, которые найдут выход веком позже в работах философов Просвещения. Иногда крылатое высказывание о цене и принципах свободы слова приписывают Вольтеру, (*Voltaire, 1694–1778*) хотя в его «Трактате о терпимости» (*Traité sur la tolérance, 1763*) и есть схожие мысли (*«Я не разделяю ваших убеждений, но готов умереть за ваше право их высказывать»*).

Разумеется, политические и литературные аллюзии, сатира, направленная на современников Мольера, утратили свою актуальность. Но юмор Мольера не устаревает и по сей день, так как объект для иронии остается прежним: это человек и присущие ему слабости. С этой точки зрения «Мизантроп» Мольера – не комедия, а трагикомедия.

Мизантропия как философская тема обозначила «раскол» между человеком и естественной средой. Доподлинно не известно, был ли Мольер знаком с одной из самых «проблемных» пьес У. Шекспира (*William Shakespeare, 1564–1612*) «Жизнь Тимона Афинского» (*The Life of Timon of Athens*, прил. 1606 г.), но, как и многие драматурги своего времени, он увлекался «серьезным» театром. Наиболее значительные комедии Мольера

потенциально содержат «печальный анекдот». В более современном нам театре только А. П. Чехову (1860–1904) было под силу показать радикальное несоответствие между персонажем и его отражением.

Комедии Мольера, как правдивое зеркало, отразили страхи и стереотипы французов, причем это отражение актуально и в наше время. Французы по-прежнему выдают желаемое за действительное, хотят казаться лучше, чем они есть на самом деле, любят спорить ради спора. В истории Франции порой случаются периоды смуты, когда общество расколото на враждующие лагеря, а Мольеру в своих произведениях удалось совместить, свести воедино политику, эстетику и мораль, превратив пропаганду официального искусства в зрелищный спектакль. Именно потому, что Мольер смог уловить тенденции современной ему эпохи, его гений подарил нам шедевры, которыми мы наслаждаемся по сей день.

Список использованной литературы

1. Мольер. Комедии / Мольер. – М., 1972. БВЛ Том 44. – 664 с.
2. Le misanthrope: texte intégral de Molière / édité par Patrice Soler. – Classiques Hachette, 1992. – 191 p.

Ю. Г. Курилов,

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА В ПОЭЗИИ С. ГЕОРГЕ

Аннотация. Творчество Фридриха Гёльдерлина – сложнейший художественный феномен немецкой и мировой литературы, который был по достоинству оценен на рубеже XIX–XX вв. Его поэзия «влилась» в декадентскую эпоху и оказала значительное влияние на позднее творчество Стефана Георге, своеобразный мост между декадансом и модернизмом. Немецкий символист посвятил Гёльдерлину гимнические оды «in freien Rhythmen» («в свободных ритмах»), в которых переосмыслил ключевые лейтмотивы лирики непонятого гения, использовал антисинтаксический верлибр и увидел в Гёльдерлине поэта-пророка и «орфического певца».

Ключевые слова: Гёльдерлин; миф; празднование; Максими́н; красота; античность; верлибр.

Y. G. Kurylau,

PhD, Ass. Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

THE RECEPTION OF F. HÖLDERLIN'S WORKS IN S. GEORGE'S POETRY

Abstract. Friedrich Hölderlin's heritage is the most complex artistic phenomenon of German and world literature, which was appreciated at its true worth at the turn of the 19th–20th centuries. His poetry merged into the decadent era and had a significant influence on the later Stefan George's works, a kind of bridge between decadence and modernism. The German symbolist dedicated the hymn odes «in Freien Rhythmen» («in Free Rhythms») to Hölderlin. There he rethought the key leitmotifs of the lyrics of the misunderstood genius, used an anti-syntactic free verse and saw a poet-prophet and an «Orphic singer» in Hölderlin.

Key words: Hölderlin; myth; celebration; Maximin; beauty; antiquity; vers libre.

Фридрих Гёльдерлин (*Fridrich Hölderlin, 1770–1843*) – один из наиболее значительных немецкоязычных авторов, который оказал огромное влияние на развитие мировой поэзии. Творческие искания классика не оценили по достоинству современники, и его поэзия была вновь «открыта» лишь на рубеже XIX–XX вв. Ф. Гёльдерлин предвосхитил многие художественные открытия XIX и XX вв., а традиции великого новатора,

занимавшего особое место «между классикой и романтизмом» (*«zwischen Klassik und Romantik»*), нашли свое отражение в творчестве Ф. Ницше (*Friedrich Wilhelm Nietzsche 1844–1900*), С. Георге (*Stefan Anton George, 1868–1933*), Р. М. Рильке (*Rainer Maria Rilke 1875–1926*), Г. Тракля (*Georg Trakl, 1887–1914*), И. Бехера (*Johannes Robert Becher; 1891–1958*), Н. Закс (*Nelly Sachs; 1891–1970*), Р. Ауслендер (*Rose Ausländer, 1901–1988*), П. Целана (*Paul Celan, 1920–1970*), И. Бобровского (*Johannes Bobrowski, 1917–1965*) и других немецкоязычных поэтов.

Стефан Антон Георге – выдающийся немецкий поэт, в творчестве которого преломились разнообразие интроспективно-субъективистские направления и течения: символизм, импрессионизм, эстетизм, неоромантизм и югендстиль. Его ранние стихотворения написаны в русле «чистого искусства» и под значительным влиянием французского символизма. В первых сборниках и переводных изданиях Георге отдает дань уважения таким выдающимся поэтам, как И. В. Гёте (*Johann Wolfgang von Goethe, 1782–1832*), Ф. Ницше, Ш. Бодлер (*Charles Pierre Baudelaire, 1821–1867*) и П. Верлен (*Paul Marie Verlaine, 1844–1896*). Уже в раннем творчестве символист понимает поэзию как сакральное действие, но примером поэта-пророка или поэта-мага становится для Георге отнюдь не Гёльдерлин, а Стефан Малларме, на званых вечерах которого немецкий поэт будет частым гостем.

На рубеже XIX–XX вв. в Германии формируется особый культурный феномен под названием «Гёльдерлиновское возрождение» (*«Hölderlin-Renaissance»*). Студент Норберт фон Хеллиграт исследовал в диссертации пиндаровские переложения и обнаружил ранее неизвестные поздние гимны Гёльдерлина. Его открытия были высоко оценены в эстетическом союзе «Круг Стефана Георге», с основателем которого Н. фон Хеллинграт познакомился в 1909 г. Молодой исследователь назвал Гёльдерлина *«neuen Retter, der die Menschen und die Götter aussöhnt»* («отцом» и «новым спасителем, который примиряет людей и богов» (*Здесь и далее перевод наш – Ю. К.*) [цит. по: 1, с. 29]). Показательно, что похожая оценка содержится в докладе немецкого филолога и поэта Фридриха Гундольфа, прочитанном в присутствии Стефана Георге, где провозглашался образ «поэта-пророка» (*«Seherdichter»*), который *«die offenbar gewordene Gottheit zu preisen und die schlafende zu wecken»* («открывшееся божество прославляет и будит спящих») [2, с. 29]). Позднее проницательные наблюдения Ф. Гундольфа и Н. фон Хеллинграта найдут свое отражение в позднем творчестве С. Георге, где поэт-визионер будет посредником между миром земным и миром небесным: *«mit entblößtem Haupte zu stehen, / des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand / Zu fassen»* («стоять с непокрытой Головой, / ловить Отца луч, его самого, / собственной рукою») [3, с. 125]. Показательно, что процитированный гимн Гёльдерлина «Как в праздник...» (*«Wie wenn am Feiertage...»*, 1799), где красноречиво выражена миссия поэта, был опубликован Георге в 1910 г. в журнале «Листы для искусства» (*«Blätter für die Kunst»*).

Первое обращение Георге к творческому наследию Гёльдерлина можно обнаружить в раннем цикле «Год души» (*«Jahr der Seele»*, 1898), название которого перекликается с заключительной строкой элегии «Плач Менона о Диотиме» (*«Menons Klagen um Diotima»*, 1802): *«Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt»* («И вновь начинается год нашей души») [4, с. 83]. Казалось бы, Георге делает сознательную отсылку к наследию поэта, образ которого станет краеугольным в позднем цикле «Новое Царство» (*«Neues Reich»*, 1928). Однако в концептуальном плане сложно найти схождения между элегиями Гёльдерлина и стихотворениями декадентского цикла: лирический герой Георге не разделяет надежду Менона и говорит, что «в весну с собой я не могу тебя взять» (*«Ins Frühjahr darf ich dich nicht mit mir nehmen»* [5, с. 32]). Таким образом констатируется тотальное одиночество в «камерном» декадентском мире.

Изменение эстетических позиций Георге в первой половине XX в., когда поэт уходит от эстетики «искусства для искусства», во многом происходило под влиянием новооткрытой лирики Фридриха Гёльдерлина. Символист говорил, что именно автор «Гипериона» был предвестником возрождения трагической Греции и открыл для европейской культуры Диониса и Орфея: *«Dionysos und Orpheus waren noch verschüttet und Er allein war der Entdecker»* [6, с. 70] («Дионис и Орфей были еще сокрыты, и Он один их открыл»). Гёльдерлин *«...омолодил язык и тем самым омолодил душу... со своими синкретичными предсказаниями он стал*

краугольным камнем немецкого будущего и глашатаем Нового Бога» («...der verjünger der sprache und damit der verjünger der seele ... mit seinen eindeutig unzerlegbaren wahrsagungen der eckstein der nächsten deutschen zukunft und der rufes des Neuen Gotte») [6, с. 70]. Становится ясным, что Георге видел в поэзии Гёльдерлина, не понятом веймарскими классиками, предтечу своего религиозно-эстетического мифа.

В 1907 году выходит цикл стихотворений Георге «Седьмое кольцо» («Der Siebente Ring», 1907), в котором формируется «новый лирический стиль Георге». Созданию цикла предшествовала встреча Стефана Георге с Максимилианом Кронбергером (Maximilian Kronberger (1788–1904), который умер от менингита в 1904 году. Как Данте, Петрарка, Гёльдерлин и Новалис воплотили абстрактный идеал в образах дорогих им людей, рано ушедших из жизни, так и Георге обессмертил Максимилиана (Maximin) и гипостазировал культ Мастера и учеников как в своей поэзии, так и в «Круге Стефана Георге».

В четвертом микроцикле «Седьмого кольца» постулируется Божественная природа лирического героя: «Dem bist du kind. dem freund. / Ich seh in dir den Gott / Den schauernd ich erkannt» [7, с. 96] («Для одного ты – ребенок. Для другого – друг. / Я же узрел в тебе Бога, / Которого познал в священном экстазе»). Появление Максимилиана становится условием преображения мира: «Die starre erde pocht // Neu durch ein heilig herz» [7, с. 98] («Неподвижная земля пульсирует // По-новому благодаря священному сердцу»). Названия стихотворений – «Паломничество» («Das Zweite: Wallfahrt»), «Вознесение» («Erhebung»), «Заповеди» («Gebete»), «Отрешенность» («Entrückung») – маркируют этапы обожествления Максимилиана, в образе которого проступает особый религиозный синкретизм: красота античного «богоравного» юноши (знаменитая формула Георге: «die Vergottung des Leibes und die Verleibung des Gotte» («обоожествление тела и телесное воплощение Бога») [8, с. 40] и жертвенность Христа.

Миф о Вечной Юности или Вечной Поэзии продолжает формироваться в следующем сборнике «Звезда союза» («Stern des Bundes», 1913) и приобретает окончательные контуры в последнем сборнике «Новое Царство» («Neues Reich», 1928), название которого отсылает к письмам Беллармина к Гипериону: «O ihr, die ihr das Höchste und Beste sucht, in der Tiefe des Wissens, im Getümmel des Handelns, im Dunkel der Vergangenheit, im Labyrinth der Zukunft, in den Gräbern oder über den Sternen! wißt ihr seinen Namen? den Namen des, das Eins ist und Alles? Sein Name ist Schönheit. Wußtet ihr, was ihr wolltet? Noch weiß ich es nicht, doch ahn ich es, der neuen Gottheit neues Reich, und eil ihm zu und ergreife die andern und führe sie mit mir, wie der Strom die Ströme in den Ozean» [9, с. 50] («О вы, ищущие высшего совершенства и высшего блага в глубинах знания, в суете житейских дел, во мраке минувшего, в лабиринте грядущего, в могилах или над звездами! Знаете ли вы его имя? Имя того, что представляет собой и Отдельное и Всеобщее? Имя его – Красота. Знаете ли вы, чего вы хотите? Я еще не знаю, но предчувствую новое царство нового божества, я спешу ему навстречу, увлекая за собой других, как река, стремящаяся к океану, увлекает за собой свои притоки») [9, с. 50].

Подтверждением сознательной отсылки Георге к роману Гёльдерлина является название второго стихотворения из сборника («Гиперион»), где символист противопоставил эмпирическую реальность и поэтическую мечту и очертил контуры потенциального идеального мира: «Ich sah euch fluss und berg und gau im bann / Und brüder euch als künftige sonnen-erben: / In eurem scheuen auge ruht ein traum / Einst wird in euch zu blut der sehnsucht sinnen» [10, с. 17] («Я вижу вас и реку, и гору, и край в изгнании, / И братьев, будущих наследников солнца: / в ваших робких глазах почивает мечта, / Однажды в вашем сердце вспыхнет жажда стремлений»). Георге видит в Гёльдерлине пророка, подготавливающего грядущее обновление: «Ich werde scholle / Der heilige sprossen zur vollendung nahn» [10, с. 17] («Я буду священные ростки родной земли / Приближать к совершенству»).

В романе Гёльдерлина «Гиперион, или Отшельник в Греции» («Hyperion oder Der Eremit in Griechenland», 1799) главный герой рассказывает в своих письмах о смерти Диотимы, которая была для него воплощением совершенной красоты и смысла жизни. В поэтическом мире «Нового Царства» подобная роль отводится Максимилиану, символу проникновения абсолютного в ограниченное пространство человеческой жизни.

Поэтическая конструкция присутствия Божественного во времени, как у Гёльдерлина, формируется и осознается посредством утраты. Максимиана можно назвать мужским дериватом Диотимы. Исходя из этой общности, несложно обнаружить центральные мотивы «Нового Царства» в письмах Беллармину: «*Лишь однажды увидел я то Единственное, чего искала моя душа, и при жизни познал совершенство, осуществление которого мы отдаляем в надзвездные выси, отодвигаем до скончания века. Оно было тут, высочайшее его воплощение, тут, в этом кругу, очерченном человеческой природой и обстоятельствами. О Диотима, Диотима, посланница небес!*» [9, с. 51].

В стихотворении «Гиперион» Георге обыгрывает важнейшие лейтмотивы творчества Гёльдерлина. В первую очередь следует отметить мотив «празднования», понимаемый в библейском мессианском смысле: «*unter freundlichen spielen*» [10, с. 15] («в радостных играх»), «*gebärde der freude*» [10, с. 16]. Мартин Хайдеггер в анализе стихотворений Гёльдерлина отмечает, что «празднование есть некое освобождение» [11, с. 215]. Именно празднование, по мнению немецкого философа, приводит «к встрече людей и богов» [11, с. 215]. Сам Гёльдерлин говорит в гимне «Рейн» («*Der Rhein*»): «*Dann feiern das Brautfest Menschen und Götter*» [3, с. 156] («Ибо свадьбу торжественно празднуют люди и боги»). Посредник «от высот эфира... до глубин бездн» – поэт, который не возвышает небесное и не принижает земное. Поэтому Георге в стихотворении «Гёльдерлин» («*Hölderlin*»,) видит истинную поэтическую задачу в нахождении «между Ним и людьми» («*zwischen menschen und Ihm*» [6, с. 70]), «между днем и ночью» («*zwischen tag und nacht*» [6, с. 69]), «между тем, что было, и тем, что существует» («*wars und ists*») [6, с. 69].

Торжество – это результат, к которому постепенно приходит лирический герой. Этот путь неразрывно связан с мотивами «странствия по морю» и «возвращения домой». У Георге один из гимнов имеет показательное название «Детям моря» («*An die kinder des meeres*»). «Населенное Богом море» («*Gott-bewohnte meer*» [10, с. 22]) символизирует исток жизни в своем неисчерпаемом богатстве и неизмеримой силе. «Дети моря» воплощают эти качества в человеческом измерении, автономных образах и полноте возможностей. Поэтому здесь также идет речь о проникновении божественно-абсолютного в узкие рамки человеческой экзистенции. В этом контексте следует процитировать следующую строку из стихотворения Гёльдерлина «Воспоминание» («*Andenken*»): «*Es beginnt nämlich der Reichtum / Im Meere*» «Ведь богатство начинается в море» [3, с. 198]. Черпать сокровища из этого источника, по мнению Хайдеггера, должны «моряки, грядущие поэты Германии» [11, с. 181]. Именно они у Гёльдерлина, «как художники, соединяют Прекрасное этой земли...» («*Sie, wie Maler, bringen zusammen das Schöne der Erd*» [3, с. 198]). Поэтический синтез происходит после обретения целостности своего и чужого. Поэтому, как пишет Хайдеггер, они должны «огонь вернуть назад на родину» [11, с. 181]. Это же подразумевает Георге, когда говорит о «внутреннем огне» («*innere feuer*») [10, с. 22]. Здесь вырисовывается сверхзадача для тех, которые «родились в песнях волн» («*unterm wellenlied geboren*») [10, с. 23] с устремлением в «самое дальнее море» («*auf das fernste meer*») [10, с. 21] – воспринимать мир во всей его целостности, объединяющей в себе под знаком вечной красоты эстетическое познание времени и пространства. Мысль Г. В. Сенило, высказанная относительно поэзии Гёльдерлина, необычайно актуальна и для поэтического мира «Нового Царства»: «Дух открывается через прекрасное – прекрасную природу, прекрасного человека и творимое им искусство [12, с. 147].

Рецепция наследия великого классика и очерченная сверхзадача наложили отпечаток на стиль Георге. Немецкий символист впервые использует антисинтаксический верлибр, позволяющий ему передать всю сложность и динамичность рождения мысли. Стиль Георге изменяется, покидает границы привычной «камерности», столь характерной для ранних циклов поэта. Предложения разрастаются из-за обилия придаточных частей: «*Ihr habt Erlesne des glücks // wo ihr auch griffet gesiegt // Die ihr von greisen den schatz // enkeln gesamt übertrugt // Die ihr in fleisch und in erz // muster dem menschtum geformt // Die ihr in reigen und rausch // unsere götter gebart*» [10, с. 22] («У вас избранное счастье, // где вы его нашли завоевали, // которым вы предков сокровища потомкам целиком передали, // которым вы плотью и бронзой образец человечества сделали, // которым вы в хороводах и опьянении наших богов рождали»). Нарочитая амплификация, создающая впечатление

лавинообразного потока ассоциаций, соединяется со стремлением к предельной краткости. Кажущийся хаос проясняет суть поэтического посыла. Подобная сентенция часто выделяется в тексте: «*LIEBE GEBAR DIE WELT. LIEBE GEBIERT SIE NEU*» [10, с. 23] («Любовь породила мир. Любовь рождает его новым»). В итоге Георге создает особый одухотворенный ландшафт, где из «Богом населенного моря» и «источника теней» выходят разнообразные образы, придающие целостность поэтической картине: «ребенок, смотрящий вдаль» («*knabe in die ferne blickend*» [10, с. 25]), «рожденный из пены» («*Schaumgeborenen*») [10, с. 25], «дети моря» («*kinder des meers*») [10, с. 21]. Известно, что отмеченные поэтические приемы связывают лирику немецкого символиста с творчеством Гёльдерлина.

В раннем творчестве Георге можно выделить единичные отсылки к творчеству Гёльдерлина и поразительные совпадения. И только в сборниках и циклах, изданных после 1907 г., немецкий символист по-настоящему открыл для себя поэтический мир Гёльдерлина и увидел в нем своего единомышленника. Творческие устремления поэтов пересекались, поэтому не случайно автор монографии, посвященной творчеству Георге, К. Давид подчеркнул общие черты гёльдерлиновской и георгеанской лирики: «Пророческое звучание, желание возродить героическое человечество, осуждение обезображенной Германии, мечта о союзе греческого и немецкого духа, тоска по национальному единению и даже особый религиозный синкретизм» [13, с. 284]. В стихотворениях «Нового Царства» Георге обыграл лейтмотивы гёльдерлиновской лирики, использовал антисинтаксический верлибр и создал культурное пространство мифа о Вечной Юности или Вечной Поэзии, утопию обновленного человечества.

Список использованной литературы

1. Aurnhammer, A. Stefan George und Hölderlin / A. Aurnhammer // Euphorion. – Leipzig, 1987. – Bd. 81. – S. 81–99.
2. Gundolf, F. Hölderlins Archipelagus [Probevorlesung geh. 26. Apr. 1911] / F. Gundolf. – Heidelberg: Weiss., 1916.
3. Hölderlin, F. Sämtliche Werke: in 6 Bd. / F. Hölderlin. – Stuttgart: Cotta, 1953. – Bd. 2: Gedichte nach 1800. – 314 S.
4. Hölderlin, F. Sämtliche Werke: in 6 Bd. / F. Hölderlin. – Bd. 2: Gedichte nach 1800. – Stuttgart: Kohlhammer, 1953. – 537 S.
5. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – Bd. 4: Das Jahr der Seele. – 136 S.
6. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1933. – Bd. 17: Tage und Taten. – 108 S.
7. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1931. – Bd. 6–7: Der Siebente Ring. – 222 S.
8. Gundolf, F. George / F. Gundolf. – Berlin: Georg Bondi, 1921. – 270 S.
9. Гёльдерлин, Ф. Гиперион, или Отшельник в Греции / Ф. Гёльдерлин. – М.; Аугсбург: Im Werden Verlag, 2004. – 187 с.
10. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – Bd. 9: Das Neue Reich. – 145 S.
11. Хайдеггер, М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина / М. Хайдеггер. – СПб.: Академический проект, 2003. – 319 с.
12. Синило, Г. В. Синтез поэзии, философии и мифа в позднем творчестве Фридриха Гёльдерлина / Г. В. Синило // XVIII век: литература как философия, философия как литература: сб. науч. ст.; под ред. Н. Т. Пахсарьян. – М.: Экон-Информ, 2010. – С. 143–158.
13. David, C. Stefan George. Sein dichterisches Werk / C. David. – München: Carl Hanser Verlag, 1967. – 531 S.

С. В. Логиш,

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

О СТРУКТУРЕ И ФУНКЦИИ ПЕЙЗАЖА В СБОРНИКЕ Г.Д'АННУНЦИО «АЛКИОНА»

Аннотация. В статье рассматриваются художественные особенности поэтического пейзажа в сборнике Г.Д'Аннунцио «Алкиона», в частности, некоторые варианты его структуры и роли в поэтическом тексте. На примере анализа стихотворения «*La pioggia nel pineto*» предпринимается попытка сопоставления даннунцианского пейзажа и «пейзажа души» во французской импрессионистической поэзии конца XIX века.

Ключевые слова: итальянская поэзия; Габриэле Д'Аннунцио; поэтический пейзаж; импрессионизм.

S. V. Loguich,

PhD, Ass. Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

ON THE STRUCTURE AND FUNCTION OF LANDSCAPE IN THE COLLECTION OF G. D'ANNUNZIO «ALCYONE»

Abstract. The article discusses the artistic features of the poetic landscape in the collection of G. D'Annunzio «Alcyone», in particular, some variants of its structure and role in the poetic text. Using the analysis of the poem «*La pioggia nel pineto*» as an example, an attempt is made to compare the Dannuncian landscape and the "landscape of the soul" in French impressionistic poetry of the late 19th century.

Key words: Italian poetry; Gabriele D'Annunzio; poetic landscape; impressionism.

Поэтический сборник Габриэле Д'Аннунцио (*Gabriele D'Annunzio, 1863 – 1938*) «Алкиона» (*Alcyone*) создавался на протяжении четырех лет, с 1899 до 1903 гг., и стал третьей частью цикла «Лауды» (*Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi, 1903–1912*). Само название сборника (как и весь цикл «Лауд») отсылает к древнегреческой античности («Лауды небу, морю, земле и героям», включавший, согласно замыслу, семь книг, названных именами нимф-сестер Плеяд: Майя, Электра, Алкиона, Меропа, Астеропа, Тайгета и Келено).

В условно-временном (поэтическом) плане он охватывает одно время года, один сезон, – лето, имеет конкретную локализацию – западную часть Тосканы, у побережья Тирренского моря. С этими двумя факторами связано и содержательно-формальное построение сборника, отражая хронологический генезис перехода событий и объектов реальности в поэтический текст уже с момента творческого замысла. В письме к Дж.Тревесу Д'Аннунцио говорит о своем эмоциональном состоянии: «*Я провел эти дни в глубоком покое... <...> Тебе не знакомы эти места: они божественны. <...> Я хотел бы остаться здесь и петь. Это желание у меня настолько неистово, что стихи произвольно рождаются в моей душе, как пена на волнах. В эти дни я написал несколько “лауд”, которые и вправду кажутся дочерьми вод и солнечных лучей, целиком пропитанные воздухом и солью. Чувствую, что за месяц-другой смогу на одном дыхании сочинить всю книгу» [3, р.704-705].*

Пейзаж является важнейшим структурным элементом сборника, доминирует в ряду используемых художественно-изобразительных средств в различных вариантах (как деталь, фон, либо как полноценное поэтическое измерение, *универсум*). При его анализе необходимо учитывать, что для такого автора, как Д'Аннунцио, реальность собственного бытия, мировосприятие, художественный поиск и психо-эмоциональное состояние были тесно, иногда неразрывно переплетены и выражены формулой «жизнь как произведение искусства», природа и, соответственно, пейзаж становятся инструментами самоанализа и самовыражения. Пейзаж ценен прежде всего потому, что в нем существуют автор и его персонажи. Можно сказать, что весь сборник представляет собой в той или иной степени развернутый пейзаж, на фоне которого разворачивается

история любви, проникнутая предельной чувственностью, причем эта история «локализована» в пространстве (морское побережье, истоки и течения рек, горы, абрисы городов), иногда во времени (рассвет, полдень, вечер, ночь – новолуние). Однако подобная локализация эфемерна, обманчива, поскольку каждое поэтическое изображение погружено в сферу чувственного, в которой от конкретных локаций остаются только имена, а время часто существует только лишь как мгновение, породившее то или иное впечатление от увиденного, с тем чтобы стать частью общей картины, многообразной и всеохватывающей (по замыслу автора).

Поэт оценивает увиденное (пейзажи Тосканы) глазами художника и одновременно «препарирует» его, используя самые разнообразные культурологические инструменты: туристические путеводители, книги по искусству, литературные тексты. Все эти составляющие отражают его личное видение мира и обогащают его. В разнообразии «культурных пластов» и уровней Д'Аннунцио постоянно обращается к образам древнегреческой мифологии, так как культура и идеалы той эпохи всегда остаются для него образцами красоты и совершенства.

Структура сборника включает пять частей, в каждой из которых пейзаж используется очень широко. В целом, «Алкиона» представляет собой широкое поэтическое полотно, в котором стремление к «панизму», т.е. к слиянию героя с природой, эмоционального состояния с пейзажем, достигает своего апогея во всем цикле «Лауд».

Для понимания роли функции и структуры пейзажа очень важным представляется стихотворение «Ребенок» (*Il fanciullo*). В нем Д'Аннунцио в художественной форме реализует идею о том, что только ребенок, не отягощенный знанием об окружающем мире, благодаря своей непосредственности и непредвзятости может по-настоящему этот мир воспринять. В этом образе пересекаются несколько авторских интенций: ребенок-поэт, способный «истинно» воспринять окружающее; ребенок как существо чувственное, естественный элемент природного мира; ребенок – сам автор, выражающий скрытую ностальгию по безвозвратному детству [2, с.198-208]. Называя ребенка «сыном цикады и масличного дерева» (*figlio della Cicala e dell'Olivio*), автор помещает своего героя в мифологическое измерение, в историческое прошлое, вспоминая имена итальянских художников и скульпторов, которые его изображали; затем выстраивает картину природы, с которой поэт-ребенок сливается, становится ее неотделимым элементом, повелевая ей мелодией своей флейты: «*Or la tua melodia / tutta la valle come un bel pensiero / di pace crea, le due canne leggiere / versando una la luce ed una l'ombra*» (*менерь твоя мелодия / всю долину в прекрасную мысль / превращает о мире, из двух / тростниковых трубок / одна проливает свет, а другая тень*). Природа сливается с искусством («*Natura ed Arte sono un dio bifronte*» - *Природа и Искусство – это двуликий бог*). Образ ребенка-поэта балансирует на грани реального и мифологического; мифологизируется пространство и время; почти каждая деталь искусно сотканного пейзажа представляет собой аллюзию на мифологию, историю, произведения искусства, литературные тексты античных авторов.

В сборнике «Алкиона» есть и другие примеры пейзажа, в котором картина природы, ее элементы одушевляются и становятся очень близки эмоциональному состоянию лирического героя, т.е. вариант слияния объекта и субъекта поэтического текста, получивший определение «пейзаж души» [1, с.76-103].

Так, в стихотворении «Фьезоланский вечер» (*La sera fiesolana*) герой обращается к персонифицированному вечеру (в итальянском языке слово женского рода), выстраивая пространство пейзажа из элементов природы «*le foglie / del gelso*» – *листья шелковицы*; «*alta scala che sembra più scura / appoggiata al fusto dell'albero che si fa color argento / con i suoi rami spogli*» – *высокая лестница, кажущаяся более темной, прислоненная к стволу дерева, голые ветви которого покрываются серебром*), восходящей луны («*la luna sta per spuntare nel cielo*» – *луна сейчас выйдет на небо*), звуков («*fruscio che fanno le foglie*» – *шепестение листьев*; «*la campagna si senta già*» – *уже слышен колокол*; «*il rumore leggero della pioggia*» – *легкий шум дождя*; «*il vento che passa e se ne va*» – *ветер, что налетает и улетает*). Вечер персонифицируется, и в конце каждой строфы герой к нему обращается с молитвенным пожеланием «*Будь благословенна*» (*Laudata sii*), недвусмысленно отсылающим к «*Песне о брате Солнце*» (*Cantico di frate Sole*) Франциска Ассизского, первому известному тексту в жанре *лауды* (хвалебной песни).

- 1) *Laudata sii pel tuo viso di perla, / o Sera...* – *Благословенна будь за свое жемчужное лицо;*
- 2) *Laudata sii per le tue vesti aulenti, / o Sera...* – *Благословенна будь за свой благоухающий наряд;*
- 3) *Laudata sii per la tua pura morte, / o Sera...* – *Благословенна будь за свою чистую смерть.*

В образе Вечера воплощается образ Возлюбленной, окруженной чувственным, даже мистико-религиозным пейзажем.

Еще одним ярким примером слияния пейзажа и эмоционального состояния героя является стихотворение «*La pioggia nel pineto*» (*Дождь в сосновом лесу*). По образному строю, технике стиха, степени суггестивности его можно считать одной из ключевых пейзажных композиций во всем сборнике. Оно вплетается в общую картину сборника и перекликается с другими текстами, связано с ними множеством реминисценций. Кроме того, многочисленны и отсылки к сборнику «*Poema paradisiaco*» (*Поэма садов*, 1893).

Текст стихотворения включает 4 строфы из 32 стихов со сложной метрической структурой. Последний стих каждой строфы заканчивается именем возлюбленной, к которой обращается лирический герой: Гермiona (в древнегреческой мифологии дочь царя Спарты Менелая и Елены; вместе с Альционой, дочерью Эола, давшей название всему сборнику, они воплощают образ Элеоноры Дузе, которой была посвящена книга). Сложная метрическая схема стихотворения, богатое использование анжамбеманов, анафор, аллитераций, ассонансов и консонансов, повторов, ономапопеи создает столь же сложную мелодику текста.

«*La pioggia nel pineto*» представляет собой по сути импрессионистический пейзаж, «осложненный» греческой античностью в целом и мифологией в частности (мифологические образы Альционы и Гермiony, героини стихотворения, имели реальный прототип возлюбленной поэта). В тексте можно выделить три начала, «измерения», которые сливаются в единое целое: 1. картина тосканской природы (в это объективное обрамление помещены практически все композиции сборника); 2. античное (мифологическое, языческое) измерение, элементы которого непосредственно влияют на превращение реального в воображаемое посредством многочисленных реминисценций, аллюзий и прямых заимствований героев и мифологических сюжетов (*il panismo*). 3. слияние объективного и субъективного начал в «пейзаже души», в котором элементы природы обретают голос через поэтический текст, одновременно выражая и эмоциональное состояние лирического героя.

Поэтическая композиция открывается противопоставлением «человеческих слов» (*parole che dici umane*) и «новых», которые произносят «далекие капли и листья» (*parole ... / che parlano gocciole e foglie / lontane*), т.е., в более общем плане, мира объективного, «человеческого», и уже одушевленного мира природы. Герой слышит «новые слова» (*parole nuove*) и готов погрузиться в новое пространство, которое перед ним открывается. «*Первый признак неизбежного превращения проявляется в достижении необычайной чувствительности, которая исключает человека из человеческого и позволяет ему воспринять новый язык*» [5, p. 319].

Автор создает некую «хоральность», которая детализирует воображаемое пространство, делает его более насыщенным, заполненным, и его составляющими вначале являются «*gocciole e foglie*» (*капли и листья*), а затем целый ряд растений и деревьев, с тем чтобы включить в это пространство и самих героев, и их мысли, в «*прекрасную сказку*» (*favola bella*), которая их «*обольщает*» (*che ieri / t'illuse, che oggi m'illude – вчера / обольстила тебя, а сегодня меня обольщает*). Звучание этого хора воспринимается лирическим героем (*odo - я слышу*), и он призывает к этому возлюбленную (*ascolta - послушай*).

Круг замыкается: происходит переход от «объективного» пространства – через природу – через героев – через мысли (новые, рождающиеся) и душу – к «сказке» (как синониму возможного рая), которая оказывается иллюзией, обманом. Первую строфу стихотворения можно трактовать как экспозицию некой сюжетной линии всего стихотворения, получающей развитие в следующих строфах.

Во второй строфе капли дождя падают на «одинокую зелень» с «протяжным потрескиванием» (*con un crepitio che dura*), и звук дождя меняется в ветвях (*varia nell'aria secondo le fronde*), а на «*pianto*» (плач, слезы, т.е. дождь) отвечает лесной «оркестр», в котором слышны отдельные голоса и арии (*il canto / delle cicale / ... – плач цикад; il pino / ha un suono, e il mirto / altro suono, e il ginepro / altro ancora / ... – у пинии / свой звук, у мирта / звук*

другой, и у можжевельника / тоже другой), образуя вместе многоголосый хор / оркестр (*stromenti / diversi*) под бесчисленными «пальцами» дождя (*sotto innumerevoli dita*). Компоненты пейзажа становятся единым целым (*il pino – il mirto – il ginepro = stromenti*), отражая эмоциональное состояние героев.

Герои погружаются в «лесной дух» (*nello spirto / silvestre*) и «живут древесной жизнью» (*d'arborea vita viventi*): происходит уподобление, слияние объективного и субъективного планов, облик героини сливается с элементами природы: «*il tuo volto ebro / è ... / come una foglia, / e le tue chiome / auliscono come / le chiare ginestre*» (твое упоенное лицо / будто лист, / а твои волосы / благоухают как / светлый дрок). Элементы реальности приобретают новую эмоционально-символическую окраску в «пейзаже души».

Образ «оркестра» дополняется в третьей строфе: его мелодия то угасает, то усиливается: с «плачем» (*il pianto*) чередуется «песнь» (*il canto*), – происходит развитие музыкальной «темы», которая то усиливается, то ослабевает: «*un canto vi si mesce / ... / Più sordo e più fioco / s'allenta, si spegne*» - «еще одно пение слышно / глуше и слабее / слабеет, гаснет». Усиливается шум дождя, хотя и остается на втором плане (*Or s'ode su tutta la fronda / crosciare / l'argentea pioggia... - теперь слышно по всей листве / как шумит / серебряный дождь*). Примечательно употребление глагола «*crosciare*» (бурлить, клокотать) взамен нейтрального «*piovere*» (идти, лить (о дожде)), который усиливает суггестию даже на фоническом уровне. Но на первом плане «солирует» лягушка, «кила далекая дочь» (*la figlia / del limo lontana, / la rana*). Ее пение, доносящееся из неопределенного далека (*chi sa dove, chi sa dove – кто знает, где?*) расширяет границы пейзажа и пространства в целом, придавая ему, тем не менее, некий вневременной и внепространственный оттенок.

В четвертой строфе происходит полное слияние пейзажа с чувствами лирического героя и его возлюбленной: дождь на ее ресницах – это будто слезы, но слезы радости (*Piove su le tue ciglia nere / sì che par tu pianga / ma di piacere – Дождит на твои черные брови / так, что кажется, будто ты плачешь / но от радости*), ее черты проявляются в элементах лесного пейзажа (*par da scorza tu esca / ... il cuor nel petto è come pesca / intatta... / ... / gli occhi / son come polle tra l'erbe, / i denti negli alveoli / son come mandorle acerbe – как будто из коры ты древесной возникла / ... сердце в груди будто нетронутый персик... / ... / глаза / как родники в траве, / и зубы в альвеолах / будто неспелый миндаль*). Начинается совместное движение героев (*andiam di fratta in fratta, / or congiunti or disciolti – мы идем сквозь колючие ветви, / то вместе, то порознь*), которое раньше отсутствовало (глаголы со значением движения в предыдущих строфах не употреблялись). Герои направляются в некую даль, откуда ранее была слышна «песнь» лягушки (*chi sa dove, chi sa dove! – кто знает, где?*). Дождь продолжает властвовать над ними, а впереди их ждет «прекрасная сказка, что вчера / обольстила меня, / а сегодня тебя обольщает» (*la favola bella / che ieri m'illuse, / che oggi t'illude...*). В плане музыкальной композиции эту строфу можно назвать развязкой и кодой, которая выводит пространство за рамки даннунцианского пейзажа и создает проекцию «пейзажа души» в бесконечность.

Пространство в стихотворении изначально отмечено границей (*su le soglie / del bosco*) и включает ряд природных объектов – элементов пейзажа, омываемых дождем (*tamerici – pini – mirti – ginestre - ginepri*); затем внимание поэта переносится на самих героев, тоже омываемых дождем («*piove su i nostril volti silvani / ... su le nostre mani / ignude, / su i nostri vestimenti / leggeri*» ... – «дождит на наши лица лесные / ... на наши обнаженные руки / на наши одежды / легкие»); далее действие переходит в субъективную плоскость: «*piove / ... / su i freschi pensieri / ... / su la favola bella...*» - «дождит / ... / на свежие мысли / ... / на прекрасную сказку». Объективная картина трансформируется в субъективное пространство, в котором «внешнее» (природа) и «внутреннее» (пространство чувств) перетекают друг в друга.

Время действия в тексте стихотворения не определено. Единственный элемент, косвенно указывающий на время, – «*le nuvole sparse*» (1 строфа). Кроме того, есть противопоставление временных планов «вчера» и «сегодня»: «*la favola bella / che ieri / t'illuse, che oggi m'illude*» (1 строфа) и «*la favola bella / che ieri m'illuse, che oggi t'illude*» (4 строфа). Происходит некое смешение временных планов, отчего само время теряет направленность. Как отмечает П. Джигеллини, «прекрасная сказка, которая вчера обольщала Гермению, а

сегодня обольщает поэта, возвращается в финале с заменой глагольных времен <...>; она, образ из прошлого, стала настоящим, в то время как поэт ушел в глубину прошлого: чудеса мифа (и поэзии) смогли разрушить логику времени» [5, р. 33]. Само присутствие Гермियोны как мифологического персонажа уже предполагает соотносительность изображаемого (в нашем случае – пейзажа) с мифологическим пространственно-временным хронотопом.

Интересно, что герой (поэт) никогда напрямую не обращается к Гермione со словами любви, никогда открыто не говорит о своих чувствах, – все это происходит опосредованно, через элементы пейзажа, в который оба погружены. Есть только три слова (глагола), с которыми он к ней обращается: *taci* (молчи) – *ascolta* (послушай) – *odi?* (слышишь?).

Эти образцы слияния пейзажа и душевного состояния лирического героя, взаимопроникновения природы и человека определяются термином «*panismo dannunziano*» («даннунцианский панизм»), принятым в итальянском литературоведении. Он очевидно близок определению «пейзаж души» (*paysage d'ame*), которым характеризуется французская импрессионистическая поэзия (в частности, тексты Поля Верлена (*Paul Verlaine, 1844 – 1896*) и некоторых младосимволистов).

Однако, на наш взгляд, было бы преувеличением говорить о полном «непроизвольном» слиянии героя с пейзажем, то есть о той форме «пейзажа души», которой добился Верлен в своих ранних сборниках («Сатурнические стихотворения» (*Poèmes saturniens, 1866*), «Добрая песня» (*La Bonne chanson, 1870*), «Романсы без слов» (*Romances sans paroles, 1874*)). В текстах Д'Аннунцио нет отчетливого доминирования «впечатления», которое бы передавало непосредственность чувственного восприятия: картина природы насыщена реминисценциями и символами, имеет мифологический подтекст, обогащающий восприятие увиденного, но лишаящий это восприятие сиюминутности воздействия. Иными словами, нельзя ставить знак равенства между панизмом Д'Аннунцио и «пейзажем души» французского импрессионизма.

Список использованной литературы

1. Андреев, Л. Г. Импрессионизм / Л. Г. Андреев. – М.: изд-во МГУ, 1980. – 250 с.
2. Giannantonio, V. L'universo dei sensi. Letteratura e artificio in D'Annunzio / V. Giannantonio. – Roma: Bulzoni editore, 2001. – 346 p.
3. D'Annunzio, G. Lettera a Giuseppe Treves del 7 luglio 1899, / G. D'Annunzio. Altre lettere inedite di Gabriele d'Annunzio, a cura di E. Maccagnolo, in «Convivium», XXVII (1959), 6, Pp. 704-705.
4. Gibellini, P. Introduzione ad “Alcyone” // D'Annunzio G. Alcyone. Edizione critica a cura di Pietro Gibellini. – Milano: Mondadori, 1988. – CLXV + 428 p.
5. Mariano, E. Suoni e significati ermetici in Alcione // AA.VV. D'Annunzio e il simbolismo europeo. Atti del convegno di studio, 1973. - Milano: Il saggatore, 1976. – P. 319.

Т. Л. Селитрина,

докт. филол. наук, профессор (Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Уфа, Россия)

ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА VS ЛИТЕРАТУРНОГО РЕМЕСЛЕННОСТВА (РАССКАЗ А. БАЙЕТТ «В ДЕНЬ СМЕРТИ Э.М. ФОРСТЕРА»)

Аннотация. В статье показано, что тема так называемого «писательского дела» относится к актуальному аспекту литературной биографии любого автора, его художественного мастерства и эстетических взглядов. Каждая эпоха вырабатывает свои понятия о том, какой должна быть литература. В

рассказе противопоставляется концепция романного жанра классиков западной литературы Д. Г. Лоуренса, Э. М. Форстера и М. Пруста взглядам на эту проблему вымышленного автора, литературного ремесленника миссис Смит, которая способна только иронизировать по поводу своих современников и предшественников, создавая ернические произведения. Творческое бесплодие миссис Смит соотносится с печальным финалом ее жизни. Узнав от доктора о предстоящей операции, она полностью утрачивает веру в свои способности создать большой роман, полагая, что дни ее сочтены. Именно в этот момент она могла бы создать нечто яркое, но не испытывая эмоционального подъема, смиряется с фактом быстротечности существования. Фраза Форстера «Смерть уничтожает человека ... идея смерти его спасает», озвученная повествователем, обращена к любому поистине творческому человеку.

Ключевые слова: А. Байетт; Э.М. Форстер; Г. Джеймс; М. Пруст; «писательское дело»; новеллистика.

T. L. Selitrina,

Hab. PhD, Professor (Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla, Ufa, Russia)

**LITERARY CLASSICS VS LITERARY HANDICRAFT (A. S. BYATT'S SHORT STORY
«ON THE DAY THAT E. M. FORSTER DIED»)**

Abstract. *The article demonstrates that the theme of the so-called «creative writing» refers to the actual aspect of any author's literary biography, his artistic skill and aesthetic views. Each epoch generates its own concepts of what literature should be. In Byatt's story the concept of the novel genre of the Western literature classics D. H. Lawrence, E. M. Forster and M. Proust is contrasted with the fictional author's views on this problem; Mrs. Smith, a literary craftsman, is only able to ironize on her contemporaries and predecessors, creating facetious works. Mrs. Smith's creative infertility correlates with the bitter ending of her life. After learning from the doctor about the upcoming operation, she completely loses faith in her ability to create a great novel, believing that her days are numbered. It is at this moment that she could create something bright, but without experiencing an emotional upsurge, she resigns herself to the fact of the transience of existence. Forster's phrase «Death destroys a man: the idea of death saves him», voiced by the narrator, is addressed to any truly creative person.*

Keywords: A. S. Byatt, E. M. Forster; H. James; M. Proust; creative writing; short stories.

В своей аннотации к сборнику рассказов А. Байетт (*Antonia Susan Byatt, 1936 –*) «Призраки и художники» (*Ghosts and Artists*), изданному в России в 2017 г. рецензент из журнала «Vogue» отметил удивительную многослойность и даже аллегоричность новеллистики английской писательницы. Тема «писательского дела», заявленная в начале рассказа «В день смерти Э. М. Форстера» (*On the Day E. M. Forster Died. 1987*) относится к неувядающему аспекту литературной биографии любого автора, его художественного мастерства и эстетических взглядов. Еще в 1884 г. в статье «Искусство прозы» (*The Art of Fiction, 1888*) Г. Джеймс (*Henry James, 1843–1916*) обратил внимание на исключительную «жизненность этой проблемы и интереса к ней как со стороны братьев-писателей, так и со стороны читающей публики» [1, с. 127].

Безымянный повествователь из рассказа А. Байетт «В день смерти Э. М. Форстера», судя по всему, сам творческий человек, сообщает, что он представил рассказ о писательском деле в интерпретации некоей миссис Смит, избравшей писательство своим ремеслом, полагающей, однако, что время писать о «писательском деле» безвозвратно ушло. Сама миссис Смит, замужняя женщина с тремя детьми, еще на «заре жизни» познакомилась с книгами «искусство об искусстве», в которых искусство понималось как «ключ к спасению». Однако ей не импонировали ни «Портрет художника в юности» (*A Portrait of the Artist as a Young Man, 1915*), ни «Смерть в Венеции» (*Der Tod in Venedig, 1912*), ни «В поисках утраченного времени» (*À la recherche du temps perdu, 1913*). А уж суждения Д. Г. Лоренса о романе как о «единственной яркой книге жизни» казалось ей более чем странным.

«Этих книг она боялась», – замечает повествователь [2, с. 154]. Миссис Смит «уродилась скептиком», она не верила тому, что *«жизнь стремится стать искусством»* (явная отсылка к У. Пейтеру и О. Уайльду), ни в воспитательную функцию литературы *«будто искусство способно уберечь мир от большинства бед»* [2, с. 153]. Сама миссис Смит издала несколько изящных «ернических комедий» о безрассудстве и недопонимании в отношениях между полами [2, с. 154]. Ей не приходилось писать о каком-нибудь авторе, когда же ей встречались романы, в которых писательство рассматривалось как метафора самой жизни она тотчас откликнулась на подобные сочинения язвительными и хлесткими рецензиями. Ей самой нравилось действие: «происшествия, сюжеты, история и факты» [2, с. 155]. Напомним, что Г. Джеймс в своей статье «Искусство прозы» иронизировал по поводу суждения У. Безанта (*Walter Besant, 1836-1901*) утверждавшего, что главное в романе это сюжет.

Повествователь в рассказе Байетт как бы обыгрывая иронично мысль У. Безанта замечает, что сама история о писательском деле миссис Смит – *«прямо-таки один сплошной сюжет, сплошной архетипический сюжет, который не сводится ни к нарциссическим размышлениям о том, как рождается писатель, ни к эстетическому трюку с поставленными друг напротив друга зеркалами»* (в последней фразе ощущается явная аллюзия на Г. Джеймса и его прием зеркал) [2, с. 155]. Миссис Смит не представляла свою жизнь без искусства, однако *«не считала его ни панацеей, ни долгом, ни особой необходимостью»* [2, с. 154]. Писательство не было для миссис Смит «борьбой за жизнь» или «особенной добродетелью, – добавляет саркастический повествователь: *«ей просто сделали прививку искусства – в виде романа...так возникла зависимость»* [2, с. 154]. В жизни ей недоставало власти, поэтому так приятно было творить иные миры, *«где все прелестное и чудовищное -подчинялось ее воле»* [2, с. 154]. И в работе над художественным произведением ее привлекали в большей мере проблемы общественной жизни, образования, науки ... словом, все то, что оставалось за пределами искусства как такового. Свои произведения миссис Смит называла «вещицами». Она перелопачивала уйму книг, черпая из них множество сведений, большинство из которых так и не попадало в окончательный текст ее сочинений. Ей нравился сам процесс собирательства и систематизации. Она ощущала при этом некую стройность своего будущего создания. Причем, ее жизнь была строго регламентирована: на кухне она думала о еде, в гостиной о детях, в спальне – о муже. Она никогда не смешивала быт и творчество. Ее муж интересовался международной политикой и экономикой, вероятно, поэтому и ее волновала общественная жизнь.

Она предпочитала работать в Лондонской библиотеке, находясь в окружении книг. Миссис Смит задумала создать большой роман, размышляя о нескольких потенциальных сюжетах. Можно описать *«житийские перипетии разных людей во времена Суэцкого кризиса и вторжения СССР в Венгрию, или создать трагикомедию о художнике-реалисте, которого не признают в Академии, делающей ставку на современную абстрактную живопись. Можно создать пародию на «Властелина колец», а можно показать как сложное иммиграционное законодательство Великобритании ломает судьбы людей. А можно связать все эти темы воедино, добавив рассерженных молодых людей, британских призывников в Суэце, эстетические переживания непризнанного художника, и так далее. Сюжет, который она начинала сочинять, становился запутанным, фантастическим и «все же неправдоподобным в своей невероятности»* [2, с. 156]. Книга должна получиться объемной. Ей пришел на ум Марсель Пруст и вспомнились ключевые слова его большого романа, фрагменты его опыта: *«перья на шляпках и цеппелины, музыкальная форма, чтение и живопись, порок, чванство, внезапная смерть и медленное умирание – целая жизнь человека»* [2, с. 154].

Миссис Смит была способна оценить творчество Пруста, во всяком случае, ключевые моменты его жизни: *«такие моменты – если позволить себе их прочувствовать – потрясают до глубины души, словно любовь с первого взгляда»* [2, с. 157]. Но миссис Смит относилась к тому разряду людей. Которые благополучно игнорировали любовь с первого взгляда, *«вначале из самолюбия, затем из страха моральных терзаний»* [2, с. 157]. Она прожила жизнь небогатую на события, ограниченную узким жизненным опытом, социальным происхождением и образованием. Насыщенные переживания были вне ее опыта. Однако. Начав создавать роман она стала нащупывать нити сюжета, действие разворачивалось в ускоренном темпе: *«из зерна сразу росток»* [2,

с. 158]. Она покажет, как скоротечна жизнь, и ее роман отразит определенные исторические события, что и станет ее преимуществом как современного автора. Миссис Смит начала спешно сплетать нити письменного текста, ей даже показалось, что она сродни Данте. Она ощущала, что ее новый труд – *«движение вперед»*. Она испытала эмоциональный подъем. Однако. Возбуждение требовало выхода в действии. Миссис Смит посчитала, что в течение какого-нибудь часа она написала больше, чем обычно за месяц, и даже год. Удовлетворенная собственным трудолюбием и вспыхнувшей уверенностью в том, что отныне писательство станет главным делом ее жизни, она вышла из библиотеки на прогулку в город по Джермин-стрит и Пикадилли. Случайно миссис Смит бросила взгляд на газетную стойку и прочитала заголовок в одной из газет: «Скончался знаменитый писатель». Купив газету, она узнала, что скончался Э. М. Форстер, проживший девяносто один год. Именно он соответствовал ее понятиям идеального английского романиста, поскольку, по ее мнению, Форстер писал *«сдержанно ироничные книги о ценности индивидуума и его обязанностях»* [2, с. 161]. Во внутренний монолог миссис Смит вторгается несобственно прямая речь повествователя, который выделил главную задачу художественных исканий Форстера: *«соединить прозу и страсть»*.

Н. П. Михальская назвала Э. М. Форстера писателем, чьей задачей было воспитание чувств, а характеризуя его книгу «Аспекты романа» отметила, что, по мнению Форстера читатель должен находиться в постоянном напряжении, поскольку писатель способен передать само движение времени, ритм жизни, и создать многогранные человеческие характеры. Именно этих качеств миссис Смит была лишена, поэтому у нее *«мелькнула рефлекторная радость: а я жива... наконец-то будет посвободнее»* [2, с. 161]. Смерть устранила Форстера как *«критерий оценки»* [2, с. 162]. Миссис Смит никогда не была знакома с Форстером лично, он понятия не имел о ее существовании, но она, тем не менее, испытала чувство удовлетворения от сообщения о его кончине. Она решила написать роман не хуже Форстера, но как-то иначе, по-другому, что-нибудь на современном материале, тем более что времени у нее предостаточно. У нее даже промелькнула мысль, что именно в день смерти Форстера она решила написать большой роман. В этот момент ее окликнул мужчина, которого она не сразу узнала. Это был ее бывший сокурсник по университету Конрад, правда, она изучала английскую литературу, а он психологию. В свое время он даже оказывал ей знаки внимания и рассказывал интересные подробности о сложных психических состояниях личности. Оказалось, что он сменил ряд профессий, был несколько раз женат, лечился от туберкулеза, побывал в Африке и Азии, а в настоящий момент занимается музыкой. Сидя в кафе Конрад с опаской сообщил миссис Смит, что за ним следят, что он работает на разведку, что ему угрожают, и что она должна ему помочь. Она начинает понимать, что Конрад не в своем уме, что это паранойя, и стремится покинуть кафе. Конрад пытается удержать ее силой, ухватив за воротник блузки. Отбиваясь своей сумочкой она ударила Конрада, и с поцарапанным лицом, в разорванной блузке скрылась в библиотеке. Ее всю трясло, эмоциональный подъем исчез, она больше была не в состоянии работать. Как женщина решительная и практичная, миссис Смит постаралась отстраниться от произошедшего. Частное сумасшествие Конрада не заставит миссис Смит *«отвлечься или повернуть назад»* [2, с. 174]. Повествователь цитирует Форстера: *«Смерть уничтожает человека ... идея смерти его спасает»*.

Спустя две недели миссис Смит почувствовала боль в правом боку, ее срочно пригласили на операцию. Она объяснила доктору. Что в настоящий момент работает над большой книгой, и просит его повременить, однако, доктор оставался непреклонным. И теперь миссис Смит пытается думать о коротких рассказах ... *«а то кто его знает, много ли осталось»* [2, с. 174]. Следуя логике рассказа, наконец-то у миссис Смит появился не выдуманный сюжет. А реальный трагический для небольшого рассказа. Фраза Форстера о смерти в данном контексте как никогда более кстати. Но связать реальный факт и художественный вымысел миссис Смит не дано.

В рассказе противопоставлена литературная классика в лице Форстера и Пруста и литературное ремесленничество воображаемой миссис Смит. Художник, как известно, мыслит образами. Художественное мышление миссис Смит механистично. На ее взгляд, *«существительные слова поэтические, а роману с их частностями приличествуют прилагательные: они ограничивают существительные. Но в то же время»*

придают им силу. У Диккенса одни сплошные прилагательные, и у Бальзака, и у Пруста» [2, с. 159]. Понятно, что большой роман, задуманный ею уже не будет осуществлен. Ей недоступны «муки творчества», «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

Любому крупному автору, и Форстеру в том числе, свойственен огромный запас наблюдений над человеческой природой и психологией. Миссис Смит испытала волнующее происшествие, но оно не стало темой ее рассказа. Г. Джеймс подчеркивал, что *«рассказ это то, что вызывает в нас волнение, возбуждение, удивление и напряжение; человеческие эмоции, проявления человеческого характера, человеческие взаимоотношения – только это создает рассказ. Необычайное всегда необычайнее тогда, когда оно происходит с вами или со мной, и представляет собой какую-то ценность (ценность для других). Только в том случае, когда мы в нем наглядно убеждаемся»* [3, с. 163]. По мнению Джеймса, автор создает *«особый маленький мир вдохновенных дерзаний и поисков»* [3, с. 160]. Более того, Джеймс подчеркивал, что *«поверхностное сознание не способно создать хорошего романа»* [3, с. 143].

Английские реалисты XIX века (Ч. Диккенс, Джордж Элиот, У. М. Теккерей) весьма скупо открывали двери в свои художественные мастерские. «О писательском деле» Диккенса мы можем узнать лишь по некоторым его предисловиям к романам. Джордж Элиот оставила краткие замечания на страницах записных книжек. Авторы конца XIX–XX веков Р. Стивенсон, О. Уайльд, Дж. Голсуорси, Г. Джеймс и др. активно размышляли об эстетике современного романа. Чрезвычайно ценными являются предисловия к собственным романам Г. Джеймса. Его многочисленные статьи «О писательском деле» предлагали разработанную систему творческих принципов, которые остаются актуальными до сих пор. Э. М. Форстер характеризует творчество М. Пруста, не соглашаясь с его творческой манерой все же признавал, что эпос Пруста отразил дух эпохи и *«эпический размах романа будет оценен»* [3, с. 124].

Героиня рассказа А. Байетт, озабоченная проблемой самоидентификации, и мечтающая создать большой роман на современном историческом материале, оказывается творчески бесплодной, и рассказ превращается в пародию на графомана. Фраза Форстера *«смерть уничтожает человека ..., но идея смерти спасает»* могла бы послужить эмоциональным толчком к созданию миссис Смит, возможно, нетленного шедевра.

Список использованной литературы

1. Писатели США о литературе: [Сборник. В 2-х т.]. Пер. с англ. / [Сост. А. Николокин]. - Т. 1. - М. : Прогресс, 1982. – 294 с.
2. Байетт, А. С. Призраки и художники: рассказы; пер. с англ. С. Бранда, Д. Бузаджи, О. Варшавер и др. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. – 384 с.
3. Писатели Англии о литературе XIX–XX вв. : Сб. статей. Пер. с англ. / [Сост. К. Н. Атаровой; Предисл. А. А. Аникста, с. 3-18]. – М. : Прогресс, 1981. – 410 с.

Н. М. Сімейкіна,

канд. філол. наук, доцент (Харків, Україна)

«БЛИЗЬКИЙ» ТА «ДАЛЕКИЙ» КОНТЕКСТ ДРАМИ Г. ІБСЕНА «ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ»

Анотація. у статті аналізуються сучасні театральні інтерпретації та адаптації відомої драми Г.Ібсена «Ляльковий дім», яка залишається актуальною в нову епоху своєю проблематикою та образом головної героїні.

Ключові слова: Ібсен; контекст; інтерпретація; адаптація.

«CLOSE» AND «DISTANT» CONTEXT IN H. IBSEN'S PLAY «A DOLL'S HOUSE»

Abstract. modern theatrical interpretations and adaptations of the well-known play «The Doll's House» by H. Ibsen which is still very actual as to its problems and the character of the main heroine are under scrutiny in the article.

Key words: Ibsen; context; interpretation; adaptation.

«Контекст» (в переводе с латинского «сцепление, соединение, связь») указывает на сложные взаимосвязи между литературными, историческими, биографическими и другими явлениями. Художественный текст рассматривается не как замкнутое на себе произведение, а как бытующий в широком пространстве факт литературы и культуры. М. Бахтин, впервые объяснив «диалогичность» литературного произведения, предложил выделять «далекый контекст» и «близкий» контекст. «Близкий» связан с так называемым «малым временем», с особенностями исторической эпохи, в которой жил писатель и создавал свое произведение, с особенностями мировоззрения, характера самого автора, литературной ситуацией, художественным методом и т. д. Многие произведения так и остаются в своем «малом времени», оставаясь объектом изучения литературоведов, хотя, возможно, вызвали споры и повышенный интерес у современников. Другие произведения и их создатели, мало понятые в свою эпоху, прекрасно вписываются и открываются в новом контексте, который Бахтин назвал «далеким», когда великое произведение «разбивает грани своего времени». Оно в течение веков «обогащается новыми значениями, новыми смыслами». [1, 374] Известно, что в Германии, а точнее в Веймаре, где жил в последние годы Гете (*Johann Wolfgang Goethe 1749–1832*), в поэте никто не признавал гения, которому суждено стать уже для нового поколения романтиков большим авторитетом, а потом быть признанным всей мировой литературой. Да и Шекспир (*William Shakespeare, 1564–1616*) не допускал мысль, как и его современники, о своей удивительной посмертной славе, свободном бытовании в контексте каждой последующей эпохи вплоть до наших дней. Произведения А. С. Пушкина (*1799–1837*), по мнению критика И. Есаулова, «*распахнуты в незавершимое большое время, где исследователь позднейших эпох – как читатель – имеет собственный контекст понимания, и он вовсе не обязан совпадать с пониманием пушкинских современников*» [2]

К ряду авторов и произведений, которым суждено открыться в другие эпохи, можно отнести пьесу выдающегося норвежца Генрика Ибсена (*Henrik Ibsen, 1828–1906*) «Кукольный дом» (*Et dukkehjem, 1879*). В 2006 году в связи с юбилеем писателя интерес к его творчеству особенно вырос. Но если просмотреть репертуар мирового театра XX века и уже начавшегося XXI века, то обращение к драме «Кукольный дом» вовсе не определяется круглыми датами.

Цель данной статьи – рассмотреть открывшиеся со временем грани драмы Г. Ибсена «Кукольный дом», новые научные и театральные интерпретации заложенных в произведении проблем и образа главной героини Норы.

История создания пьесы «Кукольный дом», так называемый «близкий контекст», достаточно изучена, известны многочисленные дискуссии критиков, читателей, режиссеров по поводу новаторской трактовки драматургом темы семьи, брака, положения женщины, использование им открытого финала и т. д. В то же время следует напомнить некоторые факты биографического плана и общественной ситуации в Европе в конце XIX века. Ибсен, сделав уже немало для возрождения национального норвежского театра, неожиданно в 1864 году вместе с семьей покидает родину. Причин тому было несколько. Во-первых, Ибсена постигло новое разочарование в буржуазных демократах, которые, декларируя идеи «скандинавизма», не поддержали маленькую Данию в борьбе с Пруссией. Во-вторых, дела в театре шли неважно, денег на содержание семьи почти не было, началась депрессия. В-третьих, он утратил свои романтические иллюзии и веру в то, что своими произведениями

о героическом прошлом страны можно пробудить национальное самосознание сограждан. По совету талантливого норвежского драматурга Б. Бьернсона (*Bjørnstjerne Bjørnson, 1832–1910*), своего друга, Ибсен уезжает в Рим, потом в Дрезден, Мюнхен. Годы добровольного изгнания продолжались 27 лет, хотя интереса к Норвегии Ибсен не терял никогда. Именно в эмиграции начался самый плодотворный период его творчества, создание лучших произведений, положивших начало «новой драмы»: «Столпы общества» (*Samfundets støtte, 1877*), «Враг народа» (*En folkefiende, 1882*), «Привидения» (*Gengangere, 1881*), «Гедда Габлер» (*Hedda Gabler, 1891*) и др.

Первые наброски «Кукольного дома» Ибсена (в немецком переводе известного, как «Нора») датированы 19 октября 1878 года и известны под заглавием: «Заметки к современной трагедии». Они были своеобразным конспектом будущей пьесы, которую Ибсен начинает писать 2 мая 1879 года, а завершает в середине сентября того же года. Драматург работал над пьесой в итальянском городке Амалфи, а потом и в Риме.

Замысел создания произведения о положении женщины в семье и обществе, в котором господствуют законы, созданные мужчинами, овладел писателем давно и окончательно сложился после постановки драмы «Столпы общества». Идеи женской эмансипации всегда вызвали понимание и сочувствие драматурга. В 1877 году, пребывая в Мюнхене, Ибсен много общался с Камиллой Коллет, известной писательницей и поборницей женского равноправия. Далеко не все идеи своей собеседницы драматург принимал однозначно, но спустя годы в одном из писем к Коллет он признался: «Прошло уже много лет с тех пор, как вы и ваши идеи в той или иной форме начали оказывать влияние на мое творчество». Готовясь к написанию новой драмы, Ибсен вел большую работу в Скандинавском союзе в Риме, доказывая необходимость получения женщинами права вступать беспрепятственно в этот Союз и наравне с мужчинами участвовать в его деятельности. Противников идеи оказалось больше, и она не прошла. Однако Ибсена удивила реакция не столько мужчин, сколько тех женщин, которые и сами не хотели принятия такого решения. Переполюнявший писателя внутренний протест против такой ситуации полностью реализовался в задуманном произведении.

Первое издание «Кукольного дома» было 4 декабря 1879 года в Копенгагене в количестве 8000 экземпляров (самое большое из всех предыдущих изданий Ибсена) и имело успех у читателей, заставив издателей увеличить тираж. В декабре того же года премьера «Кукольного дома» состоялась в Королевском театре Копенгагена. Успех был ошеломляющим. Произнесенная из уст Норы «декларация независимости» вызвала бурные дискуссии и споры. Реакция критики была противоречивой, но восторженной.

В течение последующих двух месяцев пьеса обошла почти все крупные театры Скандинавии и начала свое триумфальное шествие по странам Европы, по России, Австралии и Америке, не оставляя нигде зрителей равнодушными. Лучшие актрисы мира были исполнительницами роли Норы: А. Зорма – в Германии, Э. Дузе – в Италии, В. Ф. Комиссаржевская – в России. Отдельной книгой пьеса была издана в Финляндии (1880 г.), в Англии и Польше (1882 г.), в России (1883 г.), в Италии (1884 г.). Судьба главной героини, ее проступок и поведение мужа, а главное неожиданный и смелый финал произведения обсуждались людьми в разных уголках планеты.

Причину такого невероятного успеха именно этой драмы Ибсена очень четко объяснил Бернард Шоу (*George Bernard Shaw, 1856–1950*). По его мнению, действие «Кукольного дома» могло происходить в любом пригороде любой европейской страны и, можно добавить, – мира. Такова была сила обобщения, достигнутая Ибсеном в пьесе. Наверное, по популярности и резонансу эта драма могла лишь сравниться с успехом, выпавшим в свое время на долю романа «Страдания молодого Вертера» (*Die Leiden des jungen Werthers, 1774*) Гете или «Мадам Бовари» (*Madame Bovary, 1856*) Г. Флобера (*Gustave Flaubert, 1821–1880*), да и то география популярности этих романов была иная.

Восторжествовавший в XX веке феминизм, утвердившееся равенство полов, изменившееся отношение к семье и семейным ценностям, казалось, могли сделать эту пьесу Ибсена, как и другие его реалистические драмы, литературно-историческим фактом. Однако интерес к ней не утрачивается по сей день, предложенная

драматургом коллизия, переходящая в острый социально значимый конфликт остается в центре внимания современного общества. Все по сути пьесы великого норвежца выявляют их невероятную созвучность нашей эпохе, страдающей теми же пороками и комплексами, что и давно прошедшая. Остались все те же «столпы общества», «враги народа», «привидения из прошлого», «кукольные дома». Так произведения Ибсена оборачиваются вневременностью и всеобщностью, в них постоянно обнаруживаются новые глубинные пласты и смыслы.

Двадцатый век и, тем более, двадцать первый отмечен повышенным интересом к гендерной проблеме, стрелки с социально-классовых конфликтов переводятся в область сложных взаимоотношений полов, принимающих характер непримиримого столкновения с отягощающими последствиями. Проблемы семьи как таковой обретают в условиях новых разрушительных моральных установок западного общества острый характер и остаются в центре внимания и дискуссий психологов, социологов, экономистов и т. д. Вопросы насилия в семье и демонстрация их разнообразных форм, в частности, морального, физического, психологического, несмотря на обретенное и закрепленное законом социальное и гендерное равенство остаются чрезвычайно актуальными. Все это объясняет повышенный интерес к драме Ибсена, в которой удивительно актуализируются как раз тенденции сегодняшнего дня, прекрасно передающиеся через текст «Кукольного дома», наполненного скрытым смыслом и подтекстом. Естественно, что уход Норы из семьи не может потрясать зрителя и читателя так, как в конце XIX и начале XX века. Однако пример нравственного роста героини, ее осознание себя как личности в условиях домашнего насилия становится для современности очень убедительным. Театровед А. А. Юрьев в эволюции характера Норы видит переосмысленную драматургом кьеркегоровскую концепцию личности – учение о «стадиях жизненного пути». В начале пьесы Нора – ребенок – воплощение «кьеркегоровского непосредственного эстетизма» движется к «личностной трагической свободе» через преодоление страха, подобно библейскому Адаму. Но это высшее напряжение сил (танец тарантеллы в третьем акте) позволяет ей пойти на открытый разговор с мужем, что, по мнению исследователя, характеризует «яркий художественный аналог кьеркегоровского иррационального «прыжка» («Springet»), ... а образ героини обретает общечеловеческий масштаб» [4].

Вот этот «общечеловеческий масштаб» личности героини делает его привлекательным в новом контексте. Заложенный в пьесе Ибсена идейный, художественный потенциал, как оказывается, неисчерпаем, поэтому к пьесе обращаются не только режиссеры, тяготеющие к традиционным средствам воплощения своего замысла, но и сверхмодные, склонные к разрушению канонов и эпатажу зрителей. Такова постановка в духе Квентина Тарантино главного режиссера берлинского театра «Шаубюне» Томаса Остермайера в 2004 году по пьесе «Кукольный дом», который был показан и в Лондоне и в Москве. Он почти до гротеска доводит понятие respectable буржуазного дома, Торвальд – преуспевающий яппи, Нора – кукла Барби, дети упитаны, живут в достатке, доктор Ранк болен СПИДом. Центром дома является большой аквариум с рыбками. Это замкнутое пространство богатого дома – символ остановившейся бездуховной жизни, в которой есть все и ничего. Поведение Норы в третьем акте – ее танец в духе садо-мазохистской оргии выглядит не только абсурдным, но и логичным.

Критик А. Карась так описала свое впечатление от кульминационной сцены: «Когда Норе приходит время танцевать знаменитую тарантеллу, она появляется на сцене в карнавальном костюмчике, обвешанная пистолетами, с игрушечно-окровавленным животом. Ее танец – настоящий данс макараб, танец смерти и ночных дискотек, свободный и страшный. Точно под влиянием экстази эта прагматичная и веселая хозяйка большого дома самозабвенно танцует, падая прямо в бассейн к рыбкам» [3]. В доме, как и положено у богатых, оказывается пистолет. «В роковой момент Нора поиграет с ним, покрутит дулом у собственного виска, да и выстрелит прямо в мужа – раз, другой, третий – для надежности. А потом каким-то привычным, точно выученным у Квентина Тарантино движением ноги столкнет его прямо в роскошный бассейн с рыбками, и вода в нем станет красной» [3].

Таким образом, в наше время классическое произведение нередко становится предметом крайне субъективной интерпретации, а скорее адаптации, вписанным вольно в новый контекст.

Список использованной литературы

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.
2. Есаулов, И. А. Традиция и предание как принципы понимания художественного текста / <http://transformations.russian-literature.com/node/39>. Дата доступа: 12.09.2022
3. Карась, А. «Кукольный дом» Ибсена приспособили к современности / <https://rg.ru/2004/12/15/teatr-shaubjune.html>. Дата доступа: 14. 08. 2019.
4. Юрьев, А. А. «Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции / <https://cyberleninka.ru/article/n/kukolnyy-dom-vpervye-na-stsene-opyt-rekonstruktsii-spektaklya-i-ego-zritel'skoy-retseptsii-2>. Дата доступа: 02. 05. 2016

О. А. Судленкова,

канд. филол. наук, профессор (Минский государственный лингвистический университет, Минск, Беларусь)

СЮЖЕТ ГОМЕРОВСКОЙ «ОДИССЕИ» В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. В статье анализируется соотносительность сюжетов ряда романов и рассказов английских и американских авторов XX века с той частью гомеровской «Одиссеи», где повествуется о прибытии героя в Итаку. Большинство мотивов, составляющих мифологему возвращения воина у Гомера, – встреча с сыном, конфликт с женихами, узнавание, повествование о пережитом и т. д., присутствуют во всех рассматриваемых произведениях, но по-разному трансформируются в них, отражая как текущие социально-политические условия, так и художественные и идеологические намерения автора. Сходство мифологемы солдатского возвращения у современных авторов с античной моделью продиктовано не намеренной мифологизацией, а обусловлено логикой жизни, повторяемостью исторических явлений, которые оказывают сходное влияние на человеческие судьбы.

Ключевые слова: сюжет; архетип; мифологема; мотив; мифема; мифологизация; «Одиссея».

O. A. Soudlenkova,

PhD., Ass. Professor (Minsk State Linguistic University, Minsk, Belarus)

THE PLOT OF HOMER'S «THE ODYSSEY» IN ENGLISH AND AMERICAN LITERATURES

Abstract. The article addresses the correlation between several works of English and American literature and Homer's account of Odysseus' return to Ithaca. Most of the mythemes constituting this part of the poem's plot – the hero's meeting with his son and wife, avenging himself on the suitors, recognition, etc. – are present in the majority of the novels and stories under study, yet they undergo various transformations in accordance with the historical situation and the author's intention. The archetype of the soldier's homecoming is created by merging the mythological plot with contemporary realities. Yet none of the analyzed 20th century works manifests any deliberate mythologizing: their similarity with the myth is predestined by life itself and reiteration of certain historical phenomena.

Key words: plot; archetype; mythologeme; motif; mytheme; mythologizing; «The Odyssey».

В мировой литературе о войне произведения, повествующие о возвращении воина домой, занимают относительно немного места, но они важны для изображения трагизма военных событий и человеческих судеб, затронутых ими. Впервые эта тема прозвучала особенно остро после Первой мировой войны, в частности в творчестве писателей «потерянного поколения» – Э. М. Ремарка, Э. Хемингуэя, Дж. Дос Пассоса, Р. Олдингтона. Присутствует она и в произведениях белорусских писателей [9]. Среди самых заметных произведений на тему солдатского возвращения со Второй мировой войны можно назвать повесть В. Г. Распутина «Живи и помни», рассказы М. А. Шолохова «Судьба человека» и А. Платонова «Возвращение», а также ряд поэтических произведений – М. Исаковского, В. Высоцкого и др. [2].

Самое известное произведение античной литературы на эту тему – поэма Гомера «Одиссея», особенно та ее часть, где повествуется о прибытии ее героя в родную Итаку. Поскольку этот сюжет неоднократно воспроизводился в последующие века, трансформируясь и наполняясь, в зависимости от замысла автора, конкретно-историческим, философским или психологическим содержанием, есть все основания говорить об архетипичности мифологема солдатского возвращения, ибо, как пишет Л. А. Клюкина, хотя миф всегда относится к прошлому, события, изображенные в нем, всегда вневременны и актуальны. [4, с. 199]

Понятия «архетип», «мифологема», «мотив» («мифема») представляют собой составляющий элемент мифа, но семантическое наполнение, взаимосвязь между ними, их соотношения толкуются по-разному. На наш взгляд, самое удачное разграничение смысла этих терминов дано А. Н. Круталевич: *«Понятия «архетип» – «мифологема» – «миф» – «мифема» соотносятся как – универсальная модель коллективного бессознательного – конкретная интерпретация универсальной модели коллективного бессознательного – коммуникативная система, в которой осуществляется интерпретация универсальных моделей коллективного бессознательного – элементарная структурно-смысловая единица коммуникативной системы, в которой осуществляется интерпретация универсальных моделей коллективного бессознательного»* [5, с. 13-14]. При этом она уточняет, что архетип является статическим, а мифологема – динамическим элементом мифа. Для более четкого понимания мифологема сошлемся на И. М. Дьяконова, который определяет ее как *«сюжетообразующий персонаж или ситуацию, определяющие общее содержание мифического сюжета и способные повторяться в семантически однородных рядах»* [3, с. 191]. То есть, под мифологемой (само слово означает «повествование»), следует понимать часть мифа, построенную вокруг какого-то события.

Если мифологема – это события, из которых складывается миф, то они в свою очередь включают ряд более мелких действий, которые можно назвать мотивами, или мифемами. Другими словами, если мифологема – это часть, «обломок» мифа, то мотив – его наименьший элемент. Е. М. Мелетинский рассматривает мотив *«как одноактный микросюжет, основой которого является действие»* [7, с. 117]

Исходя из вышеизложенных определений терминов, тот компонент сюжета гомеровской поэмы, который повествует о возвращении Одиссея домой (Песни XIV-XXIV) можно считать мифологемой, а составляющие ее элементы – мотивами, или мифемами. В качестве последних выделим следующие: встреча с сыном, конфликт с женихами, встреча с женой и узнавание, повествование о странствиях (рассказывание), встреча с отцом, общение с друзьями.

Ссылаясь на тезис Я. В. Погребной о том, что *«мифологема, мотивы, архетипы, в том числе «биография» мифологического героя могут получать новые интерпретации в любом литературном жанре и роде, и могут применяться к любому жизненному материалу»* [8, с. 153], обратимся к тем произведениям, где мифологема возвращения воина является неременной составляющей. Попробуем рассмотреть, насколько предложенную нами структуру этой мифологема в «Одиссее» можно спроецировать на произведения английских и американских авторов 20-го века, повествующих о возвращении солдата на родину и его реадaptации к мирной жизни. В американской литературе эта тема наглядно представлена в романах «Солдатская награда» (*Soldier's Pay*, 1926) и «Сарторис» (*Sartoris*, 1929) Уильяма Фолкнера, «Великий Гэтсби» (*The Great Gatsby*, 1925) Скотта

Фитцджеральда, рассказе Эрнеста Хемингуэя «Дом солдата» (*Soldier's Home*, 1925); в английской о ней повествуется в романах «Смерть героя» (*Death of a Hero*, 1929) Ричарда Олдингтона и «Возвращение солдата» (*The Soldier's Return*, 1999) Мелвина Брэгга, а также в главе «Возвращение» (Return) из романа Адама Торпа «Алвертон» (*Ulverton*, 1992).

Начиная с потерянного поколения, эта тема неоднократно возникала и в произведениях, повествующих о других войнах. Так, герой автобиографического романа М. Брэгга возвращается со Второй мировой войны, а в «Возвращении» А. Торпа речь идет о солдате Кромвеля, т.е. события происходят в 17-м веке. Для удобства и наглядности представим результаты нашего исследования в таблице, из которой видно, что, мотивы, выделенные нами в гомеровской мифологеме возвращения, присутствуют в той или иной мере во всех анализируемых произведениях, но инвариант реализуется в каждом из произведений по-разному, то есть трансформируется в соответствии с законами жанра или авторского намерения. Отсутствие некоторых из них в тексте того или иного произведения имеет свои художественные или идеологические причины.

Гомеровский сюжет в англо-американской литературе

Произведение	Гомер «Одиссея»	Э. Хемингуэй «Дом солдата»	С. Фицджеральд «Великий Гэтсби»	У. Фолкнер «Солдатская награда»	У. Фолкнер «Сарторис»	Р. Олдингтон «Смерть героя»	А. Торп «Возвращение»	М. Брэгг «Возвращение солдата»
Сын	+	-	-	-	+/-	-	-	+
Женихи	+	-	+	+		+	+	+
Жена	+	-	+	+	+	+	+	+
Рассказывание	+	-	-	+/-	+	+/-	+	+/-
Друзья	+	+	+	+/-	+	+	-	+
Отец	+	+/-	+/-	+	+	+/-	-	+
Развязка сюжета	Мир	Бегство	Убийство	Смерть	Гибель	Убийство /Суицид	Убийство	Бегство

Как видно из таблицы, меньше всего мифем представлено в небольших произведениях (рассказе «Дом солдата» и главе из романа «Алвертон»), что естественно, так как их объем и жанр предполагают изображение ограниченного количества событий.

Первый из мотивов – встреча с сыном – присутствует только в двух романах, что объясняется тем, что и фолкнеровский Дональд Мейхон, и хемингуэевский Кребс, и Джей Гэтсби ушли на фронт Первой мировой войны юношами, они еще не успели обзавестись семьей, что только усиливает антивоенный пафос произведений: ведь жертвами войны становились совершенно молодые люди. У Байярда Сарториса жена и сын умерли во время родов, а сын от второго брака родился уже после его смерти, которая скорее похожа на суицид. И здесь вариант мотива идейно значим, он подчеркивает неспособность травмированной войной души фолкнеровского героя вернуться к нормальной жизни и радоваться ей. Отсутствие этого элемента в сюжетах произведений важно для авторского замысла.

Мифема «женихи» по-разному трансформируется в этих произведениях, но везде она связана с драмой, а то и трагическом исходом. Пока Джей Гэтсби был на фронте, его возлюбленная выходит замуж за более

обеспеченного Тома Бьюкенена, а Джею отводится роль своего рода друга семьи. Невеста героя «Солдатской награды» в его отсутствие флиртует с другим человеком и, сначала согласившись выйти замуж за жениха-инвалида, убегает затем со своим кавалером. Герой романа Олдингтона «Смерть героя» Джордж Уинтерборн, возвратившись с фронта в Лондон на время короткого отпуска, потрясен тем, что ни жена, ни любовница не страдают из-за его отсутствия, а весело проводят время в компании молодых людей. У жены Сэма Ричардсона, героя романа «Возвращение солдата», есть потенциальный жених. Это школьный учитель, к которому Сэм теперь испытывает жгучую ревность. Гэбби Кобболд А. Торпа, вернувшись домой, застаёт дома другого мужчину, после чего он таинственным образом исчезает, явно став жертвой жены и ее нового мужа.

Мифема жены присутствует практически во всех анализируемых произведениях. Но если гомеровская Пенелопа стала символом женской верности, то в современных произведениях этот образ получает другие интерпретации. Напрасно Джей Гэтсби надеется вернуть Дейзи, которая позже становится косвенной причиной его гибели; беззаветно любит и готова выйти замуж за контуженного Дональда Мейхона служанка Эмми, после того как его оставила невеста. Но затем с ним венчается вдова другого солдата Маргарет Пауэрс, которая самоотверженно ухаживает за инвалидом. Вернувшись домой, женится Байярд Сарторис, но, несмотря на любовь жены, брак не приносит им счастья. Не ждет мужа с войны и не беспокоится о нем, живя богемной лондонской жизнью Элизабет из романа «Смерть героя». Эллен в романе «Возвращение солдата» несказанно рада возвращению мужа, но отношения между ними складываются непросто: сказываются годы разлуки и разный жизненный опыт. Хемингуэвский Кребс не собирается жениться, несмотря на настоятельные уговоры матери и попытки отца побудить его к этому. Этому опустошенному войной, потерявшему молодому человеку не хочется брать на себя никакую ношу; он хочет, чтобы жизнь шла гладко – без забот, сложностей и обязанностей.

По-разному представлен в рассматриваемых произведениях мотив узнавания. Пенелопа не сразу признает в усталом, одетом в лохмотья старике своего мужа. Но его рассказ о тайне, известной только им двоим, разрешает все ее сомненья. В «Солдатской награде» близкие с трудом узнают в коматозном молодом человеке, лицо которого обезображено чудовищным шрамом, сына и жениха. В романе М. Брэгга узнавание / неузнавание носит метафорический характер: Эллен узнает и не узнает прежнего Сэма. *«...I thought I knew everything about him before he went away. <....> now, he's had this other life... He's a bit strange sometimes... I can't seem to recognize him. Sometimes».* [10, с. 194-195]

Общеизвестно, какую важную роль играет в практике семейных взаимоотношений общение между супругами, привычка делиться своими переживаниями, проблемами и радостями. Мотив общения с другими людьми присутствует в каждом из рассматриваемых произведений.

Все рассказала она о жестоких, испытанных ею

Дома обидах....

.....Выслушав, все о себе в свой черед рассказал он:

Сколько напастей другим приключил он и какие печали

Сам испытал. И внимала с весельем она, и до тех пор

Сон не сходил к ней на вежды, покуда не кончилась повесть. [2, с. 241]

Так 23-й песне описывает Гомер разговор мужа и жены в первый день их воссоединения. В этой сцене предугадывается гармония дальнейших семейных отношений героев. А бывшие солдаты в современных произведениях, как правило, неспособны делиться своими переживаниями: они или слишком личны, или слишком тяжелы. Если Дональд Мейхон в «Солдатской награде» неспособен рассказать что-либо о войне из-за своей контузии, то немота персонажей других произведений метафорична. Им сложно найти слова, чтобы передать ощущения, которые испытывали перед лицом смертельной опасности. Именно так чувствует Сэм Ричардсон в «Возвращении солдата»: *«He wanted to talk. He could not talk to Ellen, it was too terrible. More than that. You just did not talk about it, except privately and rarely with those who had been through it with you.»* [10, с. 63]. Понимание того, что пережитое не может быть должным образом воспринято теми, кто не прошел через

подобные испытания становится тормозом для бывших солдат. Они носят свои воспоминания в себе, и эта невысказанность часто становится барьером в отношениях с близкими. Жена Сэма говорит подруге: «*They must have gone through a lot out there. A lot they don't tell us about*» [10, с. 194]. Недаром Р.Олдингтон в эпилоге к своему роману «Смерть героя» рисует сцену такого контраста между бывшими воинами и молодыми людьми, не знавшими войны, делая при этом отсылку к античному мифу о Троянской войне.

Единственные люди, с которыми большинство героев могут делиться пережитым, – такие же солдаты, как они сами, и тогда они могут честно поведать друг другу о своих ощущениях. В «Доме солдата» Хемингуэя читаем: «*...when he occasionally met another man who had really been a soldier and they talked a few minutes in the dressing room at a dance, he fell into the easy pose of the old soldier among soldiers: that he had been badly, sickeningly frightened all the time*» [11, с. 104] Рассказ торповского героя Гэбби Кобболда, простого неграмотного сельского парня, сводится к называнию ирландского городка Дрогхеда, где войска Кромвелля устроили одно из самых кровавых побоищ, и к гордому повторению того факта, что он удосужился пожать руку Кромвеллю.

Еще одна мифема, которая присутствует почти во всех анализируемых произведениях, – это взаимоотношения героя с отцом. Интересно, что в трех из восьми произведений – в «Одиссее», «Солдатской награде» и «Возвращении солдата» отцы главных героев занимаются садоводством. Роль гомеровской старушки «породы сикельской // (что) Старцу служила и пеклася о нем неусыпно» [2, с. 247] у Брэгга выполняет сестра Сэма, а в «Солдатской награде» – служанка Эмми. Но если в поэме встреча отца с сыном была поистину теплой, пронизанной настоящей взаимной любовью, то в «Возвращении солдата» визит сына так и не смог растопить лед, который всегда существовал в отношениях с отцом. Отец не проявил никакого интереса к жизни сына, а сын так и не задал отцу вопросы, которые вынашивал годами. Не сблизил их даже тот факт, что у обоих за плечами теперь был фронтовой опыт (отец Сэма был на фронте во время Первой мировой войны). Позиция отца Сэма напоминает ту безучастность (“non-committal”), с которой относился к сыну отец ветерана в рассказе Хемингуэя «Дом солдата». Отец Джея Гэтсби появляется лишь в конце романа, он приезжает только на похороны сына. И судя по тому, что он говорит о сыне, он не посвящен в его жизненные перипетии. А отец Джорджа Уинтерборна давно порвал отношения с сыном из-за его решения стать художником. То есть, вместо гармонии семейных отношений, которая пронизывает всю заключительную часть поэмы, в современной литературе мы видим отчуждение даже между близкими людьми, их неспособность выразить истинные чувства, что довольно характерно для нашего времени. Единственный, кто проявил отцовскую любовь, – это отец Дональда Мейхона в романе «Солдатская награда». Этот престарелый священник смиренно и стойчески воспринял весть о тяжелой инвалидности сына и в меру своих сил старался поддерживать его.

Итак, представленная таблица наглядно показывает сходство сюжетных схем, повторяемость основных мотивов и, следовательно, архетипичность образа вернувшегося с войны солдата и ситуаций вокруг него, что создается в современных произведениях путем сращения мифологической модели с конкретными бытовыми реалиями. Однако следует отметить, что ни в одном из вышеназванных произведений 20-го века нет преднамеренной мифологизации, нет сознательного обращения к мифу, что имело место в романтической литературе (Байрон, Шелли) и в модернизме (Джойс). В них практически отсутствуют античные аллюзии, а возникающие у читателя параллели носят произвольный характер. Сходство мотивов, или мифем продиктовано логикой жизни, повторяемостью исторических явлений, которые оказывают сходное влияние на человеческие судьбы.

На фоне «Одиссеи» становится явной и специфика каждого из вышеназванных произведений англоязычных авторов. 1. Если в «Одиссее» рассказу о событиях после возвращения героя на родную Итаку отведена заключительная и меньшая часть поэмы, то в произведениях английских и американских авторов именно возвращение, как правило, становится завязкой сюжета. 2. Одиссей – человек дела, поэтому образ его создается в основном через рассказы о его деяниях и поступках, в то время как о его чувствах читатель может только догадываться. В современной мифологеме солдатского возвращения приоритет отдается изображению

внутреннего, эмоционального состояния героев, вызванного их военным опытом. 3. У Гомера конфликт носит внешний характер – это противостояние Одиссея и его врагов – женихов Пенелопы. У современных авторов акцент переносится на внутренний конфликт. Как правило, протагонисты, прошедшие через ужасы войны, страдают от невозможности адаптироваться к тому миру, который они застали по возвращении. Для Фолкнера, Хемингуэя и Брэга важен этот внутренний конфликт, раздвоение чувств, стремление поскорее приспособиться к мирной жизни и неспособность сделать это. Состояние опустошенности, апатии, нежелания предпринимать какие-либо усилия для изменения своего состояния характерно для Гарольда Кребса, героя хемингуэевского рассказа «Дом солдата» и, наоборот, неуемная активность, авантюризм, намеренное стремление к рискованным поступкам, балансирование на грани смерти и, наконец, смерть, которая больше похожа на суицид, – таков стиль жизни Баярда Сарториса из романа Фолкнера. Душевная травма, нанесенная войной, усугубляется у него чувством вины за гибель брата-близнеца.

Именно изображение травмированного войной сознания бывших солдат и проблема их реадaptации к мирной жизни, которые по-разному проявляются в каждом конкретном случае, с одной стороны, объединяет все рассмотренные произведения 20-го века, с другой, отличает их от античного мифа. Автор предисловия к одному из изданий «Одиссеи» С.Ошеров пишет: «Мир «Одиссеи» – это мир поднимающейся цивилизации, мир, в котором человек чувствует себя все более уверенно, который он осваивает и постигает. Мечта о покорении мира, вера в то, что оно достижимо, – вот основа светлого мироощущения в поэме «Одиссея». [2, с. 21]

Ни одно из произведений 20-го века не оставляет впечатление такого «светлого мироощущения»: все герои или погибают, став «отложенной» жертвой войны как Дональд Мейхон, Баярд Сарторис или Гэбби Кобболд, или, как Кребс и Сэм Ричардсон, стремятся начать новую жизнь, наивно полагая, что перемена места обитания поможет избавиться от гнетущих воспоминаний и начать новую жизнь. Мифологема солдатского возвращения в английской и американской литературах выявляет внутреннюю дисгармонию, вызванную разочарованием героев в своих идеалах и потрясениями от жестокости и бессмысленности войны.

Таким образом, есть все основания говорить об архетипичности образа вернувшегося с войны солдата, во-первых, потому, что он уходит корнями в античность, в гомеровскую «Одиссею», во-вторых, из-за того, что он неоднократно воспроизводится в литературе, в том числе в вышеперечисленных англоязычных произведениях. Рассмотренные романы и рассказы являются своего рода вариациями на тему «Одиссеи», так как в них повторяются многие элементы основной сюжетной канвы гомеровского эпоса, а главные герои и отдельные второстепенные персонажи этих произведений и их расстановка в значительной мере соответствуют основным действующим лицам поэмы. Трансформация отдельных составляющих мифологемы обусловлена меняющимися социально-историческими и культурными условиями, а также авторским замыслом.

Список использованной литературы

1. См. : Василенко, Е. В. После войны. Тема возвращения солдата домой в стихотворениях М.Исаковского Юрия Левитанского и Владимира Высоцкого / Е. В. Василенко // Литература в школе. – 2015. – № 5. – С. 7-10.
2. Гомер. Одиссея. Пер. с древнегреческого В. Жуковского. М.: Художественная литература, 1986. – 270 с.
3. Дьяконов, И. М. Архаические мифы Востока и Запада. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 464 с.
4. Клюкина, Л. А. Мифема и мифологема: практики использования понятия в современной отечественной философии культуры // Теория культуры: Международный журнал исследований культуры. № 4 (33), 2018. – С.197–207.

5. Круталевич, А. Н. Мифологема в понятийном аппарате культурологии // Культура и цивилизация. – 2016. – № 1. – С. 10–21.
6. Цит. по: Лapidус, Н. И. Античная литература. – Мн.: Изд-во «Университетское», 1986. – 158 с.
7. Мелетинский, Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблемы семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст в культуре. Труды по знаковым системам. Тарту, 1983. Вып. XVI / Текст и культура. – С.115–125.
8. Погребная, Я. В. О компонентах мифопоэтического и некоторых принципах их идентификации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2013. – №4 (22): в 2-х ч. Ч. I. – С.150–154.
9. См.: Трацяк, З. I. Нацыянальная спецыфіка матыву “вярганя” ў беларускай прозе пра Першую сусветную вайну / З. I.Трацяк // Маладосць. – 2017. – №5. – С. 96–98.
10. Bragg, M. The Soldier's Return. – L.:Sceptre, 2000. – 346 p.
11. Selected Stories by Ernest Hemingway. – M.: Progress Publishers, 1971. – 398 p.

А. Е. Сьянова,

преподаватель (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОНЯТИЯ «ДИАЛОГ КУЛЬТУР» В ЛИРИКЕ Р. М. РИЛЬКЕ

***Аннотация.** В данной статье исследуется эволюция творческого пути австрийского поэта рубежа XIX – XX вв. Райнера Марии Рильке (1875 – 1926 гг.) в рамках трансформации в его лирических сборниках понятия «диалог культур». Творческий путь поэта начинается в ключе диалога с трансцендентным Ты в сборнике «Часослов» (в духе концепций М. Бубера о поиске Другого). Через общение предметного, вещного мира с читателем в сборниках «Новые стихотворения» и «Новых стихотворений вторая часть» Рильке устанавливает диалог с явлениями и предметами окружающей действительности (новаторская стихотворная форма «Ding-Gedicht» как отображение идей Бахтина и Библера о воплощении любого предмета и явления в речи для налаживания диалога с ним). Апогеем творчества Рильке становятся поздние лирические сборники «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею», в которых поэт занимает твердую позицию посредника в диалоге, воспевающего в слове окружающий мир и раскрывающего этот мир читателю.*

***Ключевые слова:** диалог культур; лирические сборники; лирика Рильке; М. Бубер; М. М. Бахтин; поэт-посредник; поэт-творец; Райнер Мария Рильке.*

A. E. Syanova,

assistant (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

TRANSFORMATION OF THE CONCEPT «DIALOGUE OF CULTURES» IN R. M. RILKE'S LYRICS

***Abstract.** This article examines the evolution of the creative path of the Austrian poet at the turn of the 19th – 20th centuries Rainer Maria Rilke (1875 – 1926) as part of the transformation of the concept of "dialogue of cultures" in his lyrical collections. The creative path of the poet begins in the key of a dialogue with the transcendent You in the collection «Book of Hours» (in the spirit of M. Buber's concepts about the search for the Other). Through the communication of the objective, material world with the reader in the collections «New Poems» and «New Poems Second Part» Rilke establishes a dialogue with the phenomena and objects of the surrounding reality (the innovative poetic form «Ding-Gedicht» as a reflection of the ideas of Bakhtin and Bibler about the embodiment of any object and phenomena in speech to establish a dialogue with him). The apogee of Rilke's work is the late lyrical collections «Duino Elegies» and «Sonnets to Orpheus», in which the poet takes a firm position as an intermediary in the dialogue, glorifying the world*

around him in a word and revealing this world to the reader.

Keywords: *dialogue of cultures; lyric collections; lyrics by Rilke; M. Buber; M. M. Bakhtin; intermediary poet; poet-creator; Rainer Maria Rilke.*

Райнер Мария Рильке (*Rainer Maria Rilke, 1875 – 1926*) – поэт рубежа веков, в чьем творчестве органично сплелись не только черты разных литературных направлений (неоромантизм, символизм, импрессионизм), но и разных культур (немецкая, австрийская, чешская, русская). Родиной поэта является Прага – среда многокультурная, многонациональная, под влиянием которой и происходило становление Рильке как творца слова. Е. А. Леонова отмечает: «Соответственно гротескному образованию, каким была Австро-Венгрия в целом, и Прага живет жизнью разнонациональной, разноязычной, разнокультурной, не соприкасаться со всеми сторонами которой Рильке не мог... Закономерно поэтому, что в зрелых стихах Рильке представления пражанина о важнейших проблемах жизни органически соединяются с мироощущением обитателя вселенной, а современно-актуальное пересекается с философским, универсально-бытийным» [1, с.189 – 190]. Поэт изначально существует и взаимодействует со всем миром в рамках диалога культур, на стыке которых рождается его поэзия. Многочисленные путешествия по Франции, Италии, России, Испании, Швеции и другим странам также оказали огромное влияние на развитие поэтического дара Райнера Марии Рильке.

Творческий путь Рильке начинается с поиска партнера диалога, с обращения к другому сознанию, к другой мировоззренческой парадигме. Уже в сборнике «Книга образов» или «Книга картин» (*«Buch der Bilder», 1902*) поэт играет со смыслами, воспеваешь окружающий мир, дает каждому явлению раскрыть себя в слове. В сферу его внимания попадают такие универсальные категории, как одиночество, жалоба, воспоминание, молитва, успех и т.п.:

*Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter,
als ob es jetzt in breitem Ufern ginge.
Immer verwandter werden mir die Dinge
und alle Bilder werden angeschauter. [2]*

«И снова жизнь глубокая моя шумит сильнее, // как если бы она входила в более широкие берега. // Все более родными становятся для меня предметы [вещи, события] // и все картины [образы, изображения] осмотрены» (Здесь и далее подстрочный перевод наш, – А. С.).

Заметим, что это стремление разъяснить смысловую основу каждого предмета или категории трансформировалось у Рильке в зрелых сборниках в особую стихотворную форму Ding-Gedicht. Однако «Книга образов» это еще во многом первые попытки лирического описания действительности, поэтические наброски. Рильке здесь заявляет о себе, как о поэте, устанавливающем связи между явлениями и предметами, но не ищет определенного слушателя, с которым стремится наладить диалог. Этот сборник – начало осмысления поэтом себя как вестника поэтического слова.

Партнером в общении, Другим (в духе представлений М. Бубера об участнике культурного диалога) становится для поэта Бог – вечное Ты, которому Рильке переадресовывает свои вопросы и сомнения на пути отражения действительности:

*Und wenn du etwas brauchst, ist keiner da,
um deinem Tasten einen Trank zu reichen:
Ich horche immer. Gib ein kleines Zeichen.
Ich bin ganz nah.*

«И когда Тебе что-либо нужно, / нет рядом никого, / кому было бы достаточно глотка, чтобы найти Тебя наощупь... // Я бодрствую всегда. / Дай мне малейший знак. // Я совсем близко».

Сборник «Часослов» (1905) – попытка объединить реальные и идеальные миры, которые подаются через призму отшельника, монаха, ищущего свой путь и приходящего к Богу. Так, Бог становится в «Часослове»

вполне реальным участником диалога, сущностью хоть и темной, непостижимой, но и максимально приближенной, достижимой через диалог-вопросание:

*Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendelang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein großer Gesang.*

«Я кружусь вокруг Бога, / вокруг древней башни, // и кружусь на протяжении многих веков; // и я еще не знаю: / я сокол, я штурм // или большая песнь [в данном случае имеется в виду скорее песнопение, псалом]».

Особенностью сборника «Часослов» является его композиционная форма. Вся конструкция строится на непрерывном диалоге, в соответствии с этим смысловые части не отделены друг от друга, а представляют собой единую поэму. И внутри этой лирической поэмы органично сочетаются образы из разных эпох и культур. Так, важное значение приобретают в сборнике интерпретации библейских (ветхозаветных и новозаветных) образов, будь то притча о Каине и Авеле, сказание о сотворении мира через Слово, воззвание к Деве Марии или воспевание мощи ангелов. Каждое последующее стихотворение сборника постепенно раскрывает образ своего собеседника – незримого, трансцендентного, но понятного, становящегося ближе к читателю. Поэт одновременно низводит Бога до уровня человека, и возвышает до непостижимого Ты, с которым ведет постоянный диалог. И это тоже диалог культур, диалог в духе М. Бубера, с его постоянным утверждением о том, что для общения человеку необходим Другой, но этим Другим может быть Бог: «Бубер говорит: надо попытаться открыть в себе врожденное стремление отнестись ко всему, что окружает тебя, как к своему другу, без которого существование не только неполно, но даже и вовсе невозможно. Находящийся рядом со мной другой человек – Ты – это Другой, в общение с которым не только с необходимостью, но и с горячим желанием включается каждый индивид, каждое Я... От Бога исходят призыв и повеление, человек отвечает созерцанием и принятием. Но Бог создает человека таким, что тот вступает в общение не только с ним, но и со всем существующим, потому что Бог создал всё и всё находится в нем. Вступая в отношения с Миром, человек начинает общаться с Богом. В каждом Ты... содержится вечное Ты, т.е. Бог» [3, с. 194 – 196]. При этом в сборнике Рильке звучит парадоксальная идея о том, что каждый творец слова берет на себя божественную функцию запечатлевать образы и явления в сознании других людей. В целом, сборник «Часослов» напоминает псалом-восхваление, псалом-вопросание, наполненный особой динамикой и лиризмом. В нем Рильке впервые уверенно утверждает, что человек-творец становится особым посредником в диалоге, в данном случае, в диалоге с Богом.

В сборниках «Новые стихотворения» (1907) и «Новых стихотворений вторая часть» (1908), которые написаны в духе символизма, Рильке ищет новую форму диалога с миром, с читателем. В этих циклах появляется форма стихотворения, которая получила название «Ding-Gedicht», «стихотворение-вещь». Концепция «вещи в себе», которой руководствуется поэт, вырастает из философских представлений О. Конта о том, что каждая вещь уникальна в своем совершенстве и живет по своим внутренним законам, существует как целостный объект восприятия действительности, познать который человек не может. Поэтому и должна такая «вещь в себе» изучаться исключительно как неразделимое целое со своими свойствами и характеристиками. Рильке интерпретирует эту концепцию по-своему. Он берет каждую вещь и с тщательностью художника с помощью слов рисует, отображает ее перед читателем, одновременно наделяя сознанием. Каждый предмет у Рильке сам рассказывает о себе, налаживает свой диалог с читателем. Этот подход созвучен более поздним по времени утверждениям М. М. Бахтина о диалогизме литературы как объединяющем посреднике в связке автор-читатель («Эстетика словесного творчества», первое издание в 1979 г.): «Задача заключается в том, чтобы вещную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, то есть раскрыть в ней потенциальное слово и тон, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей, поступающей (в том числе и творящей) личности... Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой *смысловой потенциал*, стать словом, то есть, приобщиться к *возможному* словесно-

смысловому контексту... Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы, он меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их действительном (бытийном) составе: все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преобразование бытия)» [4, с. 368 – 372] (выделено автором – А. С.). Поэт помогает вещи стать этим словом, воплотить свой потенциал, донести свой смысл до читателя.

Рильке выступает и посредником в этом диалоге, и его инициатором. Как и прежде, многие мотивы и образы поэт берет из мира библейского («Давид поет Саулу», «Ависага», «Собор Иисуса Навина», «Утешение Или», «Иеремия», «Плач об Ионафане» и др.), однако уже в «Новых стихотворениях» автор обращается к античным богам, героям и легендам. Подобно поэтам древности, Рильке пишет воззвания к Сапфо («Eranna an Sappho», Sappho an Eranna), к Алкею («Sappho an Alkaios»), восхищается рожденной из морских волн Венерой («Geburt der Venus»), плачет над Антиноем («Klage um Antinous»), вспоминает песни сирен («Die Insel der Sirenen»), печалится о судьбе Орфея («Orpheus. Eurydike. Hermes»). В сборниках «Новые стихотворения» и «Новых стихотворений вторая часть» античный и библейский миры образуют особый синтез двух великих эстетик, мировоззренческих позиций, которые взаимообогащают и взаимодополняют друг друга. Пластическая соразмерность сочетается с библейским движением духа к Богу (например, в стихотворениях на библейскую тематику). Из синтеза двух эстетик вырастает особый поэтический мир, безграничный во времени, но существующий одновременно в замкнутом пространстве каждого описываемого поэтом предмета или явления.

Художественные образы создаются поэтом и под влиянием французского скульптора Огюста Родена. Стихи Рильке этого периода похожи на творения Родена, приобретают форму целостного художественного символа с множеством значений. Поэт часто выбирает в качестве объекта рассмотрения неодушевленный предмет и не просто наделяет его свойствами живого, но утверждает с уверенностью: человек не склонен замечать того, что весь мир вокруг него наделен душой и может многое рассказать о себе («Вершина», «Пиета», «Голубая гортензия», «Башня», «Архаический торс Аполлона», «Балкон», «Портрет», «Солнечные часы», «Мяч» и многие другие). Каждый предмет, явление, человек или живое существо, выступающие лирическим героем произведений Рильке говорит с читателями на своем языке, становится литературным героем произведения, подобно героям романов Достоевского, которые исследовал М. М. Бахтин («Проблемы творчества Достоевского», 1929 г. – программная работа по выделению категории «диалог культур» в литературоведении): «Слово героя о самом себе и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово... Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы *рядом* с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев» [5, с. 33] Но существование личностного самосознания лирического героя стихотворения невозможно без столкновения с другим сознанием, без осмысления себя в сознании другого. И вновь поэт выступает как посредник в этом диалоге. Стать проводником в мир вещей может только одаренный художник. Таким художником слова становится сам Рильке. Он описывает внешнюю и внутреннюю жизнь предметов и явлений, тем самым призывая людей обращать внимание на каждую деталь реальности.

Поздние сборники «Дуинские элегии» (завершены в 1922 г.) и «Сонеты к Орфею» (1923) по праву считаются вершиной творчества Рильке. «Дуинские элегии» отличаются большой герметичностью. Образы из этого цикла поэм нуждаются в дополнительной расшифровке, апеллируют к различным культурам и традициям. За образец поэт берет героическую лирику Гёльдерлина с ее перепадами ритма и интонационно-смысловым рисунком каждой отдельной части поэтического произведения. Одновременно Рильке отсылает читателя не только к произведениям Гёльдерлина, но и к одам античного поэта Пиндара. Поэт ставит своей задачей высказать мысль не через стройные рифмы и соблюдение размеров, а использует форму верлибра с особым внутренним ритмом. Рильке часто обрывает свои мысли, оставляет их недосказанными, позволяя читателю самому дополнить ту череду образов, что предстает в каждой элегии. Практически каждая поэма заканчивается подобными

недомолвками, перебивками ритма. Поэт, словно исчерпав все доказательства, предоставляет нам самостоятельно дополнить его рассуждения своими:

*Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.*

«А мы: / зрители, / всегда, / везде, // вовлечены [окружены] во всё и никогда вовне! // Мы переполнены. / Мы организуем [упорядочиваем]. / Оно [Возможно здесь подразумевается под „es“ бытие, – А. С.] рассыпается. // Мы снова упорядочиваем и рассыпаемся [распадаемся, разрываемся] сами».

В чем особенность диалога в данном сборнике? Рильке акцентирует внимание на том, что каждый читатель, с которым автор общается через свое творчество, создает свой мир, упорядочивает его и снова разбивает на отдельные образы. По утверждению М. М. Бахтина, «один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила (выделено автором – А. С.), мы ищем в ней ответы на наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» [4, с. 334]. Рильке умело вплетает в свои произведения отсылки к разным культурным явлениям. В его элегиях соединяются различные образы, представляющие иногда абсолютную противоположность. Так, рядом с образами влюбленных акробатов в Седьмой элегии соседствуют образы мертвецов и Ангелов, в Четвертой элегии образы смерти и новорожденного ребенка, в Шестой – образ библейского борца Самсона, который перекликается с концепцией героического бессмертия в Первой элегии. Таких культурных отсылок и нюансов множество. Каждая строфа ведет читателя к новой мысли, меняющийся калейдоскоп образов призывает задуматься над состоянием окружающего мира, над местом человека в нем, над ролью поэта. Библейские образы и мотивы наравне с другими образами помогают лучше понять мысли автора, раскрыть новую концепцию понимания мира самим поэтом, выразить состояние опустошенности и надежду на возрождение духовности всего человечества.

Другим полюсом мировоззрения Рильке становятся «Сонеты к Орфею» (1923). Образ Орфея постоянно фигурирует в искусстве Античности, Возрождения и Нового времени. Он привлекал и внимание Рильке. Орфей воспринимается поэтом не просто как легендарный певец, но как умирающий и вечно оживающий античный бог, который передает поэту свой особый дар. Пение объединяет Орфея и окружающий мир, преображает мир по воле певца:

*Gesang wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes,
Wann aber sind wir? Und wann wendet er
An unser Sein die Erde und die Sterne?*

«Песнь та, которой ты обучаешь его, / это не страстное желание, // не призыв к чему-либо конечно достижимому; // Песнь это Здесь-бытие [существование]. // Для бога это просто, / Но когда мы [пробуем]? // И когда он разворачивает // к нашему бытию землю и звезды?»

В строгую форму сонета отливаются вечные вопросы бытия. Примечательно, что «Сонеты к Орфею», написанные Рильке параллельно с «Дуинскими элегиями», становятся их противоположным полюсом. Если тон элегий предельно тяжел, а смысл герметичен, то язык сонетов, напротив, ясен и строг. Рильке говорит о некоей силе, награждающей поэта талантом. Эта трансцендентная сила скрывается за образом Орфея в «Сонетах», но подразумевается и Бог, дарующий поэту талант в «Часослове». Возможно, Рильке действительно подразумевал под Орфеем Бога, но утверждать это с точностью невозможно, поскольку в лирике Рильке на протяжении всего творческого пути сплетаются представления и о христианском Боге, и об античных божествах, которые в его

поэзии образуют своеобразный гармоничный мир, где все явления и предметы соседствуют друг с другом как в «Новых стихотворениях», или взаимопроникают друг в друга как в «Дуинских элегиях» и «Сонетах к Орфею».

В целом, творческий метод Рильке созвучен философским идеям В. С. Библера: *«Диалог позволяет сосуществовать в едином пространстве разным логикам, не приводя их при этом к общему знаменателю. Каждая логика своеобразна и в этой своей единичности приближается к произведению искусства, поэтому диалог культур, диалог произведений, диалог логик есть пространство, внутри которого возможно со-бытие»* [3, с. 87]. Будучи певцом своего времени, Рильке на протяжении всего творческого пути находился под влиянием разных культурных начал и традиций, мировоззренческих парадигм и философских направлений. Библейская эстетика и мир античной поэзии также нашли отражение в лирике Рильке, стали основой поэтического мира автора. Его лирические произведения стали для многих читателей своеобразным способом познания окружающей действительности через выстраивание диалога, в котором Райнер Мария Рильке выступил инициатором, посредником и терпеливым слушателем.

Список использованной литературы

1. Леонова, Е. А. Немецкая литература XX века. Германия, Австрия: учеб. пособие / Е. А. Леонова. – М. : Флинта: Наука, 2010. – 360 с.
2. Здесь и далее текст оригинала цитируется по Rilke, R. M. Gedichte / R. M. Rilke [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.rilke.de. – Дата доступа : 28.10.2022.
3. Длугач, Т. Б. Диалог в современном мире: М. Бубер – М. Бахтин – В. Библер / Т. Б. Длугач // Историко-философский ежегодник. – М. : Аквилон, 2015. – С. 191 – 242.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
5. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.

Ю. Л. Цветков,

доктор филол. наук, профессор (Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия)

МОЛЬЕР И ДРАМАТУРГИЯ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Аннотация. Французский комедиограф Жан-Батист Мольер был «вечным спутником» австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя в силу специфики писательского таланта последнего: создание стилизаций известных произведений мировой литературы в их интермедийном аспекте (опера, балет). Непосредственное влияние Мольера ярче всего проявилось в операх Р. Штрауса / Гофмансталя «Ариадна на Накосе» и «Кавалер розы».

Ключевые слова: комическое; интермедийность; опера; стилизация; Мольер; Гофмансталь.

Yu. L. Tsvetkov,

Hab. PhD, Professor (Ivanovo State University, Ivanovo, Russia)

MOLIERE AND THE DRAMATURGY OF HUGO VON HOFMANNSTHAL

Annotation. The French comedian Moliere was an «eternal companion» of the Austrian poet and playwright H. von Hofmannsthal due to the specifics of the latter's writing talent: creating stylizations of famous works of world literature in their intermedia aspect (opera, ballet). Moliere's direct influence was most clearly manifested in R. Strauss/Hofmannsthal's operas "Ariadne on Naxos" and "The Cavalier of the Rose".

Key words: *comic; intermediality; opera; stylization; Moliere; Hofmannsthal.*

В творческом наследии крупнейшего австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофманстала (*Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929*) французская литература (наряду с немецкой, английской, испанской, итальянской и русской) занимала ведущее место. Поэтический дар Гофманстала проявился, подобно Джону Китсу (*John Keats, 1795–1821*) и Артюру Рембо (*Arthur Rimbaud, 1854–1891*), в юношеские годы. В свои восемнадцать лет Гофмансталь стал европейски известным поэтом и драматургом, автором стихотворных драм «Смерть Тициана» (*Der Tod des Tizian, 1892*) и «Глупец и Смерть» (*Der Tor der Tod, 1893*), которые представляют собой зрелый этап творчества, а становление Гофманстала как поэта приходится на годы обучения в Венской гимназии. Сын директора крупного банка, Гофмансталь не представлял себя без интенсивного чтения и Бургтеатра, восторженным посетителем которого он был с детских лет. Подготовленный французом-губернёром и домашними учителями к поступлению в гимназию, он все годы обучения был её первым учеником. Особые способности были проявлены в изучении языков и литературы. В пятнадцать лет Гофмансталь свободно читал произведения французских, итальянских (его бабушка была итальянкой) и английских авторов на языке оригинала. Под руководством отца юноша штудировал не лёгкие для восприятия издания по истории Древнего мира, средних веков и Нового времени. Его занимали серьёзные вопросы философии, эстетики, психологии и драматургии. Справедливы замечания исследователей о том, что ранние произведения Гофманстала были во многом подражательны, но, будучи зрелым писателем, он не отвергал юношеские творения, поскольку в них затрагивались проблемы, остро волновавшие его: осмысление мира и своего места в нём, а также вопросы поэтического и драматического совершенствования [1, S. 223].

По признанию поэта, в юности он глубоко переживал ситуации, описываемые в книгах. Нередко он воспроизводил их в своих стихотворениях, драмах, прозе и статьях. Гофмансталь писал о своей склонности к так называемой «мании изменения стиля» других писателей (“*Stilumdrehungsmanie*”) [2, S. 25]. В письме к своему другу он признавался: *«Мне не хватает непосредственности переживания, я смотрю на жизнь, и что я переживаю, кажется мне прочитанным в книге, только прошлое проясняет мне вещи и придаёт им цвет и аромат. Это меня тоже, вероятно, сделало поэтом. Эта потребность искусственной жизни, декорации и поэтической интерпретации обыденного и бесцветного»* [1, S. 19]. Гофмансталь использовал тематический и изобразительный арсенал как заимствованный материал и не мог от него отказаться. Он сознательно работал, подобно Т. Готье, *«с готовой литературной топикой, а это значит, что экфрасисы, культурные аллюзии и реминисценции служат у него одной главной цели – стилизации. Цель всякой стилизации состоит в том, чтобы объективировать чужие стили, чужие способы выражения»* [3, с. 25].

Имитируя стилевые особенности какого-либо образа, Гофмансталь пытался воспроизвести все его важные приметы по своему усмотрению, неосознанно меняя какие-либо соотношения или признаки, добавляя своё видение материала. Стилизация, как правило, приводит к «двойному эффекту»: с одной стороны, автор *«отнюдь не огрубляет и не искажает исходный образ, но лишь делает его более выпуклым и чётким, а с другой – сама эта чёткость позволяет ощутить известную условность данного образа по отношению к жизни»* [3, с.25].

С юношеских лет писательский талант Гофманстала развивался под сильным влиянием французской символистской поэзии (Ш. Бодлер (*Charles Baudelaire, 1821–1867*), А. Рембо, С. Малларме (*Stéphane Mallarmé, 1842–1898*)), а также бельгийской символистской драматургии (М. Метерлинк (*Maurice Maeterlinck, 1862–1949*)) [4, S. 21]. Изучая в Венском университете романскую филологию, молодой поэт обращал внимание как на произведения писателей современников (П. Бурже (*Paul Bourget, 1852–1935*), Т. де Банвиль (*Theodore de Banville, 1823–1891*), М. Баррес (*Maurice Barres, 1862–1923*), Ж.-К. Гюисманс (*Joris-Karl Huysmans, 1848–1907*) и др.), так на творчество писателей прошлых эпох: две крупные научно-исследовательские работы Гофмансталь посвятил языку поэтов «Плеяды» и многожанровому творчеству В. Гюго (*Victor Hugo, 1802–1885*) [5, с. 236].

Письма австрийского драматурга свидетельствуют о его широком знакомстве с литературой Франции. Прекрасный знаток французской словесности и тонкий стилист, Гофмансталь заслужил высокую похвалу Андре Жида (*Andre Gide, 1869-1951*), с которым он познакомился во время пребывания в Париже в 1905 году [6, S.7]. Французская литература, а также живопись и музыка были предметом многочисленных сопоставлений, разборов и рецензий вплоть до последнего года жизни писателя («Несколько слов в качестве предисловия к «Анабазису» С.-Ж. Перса», 1929) [7, с. 704-706]. К французской литературе Гофмансталь относился в большом уважении, поскольку видел в ней значимые черты отличия от немецкой: *«Короче говоря, литература французов – порука их действительности... Нация, поддерживаемая этой неразрывной связью языка и духа, становится чем-то вроде религиозной общины, предполагающей единство естественной и культурной жизни; подобное национальное государство в каждую новую эпоху предстаёт как внутренний универсум, являя собой вопиющий контраст немецкой разьединённости»* [8, с. 745].

В зрелые годы центральной фигурой в осмыслении мирового драматургического опыта стал Мольер (*Moliere, 1622-1673*). Гофмансталь не только вновь перевёл многие известные комедии на немецкий язык, но и создал собственные произведения, сохранявшие непосредственное влияние драматургии Мольера. Австрийский писатель восхищался талантом комедиографа, автором смешных пьес и фарсов. Для него французский драматург был непререкаемым авторитетом как личность, передававшая на века смысл человеческого бытия. Гофмансталь писал: *«В этом очищающая и созидаящая сила, исходящая от произведений великого стиля, и в этом смысле Мольера следует считать мастером великого стиля даже в его фарсах, и следует понимать, какое содержание ещё и сейчас исходит от них»* [9, с. 722].

Интерес австрийского драматурга к комедийному жанру возник рано. Начиная с первой драмы в стихах «Вчера» (*Gestern, 1890*), «интермедии» «Белый веер» (1897) и драмы «Авантюрист и певица» (*Der Abenteurer und die Sangerin, 1898*), можно говорить о комедийных приёмах, а в последней драме – о комическом персонаже. В 1906 г. появилась первая «комедия затруднённого брака» Гофмансталя «Сильвия в “Звезде”», оставшаяся незаконченной. С 1909 г. имя Мольера часто встречается в письмах и дневниках Гофмансталя в связи с переводом на немецкий язык мольеровского «Брака поневоле» (*Le Mariage force, 1664*). В 1910 г. австрийский драматург участвует в постановке этой пьесы вместе с М. Рейнхардтом (*Max Reinhardt, 1873–1943*) в Берлине, а в 1911 г. – в Вене. В переводе «Брака поневоле» Гофмансталь близок оригиналу, а для постановок пьесы на театральных подмостках им была добавлена сцена танцев «в духе Мольера» [10, S. 77].

Мольер сыграл важную роль в постижении Гофмансталем закономерностей построения драматического произведения, искусства интриги, а также в разработке комизма положений и комизма характера. Как известно, на упрёк, что в комедиях Мольера недостаёт действия и что они перегружены разговорами, драматург отвечал устами одного из персонажей полемической комедии «Критика на «Школу жён» (*L'Ecole des femmes, 1663*) поэта Лизидаса: *«...в вашей же комедии никакого действия нет, а вся она состоит из рассказов о том, что случилось с Агнесой или с Орасом»* [11]. Если бы драматург представил все происшествия, о которых узнаёт зритель из рассказов персонажей, то драматического действия не возникло бы: *«В комедии Мольера решает парадоксальная ситуация. Выигрывает тот, кто находится в наименее выгодном положении. Рассказы становятся действием. Это вытекает и из интриги. Сама она тоже драматически содержательна. В каждом случае естественный и неожиданный поворот событий разрушает все так хорошо продуманные планы»* [12, с. 83].

Пристрастие австрийского драматурга к музыкальному спектаклю (оперы, написанные в содружестве с Рихардом Штраусом (*Richard Strauss, 1864–1949*)), балету и пантомиме, устойчиво сохранившимся в репертуаре австрийского народного театра XIX века (Ф. Раймунд (*Ferdinand Raimund, 1790–1836*), Й. Нестрой (*Johann Nestroy, 1801–1862*)) определило интерес Гофмансталя к особому барочному театральному жанру – «комедии-балету». В 1911 г. создаётся «комедия с танцами по Мольеру» -- сокращённый двухактный вариант известной пьесы «Мещанин во дворянстве» (*Le Bourgeois gentilhomme, 1670*), занимавшей особое место в творчестве Гофмансталя. Она стала основой для создания австрийским драматургом драмы «Ариадна на Накосе» (*Ariadne*

auf Naxos, 1911). Финальная часть «комедии с танцами по Мольеру» -- «турецкая церемония» (первый и второй балетные выходы) вошла в структуру экспериментальной драмы «Ариадна на Накосе». Автор вводит в известный античный сюжет маскарадное действо персонажей комедии дель арте. Единое место действия объединяет события мифа об Ариадне, покинутой Тезеем и встреченной Вакхом, и спектакль комедиантов, в котором участвуют Арлекин, Скарамуш, Труффальдино и Бригелла.

Мольеровский Журден изображён в образе богатого графа, присутствующего на представлении трагической оперы «Ариадна на Накосе». Граф, ничего не смыслящий в театральных правилах, торопился к обеду и приказал для развлечения гостей объединить в одно целое два разных действия: мифологическую оперу и бурлеск с комедиантами. Танцовщица Цербинетта, вскружившая голову композитору, убедила его согласиться. Необычный «весёлый дивертисмент» чередует действия двух сюжетов.

На пустынном острове Ариадна тоскует по Тесею, её утешают наяды, дриады и Эхо. Ариадна остаётся безутешной и призывает посланца смерти Гермеса. Неожиданно появляются Цербинетта и комедианты. Они приободряют, развлекают Ариадну и комически преподают ей урок, как женщины должны обходиться с мужчинами. На корабле к острову прибывает Вакх, бежавший от искушений волшебницы Цирцеи. Ариадна принимает его за вестника смерти Гермеса. Но поцелуй Вакха пробуждает её к новой жизни. В финале к Ариадне и Вакху присоединяется Цербинетта с комедиантами. Устраивается шумный праздник.

На текст Мольера-Гофмансталя Рихард Штраус написал оперу «Ариадна на Накосе» (1912, Штутгарт), ставшую невиданным музыкальным экспериментом, сочетающим элементы «оперы-серия» и «оперы-буффа». Критики считали, что смешение буффонады и трагического начала привело к снижению и пародированию не столько старых оперных форм (к этому стремился композитор), сколько чувства вообще, а самодовлеющая игра в театр на театре не увлекла слушателей [13, с. 25]. Однако музыкальная общественность второй половины XX и начала XXI века весьма благосклонно отнеслась к новаторским устремлениям Р. Штрауса / Гофмансталя, и опера ставится по всему миру, в том числе и в России.

В 1916 г. с большим успехом прошла постановка «Много больного» (*Le Malade Imaginaire, 1673*) Мольера в переработке Гофмансталя. В этом же году возникла новая импровизация австрийского драматурга – комедия-балет «Докучные» (*Les Facheux, 1661*) для постановок М. Рейнхардта. В этой переработке Гофмансталь, следуя основным событиям мольеровской комедии-балета, создал полностью самостоятельный текст драмы в жанре «разговорной пьесы» (т.е. драмы-дискуссии), наиболее ярко представленной в его комедии «Трудный характер» (*Der Schwierige, 1920*).

В 1918 г. Р. Штраус положил на музыку гофманстальский перевод драмы Мольера «Мещанин во дворянстве». Однако опера успеха не имела. Наибольшей популярностью среди опер, созданных совместно Р. Штраусом и Гофмансталем, пользовался музыкальный спектакль «Кавалер розы» (*Der Rosenkavalier, 1911*, Дрезден). Мольеровская комедия-балет на музыку Ж. Б. Люлли «Господин де Пурсоньяк» (*Monsieur de Pourceaugnac, 1669*) по мотивам комедии из репертуара дель арте оказала непосредственное влияние на группировку и характеристику персонажей, а также на выбор имён в самостоятельно разработанном материале «комедии затруднённого брака». Однако мощный интертекстуальный пласт «Кавалера розы» не ограничивается комедией-балетом Мольера. Критики указывают на венские комедии Филиппа Хафнера (*Philipp Hafner, 1735–1764*), оперу Г. Доницетти (*Gaetano Donizetti, 1797–1848*) «Дон Паскуале» (*Don Pasquale, 1843*), «Женитьбу Фигаро» (*Le nozze di Figaro, 1786*) В. А. Моцарта (*Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791*), французский роман XVIII века и др. [14, с. 227].

Центральными в системе персонажей в «Кавалере розы» являются: Маршалыша – «молодая красивая дама не более 32 лет», её юный любовник – Октавиан, кузен Маршалыши – барон Окс – «крестьянско-диониссийское недоразумение» [15, S. 6] и юная невеста Окса – Софи. Сложившиеся между ними отношения легко прогнозируемы: барон Окс просит свою кузину Маршалышу порекомендовать достойного юношу, который выступил бы на его свадьбе с юной Софи кавалером розы и преподнёс бы, согласно обычаю, серебряный цветок

невесте. Этим юношей является Октавиан, который в начале действия явился перед Оксом в костюме служанки Мариандль. На свадьбе Октавиан влюбляется в юную Софи и защищает её, обнажив шпагу и легко ранив барона. Когда же Окс захотел ещё раз увидеть приглянувшуюся ему Мариандль, чтобы приударить за ней, Маршалша объяснила подстроенный розыгрыш с переодеванием. Она прогнала Окса и благословила Октавиана и Софи на счастливый брак.

Гофмансталь намеревался перевести на немецкий язык «всего Мольера», но этот план остался неосуществлённым. Австрийский драматург обязан Мольеру не только высоким уровнем комедийного мастерства, но и естественностью развития интриги, разумному и нравственному поведению человека. Гофмансталь шёл путём как непосредственного подражания своему именитому предшественнику, так и путём постижения «тайнств» драматургического искусства изображения человеческого характера. Возрождение интереса к театру Мольера в немецкоязычных странах в конце XIX – начале XX века во многом обусловлено творческими устремлениями Гуго фон Гофмансталя.

Список использованной литературы

1. Hofmannsthal, H. von – Bebenburg E.K. Briefwechsel. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 1966. 255 S.
2. Hofmannsthal, H. von – Andrian L. von. Briefwechsel. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 1968. 526 S.
3. Косиков, Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» // Готье Т. Эмали и камни: Сборник. – М., 1989. С. 5-29.
4. Volke, W. Hugo von Hofmannsthal mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1991. 192 S.
5. Цветков, Ю. Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. – М.; Иваново: МИК, 2003. 432 с.
6. Mayer, M. Hugo von Hofmannsthal. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993. 209 S.
7. Гофмансталь, Г. фон. Несколько слов в качестве предисловия к «Анабазису» С.-П. Перса // Гофмансталь Г. фон. Избранное: драмы, проза, стихотворения. – М.: Искусство, 1995. С. 704-706.
8. Гофмансталь, Г. фон. Из статьи «Письменность как духовное пространство нации» // Гофмансталь, Г. фон. Указ соч. С. 743-745.
9. Гофмансталь, Г. фон. Из неопубликованных заметок // Гофмансталь Г. фон. Указ. соч. С. 721-725.
10. Fiedler, L. M. Max Reinhardt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1994. 160 S.
11. Мольер. Критика на «Школу жён» // Мольер. Полное собрание сочинений в одном томе / Пер. с фр. М.: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2009. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Критика_на_\"Школу_жен\"_\(Мольер\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Критика_на_\) (дата обращения 20.03.2022).
12. Владимиров, С. В. Действие в драме. – Л.: Искусство, 1972. 159 с.
13. Гозенпуд, А. А. Оперный словарь. – М.; Л.: Музыка, 1965. 479 с.
14. Марек, Д. Рихард Штраус. Последний романтик. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2002. 398 с.
15. Rosenkavalier. Stuttgart: Staatsoper, 2006. 38 S.

II. СООТНОШЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКТА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫМЫСЛА В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Д. Г. Алилова,

доктор филол. наук, профессор (Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет им. С.М. Кирова, Санкт-Петербург, Россия)

ОССИАНОВСКАЯ ПОЭЗИЯ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ АНГЛОЦЕНТРИЧНОГО БРИТАНСКОГО НАЦИОНАЛИЗМА

Аннотация. В статье исследуется важная историческая роль оссиановской поэзии в литературной истории Великобритании, отчетливо проявившаяся после ее публикации. Подчеркивается значимость первопечатного текста «Поэм Оссиана», подготовленного Джеймсом Макферсоном, в котором при воссоздании поэтических голосов прошлого прослеживается преемственность средневековой и просветительской традиций. Высокоразвитая поэтическая традиция северных регионов Британских островов оказалась достаточно сильной, чтобы сохраниться во времена английского завоевания, англизации и развития англоцентричного британского национализма.

Ключевые слова: «Поэмы Оссиана»; Джеймс Макферсон; англизация; англоцентричный британский национализм.

J. G. Alilova,

Hab.PhD, Professor (St. Petersburg State Forest Technical University named after S.M. Kirov, Saint-Petersburg, Russia)

THE OSSIAN POEMS IN THE CONTEXT OF FORMATION OF ANGLOCENTRIC BRITISH NATIONALISM

Abstract. *The article considers the publication of the Ossian poems as a very important historical moment in the literary history in Great Britain. The author highlights that Macpherson's printed forms of the Ossian poems establish continuities between Middle Ages and the Age of Enlightenment recreating the poetic voices of the past. The highly developed poetic tradition of the northern Celtic regions of the British Isles turned out to be strong enough to survive in the times of English conquest, anglicization, and growing anglocentric British nationalism.*

Key words: *the Ossian poems; James Macpherson; Anglicization; anglocentric British nationalism.*

На протяжении столетий и до настоящего времени отдельные произведения всемирной литературы продолжают вызывать устойчивый интерес, а на определенных исторических этапах – активную полемику. К числу подобных сочинений, несомненно, принадлежит оссиановская поэзия, первопечатный текст которой появился в сборнике «Отрывки древней английской поэзии, собранные в горной Шотландии и переведенные с гэльского или эрского языка» (*Fragments of Ancient Poetry...*, 1760). Последующие за этим собранием поэма из шести книг «Фингал и другие поэмы Оссиана, сына Фингала» (*Fingal, An Ancient Epic Poem. Together with several other poems, composed by Ossian the Son of Fingal*, 1762), поэма «Темора» (*Temora*, 1763) и др., дополнили корпус оссиановской поэзии, представив миру нечто совершенно новое неожиданное, поражающее своей глубиной, «высоким поэтическим духом», искусно воссозданной «атмосферой иного мира» [1, с. V]. Публикация состоялась благодаря неутомимым усилиям Джеймса Макферсона и его сподвижников, подготовивших к выпуску эти издания, причем, Макферсон на протяжении жизни отстаивал свою скромную роль переводчика этих сказаний.

Показательна здесь первая реакция двух ведущих деятелей английского Просвещения, двух антиподов – Томаса Грея и Сэмюэла Джонсона на выход из печати «Творений Оссиана». В июле 1760 г. Т. Грей пишет Т. Уортону: «Все внешние данные заставляют считать эти отрывки подделкой, но вместе с тем внутренние их достоинства столь велики, что я решаюсь считать их подлинными, назло черту и церкви <...> Словом, этот Человек (Макферсон. – Д. А.), верно, сам Дьявол Поэзии или он напал на сокровище, таившееся веками» (письмо Т. Грея к Т. Уортону от 20 июня 1760 г. [2, с. 680]). В это же время официальная критика под эгидой С. Джонсона выступила с уничижительными разоблачениями этой «средневековой фальсификации», поскольку объём этих песенных сказаний, по убеждению Джонсона, слишком велик, чтобы они могли сохраниться в памяти

«нецивилизованного народа», не имевшего собственной письменности [3, с. 637–638].

Истоки оссиановских сказаний, время их создания, так и сама личность их легендарного творца – кельтского барда III в. Оссиана вызывали наибольшие споры, причем, не только среди литературоведов, но и политиков, историков, деятелей культуры. Согласно апологетам Оссиана, его песенные сказания, сохранившиеся в устной традиции, выдержали полуторатысячелетнее испытание временем. Их появление в печати в период зрелого английского Просвещения стало, пожалуй, самым значимым событием в мире искусства того времени, причем, не только на Британских островах. Отметим, что к числу восторженных почитателей Оссиана относились Гете, Т. Джефферсон, Наполеон.

Диаметрально различные подходы к оссиановской поэзии отчетливо прослеживаются и в истории, и в литературе Великобритании. В контексте исследований феномена кельтского общества и кельтского мира оссиановская поэзия, как и сама личность воина–барда Оссиана обычно представлена мифологической, иногда одиозной, а потомками кельтов нередко – исторической. Компромиссную позицию занимают отдельные современные исследователи (напр., Дж. Малхолланд), относящие Оссиана к личностям «полумифологическим» [4, с. 394]. Стремясь найти разумный компромисс между этими крайностями, Малхолланд пытается объяснить появление в истории значительных личностей назревшей исторической необходимостью.

Естественно, что при исследовании оссиановской поэзии неизбежно возникает вопрос о движущих силах истории, перипетиях ее развития. При этом вырисовывается совершенно неоднозначная картина прошлого, отражающая ход исторического процесса, который интерпретируется представителями разных народов с совершенно иных позиций. В данном случае в рецепции наследников кельтов обычно представлена позиция поработанного народа в противовес другой – позиции завоевателей, покоривших большую часть северных регионов страны в угоду английской короне. Неудивительно, что здесь неизбежно выстраиваются различные философские концепции истории.

Как известно, на протяжении столетий история народов нередко переписывалась, (переписывается и в настоящее время) причем, как правило, в угоду метрополиям. В Великобритании в угоду английской монархии переписывались или замалчивались отдельные страницы, повествующие о жестоких колониальных завоеваниях кельтских регионов Британских островов. Изначально и на протяжении многих веков завоеватели, как правило, считали покоренные народы жестокими, безграмотными, безнравственными. В полной мере это относится и к многовековому противостоянию Англии завоеванным северным регионам, населенным потомками кельтов.

До начала XVII в. о поэтической традиции кельтов, тем более о развитой поэтической традиции, практически не упоминалось. В эпоху Возрождения о богатейшей кельтской традиции в поэтическом фольклоре заявил лишь Майкл Дрейтон в 18–ти томном «Полиальбионе» (Poly-Olbion, 1612–1613, 1622), состоящем из тридцати песенных сказаний. Тягчайшие испытания, выпавшие на культуру и язык наследников кельтов во время английской экспансии, и последовавшая англазация Уэльса, Шотландии и Ирландии, разумеется, не могли не сказаться как на изменении в развитии местных диалектов, так и на эволюции просодических форм.

Прежде других регионов этот процесс затронул Уэльс, один из древнейших поэтических центров Британских островов, снискавший славу благодаря легендарным бардам VI в. Талиесину, Лливарху Хену, Энейрину. Уже в 1282–1283 гг. Эдуарду I удалось завоевать и присоединить к Англии значительную часть Уэльса. Важно отметить, что именно тогда английский монарх незамедлительно ввел для наследника престола титул принца Уэльского, тем самым подчеркнув значение валлийских земель в своем королевстве. Аннексия оставшихся территорий Уэльса была полностью произведена Генрихом VIII к 1535 г. В результате Актов об Унии 1536 г. и 1543 г. были проведены административные реформы – образована система деления Уэльса на тринадцать графств, которая просуществовала до административной реформы 1888 г., а единственным официальным языком Уэльса был утвержден английский. Согласно принятым законам Кодекса Уэльса (Wales Act), валлийский язык был изъят из официального обращения, а его носители отстранены от государственных должностей, законодательных и административных постов. Лишь в 1967 г. валлийский язык получил равные

права с английским языком.

Сходные преобразования, но значительно позже происходили в других кельтских регионах – Шотландии и Ирландии, с далеким прошлым которых связан и долгий путь легендарного воина–барда Оссиана, старшего сына короля–героя Фингала. Как известно, после наследования шотландским королем Яковом VI английского престола Англия и Шотландия возглавлялись одним монархом, но, тем не менее, оставались независимыми государствами. Попытки объединить государства предпринимались неоднократно, начиная с 1606 г., и они увенчались успехом при Кромвеле, когда личной унией в 1651–1652 гг. Шотландия была объединена с Англией. Объединение парламентов этих стран произошло согласно Акту об Унии при королеве Анне в 1707 г., и государство стало именоваться Королевство Великобритания. (Шотландский парламент прекратил своё существование и был восстановлен лишь спустя два столетия – в 1999 г. согласно Шотландскому Акту 1998 г.). В 1798–1800 гг. сходная участь постигла и Ирландию. В 1801 г. вступила в действие англо–ирландская Уния, и были ликвидированы ирландский парламент и все атрибуты ирландской государственности. Соединенное Королевство Великобритании и Ирландии просуществовало 120 лет до 1921 г., когда большая часть Ирландии получила независимость.

Естественно, что политические преобразования в кельтских регионах и их англоизация существенным образом повлияли на демографию страны, развитие культуры и языка наследников кельтов. В XIX в. английские историки выдвинули теорию «этнической чистки» в отношении кельтского населения в юго-восточных графствах Кембриджшир и Норфолк. Однако в 1960–1970–х гг. в результате генетических исследований были составлены карты распределения групп крови системы АВ0 и резус-фактора в этих регионах и получены статистические данные о пропорциях кельтского и англо–саксонского населения, согласно которым на указанных территориях значительному числу потомков кельтов все–таки удалось выжить. Более того, эти исследования также показали, что на севере страны англо–саксам практически никоим образом не удалось повлиять на этнический состав коренного населения региона [5, с. 16]. Анализ этих данных содержится в исследованиях, предпринятых группой ученых, подготовивших в 2008 г. научное издание «Контакты англичан и кельтов» [5].

В силу исторических катаклизмов, происходивших на севере Британских островов, появление первопечатного текста оссиановской поэзии оказалось весьма своевременным, показательным и исторически оправданным, совершив перелом не только в литературной истории страны. К тому времени, когда страна уже полвека именовалась Королевство Великобритания, происходит ускорение процесса формирования англоцентричного британского национализма. Значимость публикации старинной кельтской поэзии трудно переоценить, если вспомнить, что, к примеру, одним из первых английских монарших указов в первом завоеванном северном регионе – Уэльсе англо–саксонские завоеватели запретили наследникам кельтов использовать пергамент и перо для письма [6, с. 43].

Исходя из этого, в связи с глубинными преобразованиями, проводимыми завоевателями на севере страны, возрождение в эпоху Просвещения оссиановской поэзии представляется исторически закономерным, поскольку оно напрямую обусловлено социально-историческими условиями. Появление первопечатного текста оссиановской поэзии, как и других кельтских поэтических памятников, было вызвано: во–первых, расширением колониальной политики Англии и вынужденной эмиграцией наследников кельтов за океан; во–вторых, обострением межнациональных противоречий на Британских островах; в–третьих, стремлением кельтского общества (шотландцев, ирландцев) сохранить свой язык, культурное наследие, память о предках. Публикация «Творений Оссиана» не только вызвала небывалую по размаху, накалу и длительности полемику и, как вполне обоснованно считают исследователи, радикальным образом поменяла ход литературного развития в Великобритании [7], но и, несомненно, стала своего рода флагом утверждения национальной идентичности потомков кельтов в противовес последовательно проводимой англоизации на севере Британских островов – проявления англоцентричного британского национализма.

Среди ревностных поборников государственной политики Великобритании, в том числе и в ее отношении

к северным регионам, выступил тот же С. Джонсон, неотступно разоблачающий оссиановскую «подделку». Заметим, что когда Макферсон, в очередной раз обвинённый в обмане, вызвал Джонсона на дуэль, последний предпочел ретироваться. Согласно Джонсону, данная фальсификация предпринята Макферсоном для утверждения существования восходящей к средневековой развитой поэтической традиции шотландцев, чтобы нейтрализовать поступательные непрекращающиеся усилия англичан колонизировать северные пределы страны вслед за подавлением якобитского восстания в 1745 г. [4, с. 393–394].

Свою позицию по многочисленным вопросам, возникающим у читателей оссиановской поэзии, Макферсон в значительной степени объяснял в трактатах, предваряющих издания «Творений Оссиана». Шесть книг третьего издания «Творений Оссиана» (1765) предваряет «Трактат о древности и других особенностях поэм Оссиана, сына Фингала (*A Dissertation concerning the Antiquity, & c. of the Poems of Ossian the Son of Fingal*). В издании 1773 г., значительно переработанном, название этой исследовательской работы более лаконично и в то же время всеобъемлюще: «Трактат об эпохе Оссиана» (*A Dissertation concerning the Æra of Ossian*) [1, с. 417]. Макферсон стремится всесторонне обосновать свой выбор старинных сказаний, создателем которых, по его убеждению, был Оссиан. Он довольно последовательно излагает свои представления об эпохе Средневековья на Альбионе, аргументируя и подкрепляя их обширными цитатами из летописей и трудов старинных авторов, историков и полководцев. «Из всех кельтских народов, – рассуждает Макферсон, – наиболее известен тот, кто владел древней Галлией, причем не потому, по-видимому, что был достойнее других, а из-за своих войн с народом, имевшим историков, которые и передали славу своего противника, равно как и собственного народа, потомкам» [8, с. 3]. Знаменитые авторы (Цезарь «Записки о Галльской войне», кн. V; Тацит «Жизнеописания Агриколы», кн. I, гл. 2) свидетельствуют, что Британия была первой страной, заселенной гэльскими кельтами. По Макферсону, поскольку Оссиан не имел ни малейшего представления о христианстве (в его поэмах и в поэмах, ему приписываемых, нет ни малейшего намека на эту религию или какие-либо ее обряды), то отсюда с полным основанием можно утверждать, что он жил в эпоху, предшествующую распространению христианства [8, с. 9]. По всей вероятности, эта гипотеза и послужила отправной точкой для Макферсона при воссоздании старинного эпического полотна, созданного на Альбионе, точнее в северной его части (и, что важно подчеркнуть) до распространения христианства, а именно во второй половине III – начале IV вв., т. е. на исходе почти тысячелетнего романского владычества на Альбионе. В пользу этого утверждения говорит и факт, что гонения на язычников, начатые Диоклетианом в 303 г. указывают на наиболее вероятное время, к которому можно отнести первые проблески христианства на севере Британии. Разумеется, в поисках канонического текста оссиановских сказаний Макферсон выступил и в роли исследователя средневековой поэзии, цель которого воссоздание эволюции основного замысла, или же, если воспользоваться современной формулировкой, воссоздание «общей конструктивной преднамеренности».

Окончательный текст оссиановской поэзии явился результатом огромного и очень своевременного собирательского и переводческого труда Дж. Макферсона и его сподвижников, в особенности, его родственника Леклена Макферсона, автора несколько гэльских поэм, преподобного Эндрю Гэлли, миссионера в Брэ Баденохе, и Юин Макферсона, однофамильца Макферсона, учителя из Баденоха. Будучи знатоками гэльского языка, они оказали Дж. Макферсону содействие в поиске песенных сказаний, в переводе и отчасти в восстановлении отдельных утраченных фрагментов. Среди тех, кто оказал Макферсону неоценимую помощь в собирании старинных сказаний, и капитан Моррисон, который великодушно поделился своей коллекцией манускриптов.

Для успешного выполнения этой миссии Макферсону были предоставлены значительные материальные средства – около 180 фунтов, огромная по тем временам сумма, собранная сэром Дэвидом Дэлримплом и Робертом Челмерзом, а также пожертвованная Элизабет Монтэгю (20, 60 и около 100 фунтов соответственно). Леди Монтэгю, в отличие от лорда Литтлтона и лорда Марчмаунта, выразивших глубокое сомнение в подлинности «Отрывков старинной поэзии, собранных в горной Шотландии...», открыто заявила, что в целом она верит, что эти сочинения древние, вопреки тому, что лорд Марчмаунт поведал ей, что этот старинный

шотландский бард – их современник, джентльмен, с которым он лично знаком [9, с. 89–90].

В 1760 г. во время второй поездки по горной Шотландии в поисках песенных сказаний Джеймс Макферсон получил от Юина Макферсона книгу гэльских поэм, переданную ему бардом Макмурихом, представителем древнейшей разветвленной династии бардов, принадлежащих к знаменитому роду Кланраналдов [10, с. 706]. Тогда же преподобный Эндрю Гэлли, передал Макферсону несколько изрядно обветшалых, поеденных червями томов рукописных книг, написанных великолепным почерком на тонкой веленовой бумаге [11, с. 706–707]. Впрочем, к тому времени копии этих текстов уже находились в распоряжении Макферсона: он получил их непосредственно от семьи Кланраналдов, проявившей живой интерес к его собирательской и переводческой работе.

В «Карманной книге Кланраналдов» (*Little Book of Clanranald*) оссиановская поэзия занимала тридцать страниц. Из Эмулрии от преподобного Джеймса Маклагана было получено собрание из тридцати песенных сказаний. Из них Макферсон выбрал только два сказания как соответствующие стилю Оссиана: «Песнь Гарбха» (*Lay of Garbh*) и «Большой пролив Финнов» (*Great Strait of Finns*), которые после редактирования включил в издание оссиановской поэзии.

Среди обнаруженных в Шотландии наиболее ценных манускриптов – «Книга декана Лисмора» (*The Book of the Dean of Lismore*), записанная сэром Джеймсом Макгрегором и его братом Дунканом в Пертшире в 1512–1542 гг. В книге 311 страниц. Из 11 000 стихов, содержащихся в рукописи, около 2500 наиболее древних приписывались Оссиану. Они составляли двадцать семь баллад, один балладный фрагмент и несколько катренов. Эта объемная рукопись, по всей вероятности, оказалась у Макферсона задолго до его второй поездки по горной Шотландии, как справедливо полагает Г. Гаскилл в научной статье «Что на самом деле оставил на обозрение Джеймс Макферсон в издательском доме в 1762 г.?» [12, с. 67–89].

Значительна и необыкновенно значима была работа Макферсона и с устными источниками. Его комментарий к поэме «Война Инис-тоны» служит тому подтверждением. «Это произведение, – поясняет Макферсон, – утрачено, но устное предание сохранило некоторые эпизоды, в том числе и рассказ, положенный в основу настоящей поэмы. До сих пор еще живы люди, которые в юности слышали повествование целиком» [8, с. 77]. Важно отметить, что сбор этих бесценных материалов для подготовки собрания «Творений Оссиана» происходил в переломное для Британских островов время коренных социально-экономических преобразований, набравших силу и на малой родине Макферсона. Еще в 1730–е гг. значительное количество горцев северной Шотландии было рекрутировано доверенными лицами Джорджии для несения пограничной службы во Флориде и отражения набегов испанцев и индейцев. В дальнейшем с началом колониальной войны между Британией и Испанией (1739–1742), ставшей своеобразным прологом Войны за австрийское наследство (1740–1748), для защиты английских колоний генерал Джеймс Оглторп сформировал экспедиционный корпус из выходцев гэлоязычных районов севера Шотландии, которые сражались вместе со своими греческими союзниками и воинами из дружественных племен ючи и чикасо (крики) [13, с. XI].

Естественно, что эти преобразования и широкое вовлечение шотландцев в колониальные войны английской короны повлекли за собой миграцию, стремительное сокращение и исчезновение значительной прослойки горцев, которые на протяжении почти полутора тысяч лет хранили в памяти песенные сказания, относящиеся к славным временам их короля–героя Фингала и его старшего сына Оссиана. Об этом, в частности, говорится в подготовленном в 1805 г. отчете Общества горной Шотландии (*Highland Society of Scotland*), которое на рубеже XVIII–XIX вв. занималось определением аутентичности оссиановской поэзии.

Таким образом, появление первопечатного текста «Творений Оссиана» в середине XVIII в. способствовало укреплению национального самосознания потомков кельтов. При рассмотрении в историческом контексте оссиановской поэзии и сопутствующей ей на протяжении почти двух столетий оссиановской полемики становится очевидно, что столь неоднозначная рецепция старинных кельтских песенных сказаний жителями разных регионов Британских островов может быть объяснена расширением колониальной политики английской

монархии, англоязыцией покоренных регионов, развитием англоцентричного британского национализма.

Список использованной литературы

1. Stafford, F. Introduction: The Ossianic Poems of James Macpherson // Macpherson J. The Poems of Ossian and other related works / Ed. H. Gaskill. Edinburgh, 2006. – XXVI, 573 p.
2. The Correspondence of Thomas Gray: in 3 vols / Ed. P. Toynbee and L. Whibley. Oxford: Clarendon Press. Vol. 2. 1935. – XXXVI, 909 p.
3. Johnson, S. The Major Works. Ed. by D. Greene. Oxford: Oxford University Press, 2000. – 880 p.
4. Mulholland, J. James Macpherson's Ossian Poems, Oral Traditions, and the Invention of Voice // Oral Tradition. Vol. 24 (2), 2009. P. 393–414.
5. Filppula, M., Klemola, J., Paulasto, H. English and Celtic in Contact. New York; London: Routledge, 2008. – 312 p.
6. Шестакова, Н.Ф. Йоло Моргануг и интеллектуальная культура Уэльса на рубеже XVIII–XIX вв. // Вестник Омского университета. 2019. № 1 (21). С. 37–47.
7. Groom, N. The Forger's Shadow: How Forgery Changed the Course of Literature. Picador, 2002. – 351 p.
8. Макферсон, Д. Поэмы Оссиана / Изд. подг. Ю. Д. Левин. Л.: Наука, 1983. – 590 с.
9. Saunders, B. The Life and Letters of James Macpherson. London: Swan Sonnenschein & Co.; New York: Macmillan & Co., 1894. – 328 p.
10. The Dictionary of National Biography: in 22 vols / Ed. by L. Stephen, S. Lee. Vol. 12. London, 1921. – 1343 p.
11. Rosenblum, J. Practice to Deceive: the incredible story of literary forgery's most notorious practitioners. New Castle, 2000. – 393 p.
12. Gaskill, H. What Did James Macpherson Really Leave on Display at His Publisher's Shop in 1762? // Scottish Gaelic Studies. 1990. Vol. 16. P. 67–89.
13. Calloway, C. G. White people, Indians, and Highlanders: Tribal People and Colonial Encounters in Scotland and America. Oxford, 2008. – X, 368 p.

И. И. Бурова,

доктор филол. наук, профессор (Санкт-Петербург, Россия)

ОТ ВАЛЬТЕРА СКОТТА ДО Г. СКОТТА ДАЛЬТОНА: РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ XIX–XXI ВЕКОВ

***Аннотация.** На протяжении двух последних столетий в англо-саксонских странах произошло изменение оценки истории. В начале этого периода к ней относились с большим пиететом, в XX столетии постмодернизм отказал историческому знанию в адекватности, а идеи Ф. Фукуямы – в актуальности. В статье рассматривается то, как эти перемены отразились на судьбах исторической художественной прозы, от исторического романа В. Скотта до современной англоязычной исторической и псевдоисторической прозы, оценивается попытка классификации исторической беллетристики, осуществленная Г. Скоттом Далтоном.*

***Ключевые слова:** исторический роман; классификация исторической художественной прозы; конец истории; псевдоисторическая беллетристика; романы о прошлом; современная историческая художественная проза.*

I. I. Burova,

Hab. PhD, Professor (St. Petersburg, Russia)

FROM WALTER SCOTT TO H. SCOTT DALTON: MEDITATIONS ON THE HISTORICAL FICTION OF THE 19th–20th CENTURIES WRITTEN IN ENGLISH

Abstract. *In Anglo-Saxon countries the assessment of history has undergone a change over the past two centuries. At the beginning of this period, it was treated with great reverence; in the 20th century, postmodernism deprived historical knowledge of adequacy, and the doctrine of F. Fukuyama deprived it of relevance. The point of this essay is to show how this change affected the development of historical fiction, from the historical novel of Scott to modern English-language historical and pseudo-historical prose, as well as to evaluate an attempt to produce a classification of historical fiction made by H. Scott Dalton.*

Key words: *historical novel; Scott Dalton's historical fiction classification; end of history; pseudo-historical fiction; novels about the past; modern historical fiction.*

Исторический роман Вальтера Скотта (*Walter Scott, 1771–1832*) сильно поколебал тезис Аристотеля о принципиальном различии между историей и поэзией. В творчестве Скотта В. Г. Белинский увидел «*зеркало жизни исторической и частной*», развивающей у читателей «*историческое чувство*», способствующее изучению истории, «*первого и величайшего знания нашего времени*» [1]. Как отмечал Б. Г. Реизов, в исторических романах Скотта «*правда*» практически неотделима от «*вымысла*», историческое и романическое начала составляют в них «*нерасторжимое единство*», подход Скотта к истории подобен научному, так как писатель «*создавал живых людей во всей несомненности их исторической жизни — так же, как делает это историк, который из неясных намеков прошлого ... “воображает” своих героев согласно закону достаточного основания*» [2, с. 119].

Открытый Скоттом новый метод художественного мышления, историзм, оказавший огромное влияние на дальнейшее развитие художественной и философской мысли; под его влиянием сложилась новая философия истории, новая историография. Обращаясь к какому-либо историческому событию, Скотт стремился показать причины, его породившие, а также результаты, к которым оно привело. Типичный герой Скотта – неперменный участник такого события, во всех ситуациях сохраняющий свою точку зрения на происходящее, свою нравственную свободу. Его судьба определяется его отношением к закономерным историческим процессам. Если готический роман видел в судьбах мира роковое предопределение, то Скотт выдвинул вполне научное представление о причинно-следственной связи всего происходящего, открыто выступив против фатализма и полагая, что человек должен нести нравственную ответственность за свои поступки и мысли. В творчестве писателя сохранилась присущая более ранним этапам развития английского романа дидактико-моралистическая направленность. Его книги были «*одновременно и лекарством против испорченности нравов эпохи, и анналами, в которых они оставались запечатленными для потомства*» [3, с. 137]. История стала главной темой его романов, а введение вымышленных героев, вовлеченных в исторические события, и маловыразительная любовная интрига были необходимы лишь как способы усилить интерес читателей, следящих за ними и исподволь знакомящихся с событиями прошлого. Тип романа, созданный Скоттом, в высшей степени отвечал потребностям его эпохи, когда в прошлом искали ответы на актуальные проблемы современности, история питала ностальгические чувства и, по выражению Т. Карлейля (*Thomas Carlyle, 1795–1881*), была превращена в «*единственный предмет <изучения>, вбирающий в себя все остальные*» [4, с. 422–423].

Покорившая современников «формула» исторического романа Скотта была успешно перенесена в другие национальные литературы (Ф. Купер, А. С. Пушкин и т. д.), но она стремительно эволюционировала в сторону слияния исторической и романической линий сюжета. При этом происходила «приватизация» истории: вместо широких эпических полотен исторический роман обратился к подробному жизнеописанию фиктивного

современника событий. Так, в ряде произведений У. М. Теккерея действие разворачивается на фоне событий XVIII века, но они изображаются как эпизоды личной жизни вымышленного персонажа, которая все же неотделима от истории его времени. Например, «История Генри Эсмонда» (*The History of Henry Esmond, 1852*) У. М. Теккерея (*William Makepeace Thackeray*,) открывается описанием судьбы семейства Каслвуд, неразрывно связанной с бурными событиями в Англии XVII века: английской буржуазной революцией, Реставрацией и Славной революцией. Если первые Каслвуды были убежденными сторонниками Стюартов, то Генри служит монархии и по инерции: «Что ему до того, кто воссядет на трон Англии? Душою он давно на противной стороне — на стороне Народа, Парламента и Свободы» [5, с. 524]. Глубоко разочарованный в монархии, в финале романа Генри покидает Англию.

Работая над «Эсмондом», Теккерей опирался на разнообразные источники, из которых основным была «История Англии» (*The History of England, 1848*) Т. Б. Маколея (*Thomas Babington Macaulay, 1800–1859*) [6, с. 29] и использовал массу документальных источников [7, с. 29–35]. Если исследователи отмечали полемическую направленность романов Скотта против просветительской идеологии [8, с. 51], то романное творчество Теккерея в целом было направлено против оптимистической оценки истории Британии со времен Славной революции, данной Маколеем, который полагал, что «счастливый союз порядка со свободой», достигнутый в 1689 году, породил «благоденствие, в уровень которого летописи дел человеческих не представляли еще ни единого примера», превратив последующие полтора века в историю «физического, нравственного и умственного» совершенствования нации [9, с. 1, 2]. Тем самым Теккерей воплотил в художественной форме собственное видение английской истории конца XVII – начала XIX веков.

Его герои, как и у Скотта, по-прежнему руководствуются чувством долга и справедливости, оценивают события и делают свой выбор с позиций нравственности. «Большие романы» как неформальный цикл отразили скептическую философию истории Теккерея, отказавшегося от положительной оценки общественного прогресса.

Серьезная историческая художественная проза (*historical novel*) не отказывается от претензий на историзм, т. е. точность описания событий, что сближает ее лучшие образцы с научной историографией. Многие авторы рассматривали исторический роман как своего рода картину былого или даже как урок о прошлом [10, с. 1–2]. Однако если историк ограничен рамками научного подхода, то создающий исторический роман писатель не может выстроить интригу, опираясь только на факты [11, с. 181], художественное произведение требует полета воображения и фантазии. В течение всего выделенного нами периода факты и документы продолжают придавать произведениям весомость в глазах читателей, однако в XX веке усиливается фикционализация исторической художественной прозы, по степени популярности *historical novel* уступает место *historical fiction*.

Значительную роль в этом сыграла эстетика XX века (увлечение нелинейностью повествования, игрой разными точками зрения на события, демонстрацией относительности истины) [12, с. 27]. Постмодернизм поставил под сомнение само понятие исторической реальности, утверждая ее существование только в интерпретациях, т. е. отказывая всякому представлению о прошлом даже в претензии на истинность и видя в нем результат эстетического выбора автора [13, с. 18]. Утвердилась идея возможности существования «полностью равнозначных альтернатив» [14, с. 137–138] в интерпретации прошлого. Еще более серьезный удар по репутации истории и, следовательно, художественной историографии был нанесен идеями Ф. Фукуямы: если история заканчивается, то полностью исчерпывает себя идея изучения ее как подготовки к оценке современности. В результате к началу XXI столетия история литературы обогатилась целым рядом жанровых разновидностей исторической художественной прозы авантюрно-развлекательного характера, не претендующей на «отражение» исторического прошлого.

В попытке систематизировать многообразие поджанров исторической художественной прозы современный американский писатель Г. Скотт Дальтон (*H. Scott Dalton*) предложил разделить их на четыре группы, положив в основу своей классификации соотношение типа героев и характера описываемых событий. Первую группу образуют произведения, в которых реальные исторические личности показываются в контексте

реальных исторических событий; героями произведений второй группы оказываются реальные исторические личности, изображаемые как участники воображаемых событий; в третьей — вымышленные герои оказываются участниками событий, реконструированных на основе исторически достоверных сведений, в четвертой — они действуют в вымышленных ситуациях, которые при этом органично соотносятся с общим контекстом реального исторического периода [15]. Примерами романов первой группы могут служить «Я, Клавдий» (*I, Claudius*, 1934) Р. Грейвса (*R. Graves, 1895–1985*), «королевские саги» (*Tudor Saga, 1949–1982; Stuart Saga, 1956–1966; Georgian Saga, 1967–1972*) Дж. Плейди (*Jean Plaidy (E. A. Burford Hibbert, 1906–1993)*), первые издания которых открывались перечнем исторических трудов и мемуаров, положенных в основу описываемых в романах событий. Произведения этой группы в целом максимально придерживаются принципов историзма XIX века и продолжают классическую традицию жанра. Ко второй группе относятся произведения, в которых исторические деятели показаны преимущественно в частной жизни. Яркой чертой таких сочинений являются диалоги, которые герои ведут с другими историческими деятелями или вымышленными персонажами, как, например, в «Ричарде Львиное Сердце» (*The Life and Death of Richard Yea-and-Nay, 1900*) М. Хьюлетта (*Maurice Hewlett, 1861–1923*). Для вящей увлекательности сюжета в таких романах допускаются даже подтасовки исторических фактов. Третья группа произведений может быть представлена, например, историко-приключенческими романами Р. Сабатини (*Rafael Sabatini, 1875–1950*), любовно-историческими «Унесенными ветром» (*Gone with the Wind, 1936*) М. Митчелл (*Margaret Munnerlyn Mitchell, 1900–1949*), где вымышленные герои оказываются свидетелями и участниками социально-политических катаклизмов. Романы четвертой группы объединяет выраженное авантюрное/детективное начало, присущее, например, 15 романам из цикла «S.P.Q.R.» (1990) Дж. М. Робертса (*John Maddox Roberts, 1947–*) о вымышленном римском патриции-сенаторе Дециме Луцилии Метелле Младшем, успешно раскрывающем политические заговоры, которые имели место, и расследующем загадочные убийства, которых на самом деле не было.

Главный недостаток этой классификации заключается в игнорировании различия между *historical novel* и *historical fiction*. Кроме того, она не учитывает ряд заметных тенденций. Так, известно множество случаев, когда фантазия авторов превращает реальных исторических лиц в вымышленных персонажей. Любопытной иллюстрацией этого явления может послужить группа произведений о жене Шекспира, которую исследователи называют самой загадочной женщиной в окружении Шекспира [16, с. 69], поскольку документально подтвержденные сведения о ней еще более скупы, чем о Барде.

Впервые тема семейных отношений Шекспира была поднята в 1845 году в романе Э. Северн (*Emma Severn, 1*) «Энн Хатауэй, или Влюбленный Шекспир» (*Anne Hathaway, or, hakespeare in Love, 1845*), изображающем идиллическую жизнь Барда в Стрэтфорде и напичканном всевозможными домыслами. Положенные в основу сюжета факты крайне скудны, герои изображены идеальной парой: в Энн совмещаются христианские добродетели и эллинистические идеалы прекрасного («красота Венеры» и «резвость Гебы»), а Уилл отмечен печатью такой чистоты и возвышенности, что ее не смогли бы передать «ни Канова, ни какой-нибудь да Винчи» [17, т. 1, с. 3]: одним словом, историзм здесь сводится к именам и месту действия. Публикация завещания Шекспира, осуществленная в 1851 году [18], оказала серьезное влияние на развитие темы семейной жизни Шекспира. Загадка «второй по качеству кровати» породила две равновероятные гипотезы о характере отношений между Уильямом и Энн. Для части викторианцев скромность доли имущества, описанного Энн в последний момент [19, с. 145], послужила основой для диаметрально противоположных оценок брака Шекспира — как неудачного [20, с. 181], так и счастливого [21, с. 90]. Понятно, что в женском псевдоисторическом романе XX–XXI веков образ Энн становится все более привлекательным. В «Возлюбленной Шекспира» (*Shakespeare's Sweetheart, 1905*) С. Х. Стерлинг (*Sara Hawks Sterling, 1874–1936*), первом псевдобιοграфическом произведении о Шекспире, написанном от лица его жены, Энн, переодевшись в мужское платье, следует за мужем в Лондон и становится «актером», блестяще играет роль Джульетты перед самой королевой, способствуя успеху мужа, отважно борется с чарами Смуглой Леди, побеждает соперницу и спасает Уилла, когда того пытается погубить

завистник Марло [22]. Как соучастницу творческого взлета Шекспира изображает Энн и А. Райэн (*Arliss Ryan, 1950–*) (*The secret Confessions of Anne Shakespeare, 2010*): ее героиня также отправляется в Лондон, чтобы поддержать актерскую карьеру мужа, шьет ему театральные костюмы, переписывает его тексты, становится его соавтором, а затем и начинает писать за него [23]. Подобные фантазии на историческую тему сближаются с характерными для постмодернизма альтернативно-историческими нарративами.

Стремясь определить общую черту многообразия жанровых модификаций исторического романа, редактор «Historical Novel Society Journal» С. Л. Джонсон приходит к заключению, что их универсальным признаком является «отнесенность действия к прошлому» [24, с. 1]. Исходя из этого, следует отнести к категории исторических романов не только сентиментальную готику, но и, например, путешествия в прошлое, у истоков которых в англоязычной традиции стоит «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court, 1889*) М. Твена (*Mark Twain, 1835–1910*), вдохновивший бесчисленное количество историй о «попаданцах». В романах этого типа возможно как перенесение современного человека в прошлое, так и перенос человека из прошлого в современный мир, а иногда происходит и то, и другое. Однако такая проза относится скорее к темпоральной фантастике, а иногда и откровенно вторгается в область хронооперы, разновидности альтернативно-исторической прозы, в которой «попаданчество» предполагает возможность изменять ход истории, отменяя то или иное событие. С другой стороны, следуя определению Джонсон, «историческими» оказываются и романы, героями которых становятся литературные персонажи («*Гертруда и Клавдий*» (*Gertrude and Claudius, 2001*) Дж. Апдайка (*John Hoyer Updike, 1932–2009*), «*Дайте мне рассказать*» (*Let me tell you, 2014*) П. Гриффитса (*Paul Griffiths, 1957–*) и др.), и исторические фэнтези, персонажи которых – и вымышленные, и исторические личности – изображаются в контексте своей эпохи и ее событий, но при этом историческая реальность дополняется фантастическими, сверхъестественными элементами (волшебниками, драконами, зомби и т. д.). В качестве примера здесь можно привести «*Долину мертвецов*» (*Valley of the Dead: The Truth Behind Dante's Inferno, 2019*) К. Паффенрота (*Kim Paffenroth, 1966–*), посвященную «тайным годам» жизни Данте и рассказывающую о его странствиях по родным местам Дракулы, где свирепствуют зомби и поэт сталкивается с ужасами, впоследствии вдохновившими его на описания кругов ада. Строго говоря, определение С. Л. Джонсон создает возможность отнесения к историческим произведениям любых сочинений прошлых лет, даже если их создатели писали о современности.

Таким образом, следует признать, что грандиозная задача выработки универсального определения исторической художественной прозы и ее систематизации пока далека от решения.

Список использованной литературы

1. Белинский, В. Г. Том третий. «Антикварий». С последними примечаниями и прибавлениями автора. Перевод с английского, под редакцией А. А. Краевского. Издание М. Д. Ольхина и К. И. Жернакова. Санкт-Петербург. 1845. В тип. К. И. Жернакова. В 8-ю д. л. VIII и 414 стр. /В. Г. Белинский // Отечественные записки. – 1845. – Т. 42. – № 10. – Отд. 6 «Библиографическая хроника». – С. 30.
2. Реизов, Б. Г. История и вымысел в романах Вальтера Скотта / Б. Г. Реизов // Реизов, Б. Г. История и теория литературы. Сб. статей. – Л.: Наука, 1986. – С. 119–126.
3. Клименко, Е. И. Английская литература первой половины XIX века / Е. И. Клименко. – Л.: ЛГУ, 1971. – 144 с.
4. Carlyle, Th. Critical and Miscellaneous Essays / Th. Carlyle. – Boston: Phillips, Sampson, and Company, 1855. – 568 p.
5. Теккерей, В. М. История Генри Эсмонда / В. М. Теккерей. – М.: ГИХЛ, 1946. – 608 с.
6. Ray, G. N. The Age of Wisdom, 1847–1863 / G. N. Ray. – New York: McGraw-Hill, 1958. – 525 p.

7. [2]Бурова, И. И. Романы Теккерея: Становление реалистического психологизма в английской литературе середины XIX века / И. И. Бурова. – СПб: Изд-во С-Петербургского ун-та, 1996. – 144 с.
8. Сердюков, А. И. Романы Вальтера Скотта (к вопросу о методе и стиле): Автореф. дис. на соискание уч. ст. д. филол. н. / А. И. Сердюков. – Баку: Азерб. гос. ун-т им. С. М. Кирова, 1975. – 57 с.
9. Маколей, Т. Б. История Англии / Т. Б. Маколей. Собр. соч.: в 16 т. – Т. 6. – СПб.: Изд. М. О. Вольфа, 1866. – 512 с.
10. Kantor, M. The Historical Novelist's Obligation to History / M. Kantor. – Macon, Georgia: Wesleyan College, 1967. – 18 p.
11. Vernay, J.-F. The Great Australian Novel: A Panorama / J.-F. Vernay. – Brolga Publishing Pty Ltd., 2010. – 288 p.
12. Егорова, Л. П., Фокин, А. А., Иванова, И. Н. История русской литературы XX века. Первая половина. Кн. 1: Общие вопросы / Л. П. Егорова, А. А. Фокин, И. Н. Иванова. – М.: Флинта, 2014. – 450 с.
13. Уайт, Х. Метаистория: историческое воображение / Х. Уайт. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 528 с.
14. Гудмен, Н. Способы создания миров / Н. Гудмен. – М.: ЛогоS; Идея-Пресс; Праксис. – 376 с.
15. Dalton, H. S. What is Historical Fiction / H. S. Dalton // Vision: A Reference for Writers. 2006. Issue 34 [Электронный ресурс]. Режим доступа : URL: fmwriters.com/Visionback/Issue34/historicalfic.htm. Дата доступа : 10. 10. 2021.
16. Freed, A. The Beard of Avon / A. Freed. – New York; London: Samuel French, 2004. – 101 p.
17. Severn, E. Anne Hathaway; or, Shakespeare in Love: In 3 vols. / E. Severn. – London: R. Bentley, 1845.
18. Halliwell, J. O. Shakespeare's Will, Copied from the Original in the Prerogative Court / J. O. Halliwell. – London: John Russel Smith, 1851. – 5 p.
19. Greenblatt, S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare / S. Greenblatt. — New York: W. W. Norton & Co., 2004 – 406 p.
20. Miller Cutting, B. Shakespeare's Will... Considered Too Curiously / B. Miller Cutting // Brief Chronicles. – 2009. – Vol. 1. – P. 169–191.
21. Wells, S., Taylor, G., Jowett, J., Montgomery, W. William Shakespeare, a Textual Companion / S. Wells, G. Taylor, J. Jowett, W. Montgomery. – New York; London. W. W. Norton & Co., 1997. – 688 p.
22. Sterling, S. H. Shake-speares Sweetheart / S. H. Sterling. – London: Chatto and Windus, 1907. – 232 p.
23. Ryan, A. The Secret Confessions of Anne Shakespeare / A. Ryan. – New American Library, 2010. – 480 p.
24. Johnson, S. L. Historical Fiction: A Guide to the Genre / S. L. Johnson. – Libraries Unlimited, 2005. – 836 p.

Е. А. Горшкова,

*канд. филол. наук, доцент (Санкт-Петербургский государственный университет телекоммуникаций
им. проф. М.А. Бонч-Бруевича, Санкт-Петербург, Россия)*

ПРАВДА И ВЫМЫСЕЛ В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ УИЛЬЯМА ЭЙНСВОРТА «ГАЙ ФОКС»

***Аннотация.** В статье анализируется исторический роман У. Эйнсворта «Гай Фокс», посвященный событиям, связанным с Пороховым заговором 1605 г. в Лондоне, когда католики хотели совершить государственный переворот. Рассматриваются сюжетные линии романа, связанные с любовной историей. Упомянуты готические элементы, характерные для романов Эйнсворта. Подчеркивается тот факт, что автор пытался соединить романтическую и историческую линии повествования, органично переплетая правду и вымысел в своем историческом романе.*

Ключевые слова: *Эйнсворт; Гай Фокс; исторический роман; Пороховой заговор; Лондон; правда; вымысел.*

E. A. Gorshkova,

PhD, Ass.Professor (The Bonch-Bruевич Saint Petersburg State University of Telecommunications, Saint Petersburg, Russia)

TRUTH AND FICTION IN WILLIAM AINSWORTH'S HISTORICAL ROMANCE «GUY FAWKES»

Abstract. *W. Ainsworth's historical romance «Guy Fawkes» dedicated to the events related to the Gunpowder Plot of 1605 in London, when Catholics wanted to commit a state coup, is analyzed. The storylines related to the love story are considered. Gothic elements typical for Ainsworth's novels are mentioned. It is emphasized that the author tried to combine the novelistic and the historical lines of the narration, organically intertwining truth and fiction in his historical romance.*

Key words: *W. Ainsworth; «Guy Fawkes»; historical romance; Gunpowder plot; London; truth; fiction.*

В XIX в. в европейской литературе формируется новая жанровая модификация романа: исторический роман. Родоначальником этой жанровой модификации романа считается В. Скотт (*Walter Scott, 1771–1832*), у которого сразу же появились последователи. Одним из таких последователей знаменитого шотландца является английский писатель У. Эйнсворт (*William Harrison Ainsworth, 1805 – 1882*), чей талант особенно ярко проявился в 1840-е гг., когда были написаны его лучшие исторические романы, в том числе и «Гай Фокс» (*Guy Fawkes, 1841*).

В романе «Гай Фокс» У. Эйнсворт описал события, касающиеся знаменитого Порохового заговора 1605 г., когда английские католики при поддержке испанского двора пытались убить короля Якова I (*James I, 1603 – 1625*) и совершить государственный переворот.

Начало царствования Якова I осложнилось вопросами веротерпимости, поскольку его церковной политикой были недовольны как протестанты, так и католики. Пуритане, которые не собирались отделяться от англиканской церкви, просили короля упростить некоторые религиозные обряды и упразднить институт епископства. Католикам, в начале своего царствования Яков I сделал послабление, отменив штрафы за непосещение англиканских богослужений, но затем, когда количество людей, посещавших англиканские богослужения сократилось, король издал указ в 1604 г. об изгнании из Лондона всех католических священников. В ответ на этот указ католик Роберт Кэтсби вместе со своими единомышленниками организовал заговор с целью убить короля и членов парламента. В заговор, кроме Кэтсби входили Т. Уинтер, Т. Перси, Дж. Райт, Э. Бейнхейм, Э. Дигби, А. Руквуд, Ф. Трешэм. Заговорщики решили взорвать здание парламента во время его открытия, которое было назначено на 5 ноября 1605 г. Для этой цели Уинтер предложил пригласить ревностного католика Гая Фокса, который был солдатом, умел обращаться с порохом и мог осуществить взрыв. Заговорщики сняли дом в Вестминстере и пробили подземный вход в подвал, находившийся прямо под палатой лордов, затем туда было внесено тридцать шесть бочонков с порохом, которые тщательно прикрыли хворостом и присыпали углем. О готовящемся взрыве узнали случайно, когда Трешэм, не желая, чтобы погиб его родственник лорд Монтигл, послал последнему письмо с просьбой подальше держаться от здания парламента в день его открытия. Монтигл показал это письмо королю и его советникам, после чего здание парламента обследовали и схватили Гая Фокса на месте назначенного взрыва в ночь на 5 ноября 1605 г. Арестованного сразу же допросили в присутствии короля, а затем доставили в Тауэр. Гай Фокс стойко выдержал пытки и не выдал заговорщиков. Однако другие заговорщики были не столь стойки, и вскоре все участники Порохового заговора были либо арестованы, либо убиты при попытке сбежать от правосудия. Заговорщиков признали виновными в государственной измене и

казнили 15 января 1606 г. [3, с. 295 – 298].

Тем не менее, существует и ещё одна версия Порохового заговора, отличная от официальной, например, историк Д. З. Грин высказывает предположение, что это могло быть хитроумной операцией тогдашнего главы английской секретной службы Роберта Сесила, который пытался «либо не допустить нового смягчения закона для католиков, либо попросту доказать королю свою незаменимость, чем еще более способствовать своей успешной карьере» [4, с. 500].

Литературный критик С. Эллис считал «Гая Фокса» одним из лучших романов Эйнсворта, где «оригинальный сюжет, мастерски раскручивается и сложными путями доходит до своей окончательной мрачной развязки» [2, I, с.397].

Эйнсворт выводит в качестве главного героя реально существующую историческую личность, что характерно было для писателей-последователей В. Скотта, творивших в жанре исторического романа, достаточно вспомнить роман А. де Виньи «Сен-Мар» (*Cinq-Mars*, 1826) и роман Э. Бульвер-Литтона «Девере» (*Devereux*, 1828). Таким образом эти писатели пытались преодолеть двуплановость повествования и соединить в главном герое романическую и историческую интригу произведения.

Работая над историческим романом «Гай Фокс», Эйнсворт скрупулезно изучал исторические документы, а также консультировался со своим другом Дж. Кроссли, который был знатоком истории и в своей библиотеке хранил многочисленные рукописи, работы по археологии и истории. Эйнсворт воспользовался мемуарами доктора Ди (*John Dee, 1527 – 1609*) «Отношения с духами» (*True & Faithfull Relations of Dr. John Dee & Some Spirits, 1659*), написанными в конце XVI в., а доктора Ди вывел в романе в качестве одного из персонажей. И также он воспользовался историческим трудом своего современника доктора Лингарда (*John Lingard, 1771 – 1851*) «История Англии» (*The History of England, 1819*), о чем упоминает в предисловии к роману.

Действие романа начинается в июне 1605 г. в Манчестере (родном городе автора) с казни католических священников. Во время этой казни неистовая католичка Элизабет Ортон предсказывает, что скоро будет отмщение тирану за казнь католиков и указывает на испанского солдата, которого видит среди толпы собравшихся, как на главного мстителя. Этим испанским солдатом оказывается Гай Фокс. Следует отметить, что Гай Фокс никогда не бывал в Манчестере, но Эйнсворт выбрал свой родной город для начала истории, так как на северо-западе Англии, где расположен Манчестер, считавшийся оплотом протестантов, в те времена было самое суровое отношение к католикам, о чем он упоминает в предисловии к роману.

Кроме Гая Фокса главными действующими личностями являются Вивиана Рэдклифф, богатая наследница и ревностная католичка, Хэмфри Четем, молодой манчестерский купец, протестант, Роберт Кэтсби, глава заговора, воспитывавшийся в католической вере, а затем перешедший в протестантство, отец Гарнет, иезуит, убежденный католик, хотя ранее и воспитывавшийся в англиканской вере. Вивиана является вымышленным персонажем, все остальные, вышеперечисленные герои – реально существовавшие исторические личности.

Основной пружиной действия в «Гае Фоксе», как и во многих исторических романах, является любовная история, которая представлена в трех сюжетных линиях: Вивиана и Хэмфри Четем, Вивиана и Роберт Кэтсби, Вивиана и Гай Фокс.

В восемнадцатилетнюю героиню влюблен Хэмфри Четем, который делает ей предложение, но Вивиана, испытывающая симпатию к молодому человеку отказывает ему, потому что собирается уйти в один из брюссельских монастырей из-за преследований, которым подвергаются католики в Англии. Она не может поступиться своими принципами и выйти замуж за человека другой религиозной конфессии. Следует отметить, что реальный Хэмфри Четем, который был широко известен в Манчестере своей благотворительностью, никогда не был связан с Пороховым заговором, однако Эйнсворт ввел Четема в свое повествование, желая «*пробудить в своих соотечественниках более глубокое понимание тех великих благ, которые они получили от него*» [1, с. XIII].

Роберт Кэтсби, будучи вдовцом, или считающийся таковым стремится к браку с Вивианой из корыстных

целей, так как Вивиана богатая наследница, и ее приданым можно воспользоваться на благо католической партии. Но Вивиана ему отказывает. В романе Эйнсворт увеличил возраст Кэтсби на 8 лет, на самом деле в 1605 г. Роберту Кэтсби было 32 года.

Наконец, сюжетная линия Вивиана – Гай Фокс получает свое разрешение: после ряда трагических событий немолодой фанатично преданный католицизму герой, личные чувства которого отходят на второй план, становится объектом обожания Вивианы. Вивиана неоднократно просит его отказаться от заговора, который, по ее предчувствиям, обречен на провал, но Гай Фокс, считая, что нужно до конца следовать своей миссии, которая, как он считает, дана ему свыше, неумолимо движется к своей цели и к своей гибели. Тем не менее, Вивиана и Гай Фокс тайно венчаются. В результате, эта любовная история заканчивается трагически: Гая Фокса казнят, Вивиана умирает в тюрьме. Хэмфри Четем так и остается холостяком, считая Вивиану единственной, кто мог бы составить его счастье.

Миссис Хьюз, родственница и ценительница литературных работ Эйнсворта, которой он посвятил свой роман, в письме к миссис Саути, жене поэта Р. Саути высказала мысль о том, что главная героиня изображена психологически неверно, поскольку она странно ведет себя по отношению к Четему, к которому, определенно, испытывает симпатию. Она подчеркивает, что такое поведение главной героини нельзя назвать естественным, и добавляет, что у Эйнсворта *«был какой-то странный каприз проиллюстрировать силу фанатизма – ту степень, до которой доходит ревностная католичка, когда ее охватывает религиозное исступление. Но, на самом деле, он изобразил прелестную молодую женщину, которая испытывая чувство привязанности и благодарности к молодому человеку, вдруг резко меняет свои чувства и безумно влюбляется в мрачного, готового на самопожертвование во имя веры фанатика, чья цель с самого начала состояла в том, чтобы бунтовать»* [2, с. 399]. Вероятно, с мнением миссис Хьюз можно согласиться, тем не менее, следует помнить, что речь идет о начале XVII в. и речь идет о девушке, строго воспитанной в католицизме. Вивиана, потеряв отца и многих друзей, практически, остается одна, и воспринимает Гая Фокса скорее как отца, а не как мужа, о чем Эйнсворт упоминает в романе.

Следует отметить, что в предисловии к роману Эйнсворт четко определяет, кого он хотел изобразить в лице своих героев. В лице Вивианы он хотел представить ревностную католичку, такую, какими были первые истовые католички того времени, в лице Гая Фокса – мрачного религиозного фанатика, в лице Кэтсби – беспринципного и честолюбивого интригана, который скрывает свои цели под религиозной маской, а в лице священника Гарнета – ловкого, но искреннего иезуита [1, с. XIII].

Эйнсворт подробно рассказывает о том, какой путь прошел отец Гарнет, став убежденным католиком. Он был способен к наукам и истово верил в правоту католицизма. *«В дополнение к фанатичному рвению, с которым он отстаивал свою веру, Гарнет обладал великой силой убеждения и красноречием, – этой совокупностью качеств, верно служащих его делу священника - миссионера»* [1, с. 113].

Создавая свой исторический роман, Эйнсворт, соединяя романическую и историческую линии повествования, стремился с достоверностью изобразить ту далекую эпоху Порохового заговора. Он до мельчайших подробностей описывал не только во что были одеты герои, но давал тщательное описание жилищ того времени. В то время, во многих домах, принадлежавших католикам существовали тайные помещения, где можно было временно спрятаться от преследований. Эйнсворт повествует о том, как отец Гарнет и его спутник Олдкорн находят убежище в доме Эбингдонов: *«Подчиняясь указаниям миссис Эбингдон, Гарнет встал на камень и поставил ногу на большую железную ручку слева. Затем он нашел несколько выступов в каменной кладке с этой стороны, выбрался наверх и открыл дверцу, сделанную из толстых досок, замаскированную кирпичами и выкрашенную в черный цвет, чтобы ее нельзя было отличить от стен камин. После этого он заполз в нишу, выбитую в толще стены. Это углубление в стене было шириной около двух футов и высотой фута четыре. Оно соединялось с другим камином посредством трех или четырех небольших дыр. По сторонам ниши шла узкая каменная полка, которая служила скамьей, хотя и не очень удобной»* [1, с. 475] Интересно то,

что, отечественный историк С. Э. Цветков, повествуя о тайных убежищах католиков времен Порохового заговора, пишет, что префект английских иезуитов Гарнет и его коллега отец Олджорн укрылись в Гендлпхолле у Эбингдонов. «Этот замок был построен специально для того, чтобы служить убежищем преследуемым католическим священникам. Почти в каждой комнате имелись тайные ниши, скрытые коридоры и потайные лестницы. Стены внутри были пустые, панели ложные, печи снабжены двойными горнами: одним – для выхода дыма, другим – для выхода священников. Особенно искусно был замурован один тайник в стене: то была узкая ниша в глубине камина, которая соединялась посредством трубы, проложенной в стене, со спальней миссис Эбингдон, благодаря чему можно было незаметно от всего дома оставлять в это убежище пищу, питье и все необходимое» [6, с. 195].

Пытаясь с достоверностью изобразить далекую эпоху начала XVII в., с любовью описывая свой родной Манчестер, библиотеку Четема, колледж Христа, где ректором в то время был математик, натурфилософ доктор Ди, который увлекался астрологией и общался с медиумами, Эйнсворт не преминул привести в роман «готические» нотки, характерные для большинства его романов. В начале романа прорицательница Элизабет Ортон предсказывает Гаю Фоксу, что он избран для совершения мести за погубленных католиков, а затем после ее смерти доктор Ди вызывает ее дух, который предрекает неудачу и гибель заговорщикам. С «готическими» мотивами связан и эпизод бегства от преследователей Вивианы и ее духовного наставника через Чэт Мосс, болотистую местность, которая действительно существовала к западу от Манчестера. Все ополчилось против католиков и даже природа в своем неистовом проявлении стихий. Если бы не самоотверженность Четема, то Вивиана бы погибла. В описании этого эпизода злоключений героев в Чэт Мосс, по мнению Эллиса, проявилась способность Эйнсворта внушать Неизвестное, и рисуя картины ужаса, подготавливая читателя, к тому, что участников заговора ожидает печальная судьба. Здесь можно говорить о так называемом приеме «страха и сострадания», когда писатель намерен увлечь читателя ужасом происходящего [5, с. 250].

В целом, можно отметить, что несмотря на «готические» нотки, служащие для нагнетания обстановки и подготовки читателя к грядущим печальным событиям в романе, а также на небольшие отступления от правды, Эйнсворту удалось в полной мере передать дух времени и воссоздать целостную картину той переломной эпохи в истории Англии, которую он изобразил.

Список использованной литературы

1. Ainsworth, W. H. Guy Fawkes // Historical Romances of William Harrison Ainsworth: In 2 vols. Vol. XIX. – Philadelphia: George Barrie and Sons, 1888. – 533 p.
2. Ellis, S.M. William Harrison Ainsworth and His Friends: In 2 vols. Vol. I. – London; New York: John Lane Company, 1911. – 432 p.
3. Бурова, И. И. Две тысячи лет истории Англии. – СПб.: Издательство «Бельведер», 2001. – 544 с.
4. Грин, Д. Р. История Англии и английского народа / Пер. с англ. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Кучково поле, 2015. – 888 с.
5. Уэллек, Р. Уоррен О. Теория литературы / Пер. А. Зверева. М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
6. Цветков, С. Э. Узники Тауэра. – М.: Армада Пресс, 2001. – 384 с.

В. Г. Минина,

канд. филол. наук, доцент (Минский государственный лингвистический университет, Минск, Беларусь)

ЭЛЕМЕНТЫ ЖАНРА ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА В «ЖИЗНИ ПОСЛЕ ЖИЗНИ» КЕЙТ АТКИНСОН

Аннотация. В статье обрисовывается состояние современного британского исторического романа.

Автор отмечает, что сам жанр исторического романа и репрезентация восприятия писателями прошлого претерпевают изменения. В современном романе наблюдается переосмысление самого исторического процесса. В романе К. Аткинсон «Жизнь после жизни» автор рассматривает такие элементы жанра исторического романа, как временная дистанция между писателем и событиями, исторические персонажи, знаковые события истории.

Ключевые слова: исторический жанр; современный британский роман; Кейт Аткинсон; исторический роман; война.

V. G. Minina,

PhD, Ass.Professor (Minsk State Linguistic University, Minsk, Belarus)

THE ELEMENTS OF HISTORICAL NOVEL GENRE IN KATE ATKINSON'S «LIFE AFTER LIFE»

Abstract. *The article outlines the state of the contemporary British historical novel. The author notes that the historical novel genre and the representation of writers' perception of the past are undergoing changes. In today's novel, there is a reconsideration of the historical process itself. In K. Atkinson's book 'Life after Life', the author of the articles dwells on such elements of the historical novel genre as the time distance between the writer and the portrayed events, historical personalities, significant events of history.*

Key words: *historical genre; contemporary British novel; Kate Atkinson; historical novel; war.*

Многие литературоведы (Н. Бентли, М. Брэдбери) отмечают, что в английской литературе не иссякает интерес к прошлому. В частности М. Брэдбери отмечает, что «ретроспективная беллетристика теперь стала очень популярной; действительно, возвращение к прошлому начало принимать почти эпидемические пропорции» [1, р. 404]. Писатели соединяют в своих романах прошлое и настоящее, ключевой проблемой становятся взаимоотношения человека и истории. По мнению Н. Реннисон, целью обращения романистов к прошлому является постижение настоящего: «У нашего общества есть навязчивая идея, связанная с ушедшей славой, поэтому наши романисты отстраняются от сегодняшних реалий, чтобы окунуться в ностальгию и в литературный эквивалент ретро-шика. При этом современные исторические повествования многообразны, а их авторы используют прошлое как зеркало, в котором их повествования улавливают отраженные проблески настоящего и сформировавшие его противоборствующие обстоятельства» [2, р. ix].

Однако «историческими романами» в привычном понимании этого слова современные произведения назвать нельзя. Сам исторический процесс подвергается переосмыслению, перестает осознаваться как нечто единое, планомерно развивающееся и поддающееся более или менее объективному описанию. «Моралите» (*Morality Play*, 1995) Барри Ансуорта (*Barry Unsworth, 1930–2012*), где изображена средневековая Англия, «Улвертон» (*Ulverton*, 1992) Адама Торпа (*Adam Thorpe, 1956–*), в котором прослеживается 300-летняя история одноименной деревушки, «Мастер Джорджи» (*Master Georgie*, 1998) Берил Бейнбридж (*Beryl Margaret Bainbridge, 1932–2010*), где воссозданы эпизоды Крымской войны, «Вулф Холл» (*Wolf Hall*, 2008) Хилари Мантел (*Hilary Mary Mantell, 1952–2022*), повествующий об эпохе Генриха VIII – вот лишь несколько из множества произведений, свидетельствующих, по словам английского критика В. Каннингема, об «одержимости историей» (*dotiness about history*) современных писателей. Эта так называемая «одержимость», или историографичность понимается, по мнению Н. Бентли, как отрицание различия между историческим фактом и художественным вымыслом [3, р. 45].

В творчестве современных британских писателей происходит стирание границ между заимствованным и оригинальным, между текстом, принадлежащим прошлому, и текстом, принадлежащим настоящему. Постмодернизм воспринимает текст как самостоятельную категорию и ставит под сомнение возможность

познания истины, оспаривает категории авторства и оригинальности. Восприятие «события» как текста, а не как процесса, способствует, по мнению Р. Брэдфорда, новому пониманию самого понятия «время», переводит его из разряда объективных категорий в разряд условных [4, р. 81–85]. Интерес философской мысли к проблемам времени и истории способствовал появлению в британской литературе второй половины XX века большого количества романов (Дж. Барнс (*Julian Patric Barns, 1946–*) «История мира в 10 1/2 главах» (*A History of the World in 10 1/2 Chapters, 1989*), «Глядя на солнце» (*Staring at the Sun, 1986*); Г. Свифт (*Graham Colin Swift, 1949–*) «Водоземье» (*Waterland, 1983*); А. Байетт (*Antonia Susan Byatt, 1936–*) «Обладание» (*Possession: A Romance, 1990*); И. Макьюэн (*Ian Russel McEwan, 1948–*) «Невинный» (*The Innocent, 1990*), «Черные собаки» (*Black Dogs, 1992*); Л. Норфолк (*Lawrence Norfolk, 1963–*) «В облике вепря» (*In the Shape of a Boar, 2000*)), в которых авторы по-новому пытаются взглянуть на этот феномен. Тем самым, как пишет В. И. Юрина, в историческом романе происходит *«синтез исторических фактов и художественного вымысла, при котором авторский вымысел не противоречит фактам, а дополняет их, то есть писатель посредством имеющихся документальных фактов домысливает потенциальные пути развития событий или своеобразные черты характеров изображаемой эпохи»* [5].

С точки зрения соотнесенности с историческими периодами Р. Брэдфорд разделяет современные исторические романы на три группы, описывающие: период Ренессанса и Реставрации в Британии (XVI–XVII века); викторианскую Британию XIX века, когда империя переживала свой расцвет; две Мировые войны XX века [4, р. 91].

Роман Кейт Аткинсон (*Kate Atkinson, 1951–*) «Жизнь после жизни» (*«Life after life»*, 2013) необычен по своей форме: его главная героиня, Урсула Тодд, по воле своего автора-создателя проживает множество жизней. В каждой новой главе она рождается и снова умирает, потом вновь появляется на свет и опять уходит в небытие (фраза *«наступила темнота»* [6] стала метафорой смерти героини и последней строкой глав, в которых она погибает. По одной версии она умирает сразу после рождения снежной ночью 1910 года, по другим – она тонет, падает с крыши, заболевает гриппом, совершает самоубийство, ее до смерти избивает муж, она погибает во время Лондонского блица, заканчивает свою жизнь в руинах Берлина в 1945 году – и это далеко не полный перечень летописей ее судьбы. Несмотря на столь необычную форму, при помощи которой реализуется буддийская идея реинкарнации души и ее совершенствования (в каждой новой жизни героиня мудрее и опытнее, словно, помнит ошибки прошлых жизней и больше их не совершает – даже в эпиграф к роману вынесены слова *«Что, если у нас была бы возможность прожить эту жизнь снова и снова, пока не получится правильно? Вот было б здорово, да?»* [6]), в рамках каждой главы повествование реалистично. Более того, в произведении можно проследить элементы исторического жанра, как то дистанция между автором и описываемыми событиями, исторические личности, упоминание и описание реальных событий прошлого.

Роман «Жизнь после жизни» повествует о двух Мировых войнах прошлого столетия. Свою заинтересованность военной тематикой К. Аткинсон объясняет особым интересом людей именно к тому историческому периоду, в котором им удалось бы пожить, будь они несколькими годами старше. Кейт Аткинсон родилась в 1951 г., несколько лет после завершения Второй мировой войны, по этой причине те события ей кажутся чем-то очень важным, к чему она практически причастна [7], но одновременно прошло уже достаточно много времени, чтобы быть беспристрастной, находясь вне событий. К примеру, российский литературовед В. В. Новиков утверждает, ключевой чертой исторического жанра выступает временная отдаленность писателя и изображаемых им событий [8, с. 275]. Ту же мысль высказывает и С. М. Петров: *«в историческом романе всегда определяется дистанция между писателем и темой его времени <...> предметом исторического романа обычно является историческое прошлое, понимаемое как уже завершившаяся в своем развитии определенная эпоха»* [9, с. 7–10].

На фоне многих трагических событий ключевой для Великобритании К. Аткинсон, однако, видится бомбежка Лондона – вероятно, по той причине, что именно в те два мучительно долгих месяца страна познала

все ужасы войны и училась жить в новой реальности. Писательница решила понять, как же люди тогда выживали, что они чувствовали. В частности писательница говорит: *«If I could choose a period to go back to I think I would like to live through the blitz because you do read so many accounts of people who say they were living their lives at such an intense pitch that it was a completely different way of living. And to be so near death, as well, must have – you know, to be in touch with a constant fear of death or experience of death in others, I think that must have really changed people»* [7]. Французская исследовательница современной британской литературы А. Парей справедливо замечает, что *«Atkinson's fiction supplements the historical record in the sense that it makes space for these ordinary lives that are not part of the record»* [10]. При написании романа (об этом писательница упоминает в примечаниях к роману и на своем сайте [11]) она работала в архивах, прочитала большое количество воспоминаний и свидетельств людей, переживших этот ужас (обращение писателя к архивным данным и их инкорпорирование в канву произведения, по В. В. Новикову, также является признаком жанра исторического романа, т.к. это позволяет сохранить достоверность при изображении явлений и лиц *прошлого «с использованием документов и определением границ вымысла, его характера, с воссозданием колорита эпохи, языка, обычаев»* [8, с. 275]).

Еще одним признаком исторического жанра является наличие в произведении реальных исторических фигур (повествование должно изображать значительные события, в которых фигурируют «подлинные лица истории» [12, с. 4], «наличие в нем исторических персонажей» [13, с. 9]). В романе «Жизнь после жизни» это Адольф Гитлер, Ева Браун, Мартин Борман, Нэвилл Чемберлен.

Гитлер появляется уже в первой главе романа. Описание обстановки и его внешности, данное Урсолой, далеко не лицепрятное: *«Он сидел за столиком в дальнем конце зала, окруженный, как всегда, друзьями и прихлебателями. <...> Стол ломился от угощений. Bienenstich, Gugelhupf, Käsekuchen. Он уминал Kirschtorte. Ему нравилась выпечка. Неудивительно, что он отнюдь не отличался стройностью; она поражалась, как он до сих пор не заработал диабет. Одежда скрывала от посторонних глаз неприятно рыхлое тело (ей сразу представилась сдоба). Ни доли мужского не было в этом человеке»* [6]. В романе есть и другие описания Гитлера, не менее уничижительные: *«Все это время неподвижная рука Гитлера оставалась вскинутой в салюте. Урсула видела эту руку со своего места – одну лишь руку, похожую на кочергу. Вместе с властью явно приходила какая-то особая жилистость»* [6]. Урсула называет его дряблым субъектом *«не первой молодости, который спал до полудня (а потом еще ложился вздремнуть после обеда), не курил, не пил, не позволял себе никаких излишеств; по своим привычкам – спартанец, только без капли спартанской бодрости. Если он и раздевался, то лишь до кожаных штанов (которые, на небаварский взгляд, смотрелись карикатурой). У него дурно пахло изо рта, что отвратило Урсулу при первой же встрече; он горстями, словно карамель, глотал таблетки «от метеоризма» («Говорят, его вечно пучит <...>»). Он пекся о своем достоинстве <...>»*. «Заурядная мания величия» [6], – подытоживает героиня. Однажды она видит его спящим, с приоткрытым ртом, как у простого смертного, весь его образ кажется ей таким примитивным и пошлым. Это осознание дополняется и другими фактами, например, что любимый фильм Гитлера диснеевская «Белоснежка» (*«Интересно, подумала Урсула, с кем же из персонажей он отождествляет себя: со злой колдуньей, с гномами? Не с Белоснежкой же, правда? Наверное, с принцем, заключила она (а было ли у него имя? бывают ли у таких персонажей имена или это просто роли?). С принцем, который разбудил спящую девушку, совсем как фюрер разбудил Германию. Только не поцелуем»* [6]), опере он предпочитает оперетту, элитарной культуре – комиксы. По этой причине Урсула даже называет его Микки-Маусом, другая героиня говорит, что он бесноватый, отец Урсулы заклеил его паяцем, а мать – клоуном. На вопрос, как Гитлер стал великим политиком, Ева Браун как-то отвечает, что он таким родился, но у Урсулы свое мнение на этот счет: *«Нет, подумала Урсула, родился он младенцем, как все. А кем стать – это был его личный выбор»* [6]. Эти слова как нельзя лучше показывают судьбу любого злодея, любого диктатора.

В первой главе, когда появляется фюрер, Урсула в него стреляет – действие, которое впоследствии повторяется еще несколько раз. Так Урсула, по замыслу автора, воплощает в жизнь идею, которую она где-то в середине романа обсуждает с другом: идею о том, что какой-нибудь отдельно взятый случай способен изменить

будущее: «Например, если бы Гитлер умер при рождении, если бы младенцем его похитили и воспитали... ну, не знаю... квакеры – мир точно был бы совсем другим. / По-твоему, квакеры способны на похищение младенца? – мягко спросил Ральф. / Знай они, что будет дальше, могли бы на это пойти. / Никто не знает, что будет дальше. А кроме того, он мог бы вырасти точно таким, как есть, что с квакерами, что без них. Возможно, его надо было не похитить, а убить. Ты могла бы это сделать? Могла бы застрелить ребенка? Из револьвера? Или задушить голыми руками? Хладнокровно. / Если бы знала, что это спасет Тедди, ответила про себя Урсула. И не только Тедди, а весь мир» [6].

Образ Евы Браун представлен в романе не менее красочно, но с долей женского сочувствия и понимания, которые проявляет Урсула. Впервые Ева предстает перед читателем густо накрашенной пепельной блондинкой «с кудряшками, судя по внешности – актриса. Блондинка закурила сигарету, будто разыгрывая пошлое представление. Все знали, что он [Гитлер] отдает предпочтение скромным, пышущим здоровьем баваркам. В гетрах и фартучках, господи прости!» [6]. Впоследствии, когда Урсула больше узнает Еву, она видит в ней простую и красивую молодую женщину («у Евы было прекрасное спортивное телосложение. Она дышала здоровьем и вела активный образ жизни (плавание, лыжи, коньки, танцы, гимнастика), любила бывать на воздухе, любила движение» [6]), без памяти влюбленную в фюрера, чему не находилось логических объяснений («Ева без ума от своего «человека в возрасте»: она смотрела на него преданными овечьими глазами, ходила за ним хвостом, безропотно ждала в углу ресторана или кафе, пока тот вел нескончаемые разговоры о политике» [6]). Когда фюрер спит, Ева любовно за ним наблюдает – в такие мгновения ей кажется, что он принадлежит ей одной. Когда он уезжает она утрачивает свою природную веселость, часами просиживает у телефона в ожидании его звонка («в его отсутствие она чувствовала себя пустым сосудом» [6]). В итоге Урсула словно подводит черту под своим портретом Евы, говоря: «По большому счету она была обыкновенной, довольно приятной молодой женщиной. Нельзя же судить о женщине по тому, с кем она спит? (Или все-таки можно?)» [6]. Риторический вопрос в конце описания будто приравнивает Еву к Гитлеру, делает ее сопричастной тем злодеяниям, которые он совершает и еще совершит.

Немецкие женщины боготворят Гитлера и терпеть не могут Еву Браун «проклятую телку» – *die blöde Kuh*, – чудом обскакавшую их всех» [6]. Особенно Еву ненавидят жены высших нацистских начальников, они жаждут занять ее место («Любая из них, вне сомнения, прозакладывала бы душу, чтобы стать спутницей великого вождя, оттеснив это ничтожество – Еву» [6]). Они, словно коварные волчицы, следуют за фюрером, куда бы тот ни отправился, боясь упустить свой шанс. Урсула фамильярно называет их «Магда, Эмми, Маргарет, Герда – многодетные жены высших партийных чинов, которые расталкивали друг дружку локтями ради малого куска собственной власти и бесперебойно производили на свет будущих слуг рейха и фюрера» [6]). На самом деле речь идет о женах офицеров из ближайшего круга Гитлера: Магде Геббельс, Эмми Геринг, Маргарет Гиммлер, Герде Борман.

Что до фигуры самого М. Бормана, то в романе показано, что Ева Браун ненавидит его больше всех остальных, с кем ей приходилось делить фюрера. Именно он покупает ей подарки от лица вождя, выделяет деньги на «приобретение меховых манто и туфель от «Феррагамо», не упуская случая тонко намекнуть, что она не более чем содержанка. Урсула не понимала, откуда берутся эти шубки, ведь лучшие меховицики Берлина были евреями» [6].

Имя премьер-министра Великобритании Н. Чемберлена появляется на страницах романа несколько раз: всегда в несколько уничижительном ключе, ибо именно так относились к нему британцы. Один раз героиня говорит, что ее брат, служивший в Министерстве иностранных дел, был бы куда лучше Н. Чемберлена. В другой раз упоминается мирное соглашение о ненападении, подписанное премьер-министром с нацистской Германией в сентябре 1938 года, но об этом событии говорится вскользь и несерьезно: «В тот день Сильви пребывала в хорошем настроении; они сошлись во мнениях относительно штор, а также идиотизма тех, кто считал, будто чемберленовский клочок бумаги что-то значит» [6]. Также Н. Чемберлена, его поступки и слова герои

воспринимают как нечто будничное и малозначительное; синтаксически это оформлено через запятую: *«Наутро они позавтракали в постели, а потом прослушали обращение Чемберлена»* [6]. Вот еще один пример слов о премьер-министре, в которых сквозит сарказм и горечь: *«Вернувшись в Англию, Чемберлен заявил, будто “теперь знает, что у герра Гитлера на уме”. Урсула сомневалась, что кто-либо это знает. Даже Ева. Особенно Ева»* [6].

Упомянуты в романе и исторические документы, создававшиеся в описываемую эпоху. Так, например, закон о чрезвычайных полномочиях – нормативный акт, принятый Рейхстагом 24 марта 1933 года под давлением нацистов: согласно ему отменялись гражданские свободы, чрезвычайные полномочия передавались правительству во главе с рейхсканцлером Адольфом Гитлером. Героини романа, британки, скептически восприняли появление этого закона, усмотрев в нем прямую угрозу демократии и всему, что она гарантирует: *«Придя к власти, <...> Гитлер принял уполномочивающий акт, который в Германии называется Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich, что переводится примерно как “Закон о помощи народу и рейху”. Довольно изобретательное обозначение разгрома демократии. Урсула беззаботно ответила: “Демократия восстановится, так бывает всегда. Пройдет и это”»* [6].

Белорусская исследовательница Т. Е. Комаровская отмечает, что «подлинным героем исторического романа является история, исторический процесс, историческое событие; стремление писателя выявить движущие пружины и смысл совершающегося исторического действия (через судьбы людей, принимающих в них участие) является первым залогом создания им исторического романа» [13, с. 12]. Тем самым, исторический роман не обходится без упоминания знаковых исторических событий, в романе «Жизнь после жизни» таковым стал блицкриг в Лондоне. В произведении К. Аткинсон много раз описывает бомбежки Лондона. Их ужас, безысходность и беспросветность усиливаются эффектом того, что автор несколько раз возвращает героиню в одни и те же события – Урсула снова и снова переживает бомбежку и последующее разрушение своего дома, гибель соседей, свою смерть под обломками, службу в добровольной команде спасателей. Писательница излишне натуралистично описывает происходящее вокруг: то разорванные на куски человеческие тела, словно сломанные манекены лежавшие вокруг (*«повсюду валялись обезображенные трупы, подчас одни торсы, словно голые портновские манекены. Урсуле вспомнились витринные манекены, которые они с Ральфом видели на Оксфорд-стрит, где взрывом разворотило универмаг “Джон Льюис”. Санитар с носилками, не нашедший пока живых пострадавших, вытаскивал торчащие из-под обломков руки и ноги»* [6]); то тело соседки по дому, повисшее на лестнице и напоминавшее платье на плечиках; то умирающие от удушья и ран люди; то спасатели, которые уже разного насмотрелись, поэтому делают свою работу несмотря ни на что.

К признакам исторического романа относят и достоверное изображение характерных особенностей эпохи, ее реалии, местный колорит, традиции [5] или, как отмечает Т. Е. Комаровская, документально точное воспроизведение реалий эпохи [13, с. 12]. Ярким примером этого стали изображаемые автором парады в довоенной Германии. Однажды героиня оказалась со своим мужем немцем на параде в честь дня рождения фюрера. Там были танки, мотоциклы, бронемашины, кавалерия – демонстрация военной мощи страны, которая, как заявлялось, не собиралась ни с кем воевать: *«Парад символизировал непонятную для Урсулы любовь к порядку и геометрии. В этом смысле он ничем не отличался от других парадов и митингов (сугубо театральных зрелищ), но производил более воинственное впечатление. Количество боевой техники не укладывалось в голове – страна вооружилась до зубов! Раньше Урсула об этом не думала. Теперь стало понятно, почему рабочих мест хватает на всех»* [6]. В отличие от британки Урсулы присутствующие на параде немцы смотрели на происходящее с воодушевлением и нескрываемой гордостью, считая, что за последние годы они стали свидетелями возрождения духа страны, вынужденно капитулировавшей в конце Первой мировой войны. К. Аткинсон точно воспроизводит царившие тогда настроения, подъем, возбуждение, преданность фюреру и благоговение перед ним. В другой раз Урсула ведет на парад приехавшую ее навестить мать Сильви – *«очередное мероприятие с бесконечным размахиванием флагами и выносом знамен, потому что Сильви изъявила желание*

“посмотреть на эту суету”. (Как это по-британски – низвести Третий рейх до уровня “суеты”.) Улица пестрела красно-черно-белым лесом. “Уж очень резкие у них цвета”, – произнесла Сильви, как будто речь шла о том, чтобы пригласить национал-социалистов для отделки гостиной. С приближением фюрера возбужденная толпа стала безумствовать, оглушительно выкрикивая *Sieg Heil u Heil Hitler*» [6]). К этому описанию присутствуют две полярные перспективы: отношение нацистов (преклонение и восторг) и отношение британцев (скепсис и критика). Это взгляды изнутри и со стороны. С приближением фюрера толпа стала неистово его приветствовать: «*Неужели я единственная, на кого это не действует?* – спросила Сильви. – *Как по-твоему, что это: новый вид массовой истерии?*» [6] На что дочь ей отвечает, «это “новый наряд короля”. Мы с тобой единственные, кто видит, что король – голый» [6].

Отношение к Гитлеру показано и на примере молодежи, которая может полдня провести в жару под палящим солнцем, без еды и воды, в ожидании, когда, возможно, мимо них проедет фюрер. Описывая эту сцену, автор отмечает, что некоторые девочки даже прилегли от усталости, но «*никому и в голову не пришло оставить эту затею и уйти, хотя бы мельком не увидев вождя*» [6]. Когда его кортеж все же появляется, то тут начинается нечто невообразимое: «*уже слышались приветственные возгласы, и все вскочили на ноги. Мимо них пронесся большой черный автомобиль, и некоторые девицы завизжали от восторга, но его в машине не оказалось. Следом показался роскошный «мерседес» с открытым верхом и трепещущим на капоте вымпелом со свастикой. Ехал он медленнее, чем предыдущий автомобиль, и действительно вез нового рейхсканцлера. Фюрер небрежно салютовал, забавно откинув назад ладонь, словно подносил ее к уху, чтобы лучше слышать обращенные к нему приветствия*» [6]. Девушки кричат в экстазе, говорят, что жизнь прожита не зря, пребывают в приподнятом и экзальтированном настроении. Однако больше всех, как иронизирует автор, фюрера любят женщины: «*Они тысячами присылали ему письма, домашние кексы, подушки и подушечки с вышитыми свастиками, истово толпились вдоль дороги на Оберзальцберг <...>, чтобы хоть одним глазком увидеть его в большом черном «мерседесе». Многие кричали, что хотят от него ребенка*» [6].

В заключении можно отметить, что, несмотря на формальные и жанровые эксперименты, К. Аткинсон удалось создать правдивую и живую панораму жизни Великобритании и частично Германии в период с 1910 по 1945 годы, вплетая в художественный текст имена ключевых политических фигур, реальные исторические события и настроения людей.

Список использованной литературы

1. Bradbury, M. The Modern British Novel / M. Bradbury. – London : Penguin Books Ltd, 1994. – P. 516.
2. Rennison, N. Contemporary British Novelists / N. Rennison. – L., NY. : Routledge, 2005. – 160 p.
3. Bentley, N. Contemporary British Fiction / N. Bentley. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. – 224 p.
4. Bradford, R. The Novel Now: Contemporary British Fiction / R. Bradford. – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2007. – 264 p.
5. Юрина, В. И. Жанрообразующие признаки исторического романа / В. И. Юрина. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2020. – № 17 (307). – С. 447-449 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://moluch.ru/archive/307/69077/>. – Дата доступа : 28.09.2022.
6. Аткинсон, К. Жизнь после жизни / К. Аткинсон [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://flibusta.site/b/352242/read>. – Дата доступа : 17.03.2021.
7. Author Interviews. “Life After Life,” The Many Deaths And Do-Overs Of Ursula Todd [Electronic resource]. – Mode of access : <https://www.npr.org/2013/03/30/175605206/life-after-life-the-many-deaths-and-do-overs-of-ursula-todd>. – Time of access : 16.11.2021.
8. Новиков, В. В. Художественная правда и диалектика творчества / В. В. Новиков. – М : Художественная

литература, 1988. – 496 с.

9. Петров, С. М. Исторический роман в русской литературе / С. М. Петров. – М. : Изд-во министерства просвещения, 1961. – 233 с.

10. Parey, A. Reviving Historical Fiction in Kate Atkinson's Life After Life. – Mode of access : <https://journals.openedition.org/ebc/11908>. – Time of access : 28.09.2022.

11. Kate Atkinson's official site [Electronic resource]. – Mode of access : <https://www.kateatkinson.co.uk/books/life-after-life/>. – Time of access : 30.09.2022.

12. Пауткин, А. И. Советский исторический роман (в русской литературе) / А. И. Пауткин. – М. : Знание, 1970. – 107 с.

13. Комаровская, Т. Е. Исторический роман США XX века. Монография / Т. Е. Комаровская. – Минск: БГПУ, 2019. – 238 с.

А. В. Нанос,

аспирант (Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой, Новополоцк, Беларусь)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКТ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВЫМЫСЕЛ В РОМАНЕ ФИЛИПА РОТА «ОПЕРАЦИЯ “ШЕЙЛОК”. ПРИЗНАНИЕ»

***Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению синтеза исторического факта и художественного вымысла в романе Филипа Рота «Операция “Шейлок”. Признание». Через описание реальных исторических событий и использование в качестве героев реальных людей американский писатель поднимает тему Холокоста и его влияния на еврейскую память и современную историю государства Израиль. Вплетение в сюжет факта также позволяет Роту обратиться к излюбленным темам – поиску идентичности и соотношению реальности и вымысла.*

***Ключевые слова:** исторический факт; художественный вымысел; документальная литература; Холокост; идентичность; евреи; Израиль.*

A. V. Nanos,

postgraduate student (Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk, Novopolotsk, Belarus)

HISTORICAL FACT AND FICTION IN PHILIP ROTH'S «OPERATION SHYLOCK: A CONFESSION»

***Abstract.** The article deals with the synthesis of historical fact and fiction in Philip Roth's novel «Operation Shylock: A Confession». Through the description of real historical events and the use of real people as characters, the American writer raises the topic of the Holocaust and its impact on Jewish memory and the modern history of the state of Israel. The interweaving of fact into the story also allows Roth to turn to his favorite themes – the search for identity and the relationship between reality and fiction.*

***Key words:** historical fact; fiction; documentary; Holocaust; identity; Jews; Israel.*

«В этой книге я попытался очертить драму еврейского существования в настоящий момент истории, представив себе, что пугает еврейское сознание, и исследовав причины еврейской разобщенности и глубины еврейской памяти», – написал Филип Рот (Philip Milton Roth, 1933–2018) в открытом письме в «Википедию» в ответ на статью энциклопедии о его романе «Операция “Шейлок”».

Признание» (*«Operation Shylock: A Confession»*, 1993) [1, с. 484]. Этот роман – отчасти документальное произведение, сюжет которого разворачивается в Израиле во время арабо-израильского конфликта. Параллельно с освещением событий 1988 года, американский писатель обращается к теме Холокоста, для чего вплетает в свой вымышленный рассказ реальных людей и реальные события. Это судебный процесс над предполагаемым нацистским военным преступником Джоном Демьянюком и интервью с пережившим Холокост еврейским писателем Аароном Аппельфельдом [2].

После Второй мировой войны наблюдается активное использование документальных источников – свидетельств участников военных событий, воспоминаний узников концлагерей, фотоматериалов – в литературные произведения. Главной причиной бурного развития документальной литературы или литературы non-fiction был ужас и потрясение после обнародования преступлений, совершенных нацистами. Реальность превзошла самый ужасный вымысел, подавила художественную фантазию. Для ее осмысления и интерпретации понадобились новые средства, новая литература. Белорусский писатель Алесь Адамович даже выдвинул идею «сверхлитературы» – той, в которой главным голосом должен быть свидетель событий (ее изучением занимается Л. Д. Синькова [3]).

Тема Второй мировой войны и одного из ее самых страшных преступлений – Холокоста – остается актуальной для современной западной литературы на протяжении многих десятилетий. Трагедии посвящены произведения как современников военных событий (Э.М. Ремарк (*Erich Maria Remarque, 1898–1970*) «Искра жизни» (*Spark of Life, 1952*; Р. Мерль (*Robert Merle, 1908–2004*) «Смерть – мое ремесло» (*Death Is My Trade, 1952*), так и нового поколения писателей (Дж. С. Фоер (*Jonathan Safran Foer, 1977–*) «Полная иллюминация» (*Everything Is Illuminated, 2002*; Н. Краусс (*Nicole Krauss, 1974*) «Хроники любви» (*The History of Love, 2005*). Примечательно осмысление Холокоста в творчестве еврейских писателей. О. Б. Карасик в своей монографии «Еврейская литература США на рубеже XX–XXI веков: в поисках идентичности: монография» отмечает, что «именно Холокост как историческое событие и глобальная трагедия стал фактором, полностью изменившим мировоззрение евреев. Он отодвинул на второй план религию и стал тем, что сегодня фактически определяет этническую идентичность еврея, независимо от страны проживания» [4, с. 27].

Проблема поиска идентичности, в том числе этнической, является одной из ключевых для Филипа Рота – американского писателя с еврейскими корнями. И хотя в его творчестве нет произведений полностью посвященных Холокосту, однако, так или иначе, геноцид еврейского народа затрагивается во многих романах («Призрак писателя» (*The Ghost Writer, 1979*), «Урок анатомии» (*The Anatomy Lesson, 1983*), «Другая жизнь» (*The Counterlife, 1986*), «Заговор против Америки» (*The Plot Against America, 2004*)). В «Операции “Шейлок”» к теме Холокоста и его влияния на поиск идентичности, добавляется тема непостижимой природы правды, которая часто бывает изощреннее вымысла.

В первую очередь возможность установления истины ставится под сомнение через освещение суда над Джоном Демьянюком. Сторона обвинения в лице шести бывших узников концлагеря Треблинка утверждает, что простой американский рабочий Джон Демьянюк – не кто иной, как жестокий охранник газовой камеры, известный под прозвищем «Иван Грозный». Адвокаты подсудимого не оспаривают факт существования «Ивана Грозного» и совершения им ужасающих злодеяний. Они лишь настаивают на том, что Джон Демьянюк и «Иван Грозный» – два разных человека, и доказательства в пользу того, что это одно и то же лицо ничтожны.

Утверждения защиты и обвинения достаточно убедительны. С одной стороны, многое говорит в пользу того, что Демьянюк – военный преступник, виновный в смерти сотен евреев. Есть свидетельства выживших узников Треблинки, документальное доказательство в виде удостоверения личности из учебного лагеря СС Травники, где готовили охранников Треблинки, татуировка на левой подмышке, которые немцы делали эсэсовцам, чтобы обозначить группу крови.

С другой стороны, каждое из этих доказательств можно опровергнуть. Опознавшие его узники могут лгать или спустя сорок лет просто ошибаться. Удостоверение может быть фальшивкой. А сведенная татуировка – всего лишь необдуманном поступком: «*”Моя трагическая ошибка, – заявил Демьянюк в суде, – в том, что я не умею как следует думать и как следует отвечать”. Глупость – вот единственное, в чем он сознался за одиннадцать лет, прошедших с тех пор, как в Кливленде федеральный прокурор впервые предъявил обвинение против него, утверждая, что он и есть «Иван Грозный». А за глупость не вешают»*¹ [2, с. 100 – 101].

Таким образом, каждая из сторон приводит доказательства, которые придают достоверность их утверждениям. Но этих доказательств не достаточно, чтобы дискредитировать утверждения противоположной стороны. Невозможность суда разобраться в личности Демьянюка порождает размышления автора по поводу идентичности. Может ли обычный семьянин из Огайо, абсолютно заурядный человек с заурядной внешностью и заурядной работой быть одновременно и виновником массовых убийств?

Невозможность установления личности Демьянюка выявляет еще одну проблему – вынесение верного вердикта. Холокост и травмирующая память о нем вызывают страх, что чудовищные события будут забыты, а преступления останутся безнаказанными. Поэтому перед израильским судом стоит непростая задача – объективно судить человека другой национальности без предубеждений против «других». Предубеждений, которые в итоге привели к такой катастрофе, как Холокост.

В «Операции “Шейлок”. Признание» Рот высказывает опасение, что травматический опыт может превратить вчерашних жертв в новых преступников. Один из героев произведения, университетский друг романного Филипа Рота Джордж Зиад, возмущается циничной институализацией Холокоста и спекуляциями на образе жертвы: «*Повторяю: Демьянюка приволокли сюда, чтобы уберечь мифологию, которой подпитывается жизненная сила страны. Потому что где бы они были, не будь Холокоста? Кем бы они были? Именно Холокост – общее звено, соединяющее их с мировым еврейством, особенно с американским, которое живет в благополучии и безопасности, которое испытывает чувство вины за спокойное и успешное существование, и вину эту можно поэксплуатировать»*² [2, с. 233].

Опасение усиливается с описанием второго судебного процесса в романе, где на скамье подсудимых оказывается палестинский юноша. «*Второй за два дня еврейский суд в моей жизни, – пишет Рот. – «Судьи – евреи. Еврейские законы. Еврейские флаги. И ответчики – не евреи... Что ж, этот день, как ни поразительно, наступил, и вот мы здесь, вершим правосудие. Осуществление еще одной свойственной человеку мечты, на которую возлагалось так много надежд, – в совсем неидеальной форме»*³ [2, с. 234].

Таким образом, суды над Демьянюком и молодым палестинцем становятся и судом над израильским законом и властью, их непредвзятостью и объективностью [5, с. 70]. Еврей больше не на скамье подсудимых. Но его снова судят, и, как пишет Рот, этот суд начался еще несколько столетий назад.

¹ “My tragic mistake,” Demjanjuk told the court, “is that I can’t think properly and I can’t answer properly.” Stupidity—the only thing to which he had confessed since the complaint identifying him as Ivan the Terrible was first filed against him by the U.S. Attorney’s office eleven years earlier in Cleveland. And you cannot hang a man for being stupid [5].

² I repeat: Demjanjuk is here to maintain the mythology that is this country’s lifeblood. Because without the Holocaust, where are they? Who are they? It is through the Holocaust that they sustain their connection to world Jewry, especially to privileged, secure American Jewry, with its exploitable guilt over being unimpaired and successful [5].

³ My second Jewish courtroom in two days. Jewish judges. Jewish laws. Jewish flags. And non-Jewish defendants... Well, the day had arrived, amazingly enough, and here we were, determining it. The unidealized realization of another hope-filled human dream [5].

Вводя в повествование пьесу Шекспира «Венецианский купец», американский писатель заявляет, что вымысел способен влиять на наше мироощущение и понимание истории, а образ Шейлока повлиял на отношение к евреям и развитие анитисимизма: *«Да, уже четыреста лет еврейский народ существует в мрачной тени этого Шейлока. В современном мире еврей постоянно находится под судом; даже сегодня еврей – в лице израильтянина – находится под судом, и этот современный суд над евреем, этот суд, который никогда не заканчивается, начинается с суда над Шейлоком»*⁴[2, с. 466].

Рассматривая тему взаимоотношения реальности и вымысла, Филип Рот вставляет в роман «Операция “Шейлок”. Признание» интервью с писателем Аароном Аппельфельдом (опубликовано в New York Times Book Review 28 февраля 1988: *«Walking the Way of Survivor: A Talk with Aharon Appelfeld»*) [1, с. 271]. Будучи ребенком, Аппельфельд бежал из концлагеря и несколько лет один, без родителей скрывался в лесах от преследователей. Одна из его книг «Цили» рассказывает историю девочки, которая остается совсем одна, когда ее родители бегут, спасаясь от немецкой оккупации.

История Цили во многом схожа с историей самого Аппельфельда и той трагедией, которую ему пришлось пережить. Но он отказывается от беллетризации собственного опыта и создает вымышленный персонаж, что подмечает Филип Рот. *«Не приходило ли вам когда-нибудь в голову не создавать вымышленную историю на этом материале, а просто описать собственные мытарства, как вы их запомнили, написать повесть о судьбе выжившего с той же непосредственностью и прямотой, как, скажем, это сделал Примо Леви в описании своего заключения в Аушвице?»*, – интересуется Рот⁵ [2, с. 136].

Ответ Аппельфельда оказывается близок взглядам самого Рота – реальность может быть куда изощреннее вымысла, а жизнь способна приподносить сюжеты, на которые не способно человеческое воображение. *«Я несколько раз пытался написать «историю моей жизни» в лесу после побега из лагеря. Но результат выглядел довольно слабо...Реальность, ты сам знаешь, всегда сильнее человеческого воображения. Более того, реальность может позволить себе быть непрадоподобной, необъяснимой, сверх всякой меры. Художественное произведение, увы, не может себе этого позволить»*⁶ [2, с. 137].

Похожую реакцию на события войны можно найти, пожалуй, в любой национальной литературе, в том числе и белорусской. Например, в «Блокадной книге» А. Адамовича и Д. Гранина, где повествование строится из свидетельств очевидцев блокады Ленинграда, мы снова сталкиваемся с невообразимостью реальной жизни: *«Тут уже не знаешь, где фантазия, где правда, – говорит одна из собеседниц авторов, – потому что правда была так фантастична, что ты не могла разобраться, что правда, что неправда, что фантазия, что ложь. Понимаете? Но ведь это верно, и не расскажешь все до конца»* [7, с. 52].

Таким образом, путем использования в повествовании реальных исторических фактов Филип Рот демонстрирует, как сюжеты реальной жизни могут казаться менее правдоподобными, чем выдуманные истории. В то же время вымысел для писателя – то, что конструирует наше представление о реальности, а также то, что помогает рассказать о ней. Особенно, когда речь идет о такой ужасающей реальности, как Холокост – трагедии, которая оставила нестираемый след в самосознании евреев, а память о ней

⁴ Yes, for four hundred years now, Jewish people have lived in the shadow of this Shylock. In the modern world, the Jew has been perpetually on trial; still today the Jew is on trial, in the person of the Israeli—and this modern trial of the Jew, this trial which never ends, begins with the trial of Shylock [5].

⁵ And did it occur to you ever not to fictionalize this material but to present your experiences as you remember them, to write a survivor's tale as direct, say, as Primo Levi's depiction of his Auschwitz incarceration [5]?

⁶ I tried several times to write “the story of my life” in the woods after I ran away from the camp. But all my efforts were in vain... Reality, as you know, is always stronger than the human imagination. Not only that, reality can permit itself to be unbelievable, inexplicable, out of all proportion. The created work, to my regret, cannot permit itself all that [5].

продолжает быть ориентиром для жизни на современном этапе.

Список использованной литературы

1. Рот, Ф. Зачем писать? Авторская коллекция избранных эссе и бесед / Ф. Рот; пер. с англ. Олега Алякринского. – М.: ИД Книжники, 2021. – 552 с.
2. Рот, Ф. Операция «Шейлок». Признание: Роман / Ф. Рот; Пер. с англ. С. Силаковой. – М. : Книжники, 2018. – 685 [3] с.
3. Сінькова, Л. Д. Беларуская «звышлітаратура» : літаратуразнаўчыя і літаратурна-крытычныя артыкулы / Людміла Сінькова. — Мінск : Кнігазбор, 2019. — 224 с.
4. Карасик, О. Б. Еврейская литература США на рубеже XX–XXI веков: в поисках идентичности: монография / О. Б. Карасик. – Казань: РИЦ «Школа», 2015. – 308 с.
5. Roth, Ph. Operation Shylock: a Confession [Electronic resource] – Mode of access: <https://www.you-books.com/book/P-Roth/Operation-Shylock>. – Date of access: 12.10.2022.
6. Danielle Rabbino, A. Adjudicating Identity in Philip Roth's Operation Shylock / A. Danielle Rabbino // Shofar : An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies. – 1997. – Vol. 16, №. 2. P. 70-88.
7. Адамович, А., Гранин, Д. Блокадная книга. – М.: Советский писатель, 1983. – 432 с.

О. А. Овчинникова,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКТ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВЫМЫСЕЛ В РОМАНЕ Д. КЕЛЬМАНА «ТИЛЬ»

Аннотация. *Статья посвящена соотношению факта и вымысла в романе Д. Кельмана «Тиль». В романе о Тридцатилетней войне реальные исторические факты переплетаются с вымышленными, что позволяет воссоздать картину эпохи и достигнуть эффекта правдоподобия, чтобы незаметно вплести в реальную картину элементы вымысла. Героями романа становятся известные исторические лица, ученые, короли, поэты, а вместе с ними и полностью вымышленные персонажи. Взаимодействие исторического факта с художественным вымыслом, а также особенности организации нарратива позволяют Кельману размыть границы между реальностью и вымыслом, а также поднять проблему создания художественного текста и обозначить роль интерпретации.*

Ключевые слова: *барочная литература; художественный вымысел; исторический факт; нарратив.*

О. А. Ovchinnikova

Master Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

HISTORICAL FACT AND FICTION IN THE NOVEL BY D. KEHLMANN «TYLL»

Abstract. *The article is devoted to the correlation of fact and fiction in D. Kehlmann's novel «Tyll». In the novel about the Thirty Years' War, real historical facts are intertwined with fictional ones, which allows the author to recreate the picture of the era and achieve the effect of verisimilitude in order to imperceptibly weave elements of fiction into the real picture. The characters of the novel are famous historical figures, scientists, kings and poets, along with completely fictional characters. The interaction of historical fact with fiction, as well as the peculiarities of narrative organization, allow D. Kehlmann to blur the boundaries between reality and fiction, as well as raise the problem of creating a literary text and identify the role of interpretation.*

Key words: *baroque literature; fiction; historical fact; narrative.*

Даниэль Кельман (*Daniel Kehlmann, 1975*) – один из самых важных авторов современной немецкоязычной литературы. Романы и новеллы писателя получили неоднозначные оценки как читателей, так и критиков. Это обусловлено в том числе особой ворческой манерой писателя. Главное, что привлекает внимание Кельмана, – это отношения между реальностью и вымыслом: «*Я всегда находил литературу наиболее увлекательной, когда она нарушает правила не синтаксиса, а реальности*» [4, S. 15]. В связи с этим писатель разрабатывает свой собственный творческий метод, называя его «ломаным реализмом» (нем. «*gebrochener Realismus*») и обозначая следующим образом: «*... проза, которая притворяется реалистичной, но незаметно вносит разломы в, казалось бы, достоверно переданную реальность*» [3]. Чтобы создать «разломы реальности» Кельман прибегает к сплетению реальных исторических фактов с вымышленными.

Одним из произведений, в которых поднимается вопрос о границах реальности и вымысла, является роман Д. Кельмана «Тиль» («*Tyll*», 2017). Он посвящен Тридцатилетней войне – кровавому времени в истории Западной Европы. В основе романа лежат реальные события военных лет, а в тексте произведения встречается множество исторических лиц, однако реальные исторические факты в романе тесно переплетаются с вымышленным.

Прежде всего обратимся к герою, чье имя послужило названием произведения. Известно, что Тиль Уленшпигель, который впервые появляется на страницах народной книги, не является полностью вымышленным героем. Подобно историческому Фаусту, вокруг которого сложилось множество легенд, а затем созданный в них образ был использован в народной книге и в ряде других произведений, некто по имени Тиль Уленшпигель был выходцем из крестьянской семьи и жил в Германии в XIV веке. Люди воспринимали его как озорного весельчака и пройдоху, забавлявшего народ своими дерзкими проделками и шутками. Со временем вокруг Уленшпигеля сложилось множество юмористических рассказов, которые стали популярными в народе. Уленшпигель стал собирательным образом, а истории о нем вошли в сборник шванков.

Д. Кельман переносит Уленшпигеля из XIV в XVII век, в центр военных событий. Некоторые черты, присущие, согласно легендам, реально существовавшему Тиллю, а также персонажу народной книги, характерны и для героя Кельмана. Разумеется, образ Уленшпигеля в романе не может соответствовать исторической реальности, персонаж в романе Кельмана сложный и противоречивый и является отражением кризисной эпохи.

Известно, что исторический Тиль Уленшпигель умер от чумы в Мельне. В романе смерть Тили не упоминается, несмотря на то, что у героя было множество возможностей умереть, в том числе от чумы. Однако Тиль, созданный Кельманом, не может умереть, ведь жажда жизни, проснувшаяся в маленьком мальчике, которого бросили в реку, где тот чуть не погиб, – одна из основных характеристик персонажа. Сталкиваясь каждый раз лицом к лицу со смертью, Тиль остается в живых. 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 памерці? [...] Не паміраць [...]. Гэта нашмат лепш*» [1, с. 330]).

Однако главное историческое, что содержит в себе роман Кельмана, – это, безусловно, события Тридцатилетней войны. Героями романа становятся король Фридрих V и его жена Елизавета Стюарт. В романе

фигурируют упоминания прозвищ королей (Winterkönig, Winterkönigin), которые закрепились за ними в связи с тем, что те не смогли продержаться на королевском троне дольше одной зимы. Как и реально существовавший Фридрих V, «зимний король» в романе умирает от чумы.

Среди исторических фигур в романе Кельмана особое внимание уделено Афанасию Кирхеру. Это немецкий ученый, который занимался исследованиями в самых разных областях знаний. Отношение к его научным исследованиям оцениваются по-разному. При жизни ученый пользовался большой славой, однако уже на склоне лет его авторитет стал меркнуть, а упоминания трудов Кирхера стали фигурировать в контексте анализа научных заблуждений.

Кроме того, Кирхер был монахом ордена иезуитов. Интересно, что, будучи иезуитом, он «допускал возможность существования божественной истины во всех религиях прошлого, а также у иноверцев своего времени, до которых еще не дошло христианское послание» [2, с 76.]. В этом отношении Кельман отходит от исторической действительности, и в романе Кирхер вместе с Тезимондом становятся воплощением фанатизма, суеверий и религиозной нетерпимости. Именно по их обвинению в колдовстве отец Тиля приговаривается к смертной казни. Охота на ведьм, которая долго велась в Европе, во время Тридцатилетней войны достигла особенно широких масштабов. Однако нет исторических свидетельств, указывающих, что Кирхер или Тезимонд действительно участвовали в преследовании ведьм.

Как и реально существовавшего ученого Афанасия Кирхера, персонажа романа увлекает расшифровка иероглифов. Известно, что, занимаясь трактовкой египетских иероглифов, Кирхер использовал свой собственный метод расшифровки, который не имел никакого отношения к правильному способу. В романе Кельмана Кирхер изображается как лжеученый. Встретившись с Тилем по истечению нескольких лет после смерти его отца, Кирхер использует магический квадрат, которым пользовался и отец Тиля, обвиненный в колдовстве самим Кирхером, и признается в ложности своих учений.

Известно, что Афанасий Кирхер занимался исследованием возбудителя чумы и верно определил, чем вызвана болезнь. В романе Кельмана ученый ищет дракона, чтобы использовать его кровь для изготовления лекарства от чумы. Он убежден, что на Севере есть еще один дракон, которого, разумеется, никто не видел: *«Ein Drache, den man gesichtet hat, wäre ein Drache, der über die wichtigste Dracheneigenschaft nicht verfügt – jene nämlich, sich unauffindbar zu machen»* [5, S. 352] (*«Цмок, якога б убачылі, стаў бы цмокам, які не валодае найважнейшай цмачынай уласцівасцю – а менавіта ўменнем рабіцца нябачным. Акурат з гэтай прычыны не варта асабліва давяраць усім аповедам тых людзей, якія нібыта бачылі цмока, бо цмок, які дазваляе сябе ўбачыць, апрыёры быў бы прызнаны неспраўдным цмокам»* [1, с. 245]). Рассуждения ученого не внушают особого доверия, и Кирхер так и не находит дракона. Однако в конце главы «Вялікае мастацтва святла и ценю», в которой рассказ об ученом завершается с упоминанием его смерти, последний дракон Севера умирает на Гольштейнской равнине, там, где он и должен был обитать по предположениям Кирхера. В этом моменте сатира немецкого писателя на лжеученого достигает вершины.

Особое место в романе занимают магические формулы, которые используют персонажи произведения и в силу которых они верят. Когда родители Тиля находят его в лесу, где он был вынужден остаться один ночью, мальчик заявляет, что в него вселился черт, а его отец чертит на земле пентаграмму. Когда все заканчивается и Тиль засыпает, показывается призрак умершего при рождении ребенка Агнетты: *«...das gestorbene Kind kehrt wieder: nur ein Flackern in der Dunkelheit, dazu ein leises Wimmern, mehr ein Luftzug als eine Stimme. Eine Zeitlang ist*

es hinten im Verschlag, wo Claus und Agneta liegen, aber als es nicht ans Bett der Eltern kann, weil die Pentagramme auf den Pfosten es abhalten, taucht es in der Stube auf, wo der Junge und die Knechte sich um den warmen Herd gebettet haben» [5, S. 83 – 84] («...в'яртаецца памерлае дзіця: толькі мільгаценне ў цемры і ціхі стогн – хутчэй навеў ветру, чым голас. Спачатку яно ззаду ў каморы, дзе ляжаць Клаус з Агнэтай, але, не здолеўшы трапіць у ложка бацькоў, не пераадолеўшы пентаграмму на вушаку, яно пералятае ў пакой, дзе ля ўцяплай печы спяць хлопчык і парабкі» [1, с. 58]). Пентаграмма, которую начертил Клаус Уленшпигель, действительно работает, как и работает магический палиндром «SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS», использованный Кирхером при встрече с Тилем. Напуганный тем, что Уленшпигель захочет отомстить ему за казнь отца, Кирхер шепчет фразу, после которой признается в том, что в его книгах много лжи. Но Тиль уже не слышит этого: «*Eine sonderbare Schwere war über ihn gekommen. Er wischte sich über die Stirn, kalter Schweiß lief ihm übers Gesicht*» [5, S. 384] («Неўкі незвычайны цяжар наваліўся на яго. Ён выцер лоб, па твары струменеў халодны пот» [1, с. 269]).

«SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS» – это самый известный магический палиндром, об использовании которого есть упоминания в истории. Его применяли для разных целей, например, эту надпись часто помещали в амулеты. Кельман обращается к реальному историческому факту, добавляя при этом интересный момент: для того, чтобы магическая формула подействовала, человек должен был не только представить этот символ и произнести фразу, но и открыть такую правду, в которой никогда никому не признавался. Поэтому Кирхер и открывает тайну о лживости своих учений.

Наряду с реальными историческими лицами в романе фигурирует некий граф Мартин фон Волькенштайн. В главе про графа Кельман даже создает его биографию, а точнее, сам граф пишет свою автобиографию, так что может показаться, будто он, подобно другим героям романа, – реально существовавшая историческая фигура. Однако этот персонаж является чистым авторским вымыслом. Примечателен момент, где граф пытается описать последнюю битву войны. Для этого Волькенштайн обращается к роману «Симплиссимус» известного немецкого писателя Г.Я.К. Гриммельсгаузена, хотя описание из этой книги не подходило, поскольку там описана другая битва. Однако в итоге получается, что описания войны взяты вообще не оттуда: «*Was der dicke Graf nicht wissen konnte, war aber, dass Grimmelshausen die Schlacht von Wittstock zwar selbst erlebt, aber ebenfalls nicht hatte beschreiben können und stattdessen die Sätze eines von Martin Opitz übersetzten englischen Romans gestohlen hatte, dessen Autor nie im Leben bei einer Schlacht dabei gewesen war*» [5, S. 224] («Вось чаго тоўсты граф не мог ведаць, дык гэта таго, што Грымельсгаўзэн, пержыўшы бітву пад Вітштокам, роўна гэтак жа не змог яе апісаць і замест таго скраў сказы з перакладзенага Марцінам Опіцам англійскага рамана, аўтар якога ніколі ў жыцці на ўласныя вочы ніводнай баталіі не бачыў» [1, с. 156]). И этот текст, описывающий события не той битвы, о которой хотел рассказать граф, переживший несколько переписываний, созданный человеком, который никогда не сталкивался с реальными картинами войны, не вызывает сомнений в его подлинности. Д. Кельман размывает границы между реальностью и вымыслом, так что получается, что полностью вымышленный текст, не имеющий никакого отношения к тому, что происходило на войне на самом деле, как будто оказывается наиболее реальным и достоверным. Кроме того, этот эпизод является одним из моментов, затрагивающих проблему создания художественного текста, в связи с чем необходимо обратиться к особенностям организации нарратива в произведении.

Происходящие события подаются с точки зрения разных персонажей – Тилия, Неле, Фридриха, Лиз, Кирхера. Некоторые истории в романе освещаются несколько раз разными персонажами, в итоге одни и те же

события представлены в нескольких вариантах. После казни отца Тиль и его спутница Неле убегают и присоединяются к бродячему артисту Пирмину, с которым они проводят часть своей жизни. Позже они покидают жестокого наставника, и в главе «Голод» упоминается его смерть. Когда Лиз спрашивает Неле о том, как они убежали от Пирмина, Неле отвечает, что его убил Тиль. Уленшпигель же рассказывает, что их наставник умер от блюда, которое приготовила Неле. Этот эпизод размывает границы между реальным и вымышленным, а также между автором и персонажем. Подобные моменты, как и глава про графа Волькенштайна, затрагивают вопрос невозможности достоверного истолкования истории и подчеркивают значимость интерпретации.

Картина эпохи в романе воссоздается не только за счет военных событий и исторических лиц, но и благодаря обращению к барочной литературе. Упомянутая ранее глава про вымышленного графа Волькенштайна сплетена как барочный роман. В ней сочетается высокое и низкое, что проявляется на уровне содержания и используемой лексики. В образе толстого графа, который в своей биографии заменяет описания реальных событий рассказами о мужской дружбе, сочетается трагическое и комическое. Натуралистические описания сочетаются с символизмом: «[...] sollte er ein Lebttag nicht vergessen, Welch ein Schrecken ihn bis ins Innerste durchfuhr, als der Kopf des Vogels platzte. Etwas daran war fast unbegreiflich – wie schnell das ging, wie sich von einem Moment zum nächsten ein fester kleiner Kopf ein Aufspritzen ind in nichts verwandelte [...]» [5, S. 189] («[...] ён да канца жыцця не мог забыцца, які жах працяў яго да самых глыбіняў, калі ў птушкі разарвала галаву. Неспасціжэна розуму было, як яно так хутка здарылася: вось толькі што маленькая галава трывала сядзела на месцы – і раптам ператварылася ў пырскі, у нішто [...]») [1, с. 131 – 132]).

Помимо Г.Я.К. Гриммельсгаузена, в произведении упоминается Дж. Донн, посвятивший королеве Елизавете стихотворение, а также немецкий поэт Пауль Флеминг и его друг Адам Олеарий. Встретившись с Кирхером, они ведут беседу, в ходе которой выясняется, что Флеминг пишет стихи, но не на французском или латыни, а на немецком, что вызывает у Кирхера недоумение. Это неудивительно, ведь в XVII веке немецкий язык все еще считался языком, на котором невозможно создавать произведения литературы. Все это соответствует исторической реальности, как и рассуждения королевы Елизаветы о немецком театре, который в ту эпоху действительно переживал не лучшие времена: на сценах разыгрывались юмористические спектакли с участием народных шутов, таких как Ганс Вурст, а выступавшие на сцене профессиональные труппы состояли из английских актеров. Среди размышлений королевы о театре встречается и фраза, ярко отражающая реальное отношение к немецкому языку в Германии в XVII веке: «Wahrscheinlich lag es an der klobigen Sprache; das war keine Sprache fürs Theater, ein Gebräu von Stöhnlauten und harten Grunzern war das, es war eine Sprache, die klang, als kämpfte einer gegen das Würgen, als hätte ein Rind einen Hustenanfall, als käme jemandem sein Bier aus der Nase Sie dachte oft ans Hoftheater in Whitehall zurück» [5, S. 230] («Магчыма, гэта мела некую сувязь з няўкладнай мовай, зусім не прызначанай для сцэн, сёрбавам са стогнаў і грубага рохкання, мовай, якая гучала так, быццам хтосьці змагаецца з ванітамі, быццам у быка прыпадак кашлю, быццам у кагосьці піва носам пайшло») [1, с. 160]).

Сам же Тиль, как справедливо отмечает Б. Севим, представляет собой барочный образ, что проявляется в постоянном балансировании на грани жизни и смерти, противоречивом отношении к жизни, которое меняется от серьезного до восприятия жизни как игры, причем живя лишь сегодняшним днем, он все же помнит о смерти [6].

Создавая роман о Тридцатилетней войне, Даниэль Кельман обращается к реальным историческим фактам, переплетая их с художественным вымыслом. В произведении фигурируют исторические лица, короли,

ученые, поэты, что помогает воссоздать картину эпохи и достигнуть эффекта правдоподобия, и незаметно вплести в реальную картину элементы вымысла. Наряду с известными историческими лицами, действуют полностью вымышленные персонажи, вписанные в роман таким образом, что кажется, будто и они в действительности существовали. Сплетение исторического факта с художественным вымыслом, особенности организации нарратива позволяют Кельману размыть границы между реальностью и вымыслом, так что роман соответствует художественному методу писателя, а также поднять проблему создания художественного текста и обозначить роль интерпретации.

Список использованной литературы

1. Кельман, Д. Тыль / Д. Кельман; пер. з ням. В. Гронскай. – Мінск: А. М. Янушкевіч, 2020. – 332 с.
2. Стрельцов, А.А. Человек, знавший всё: Афанасий Кирхер / А.А. Стрельцов // Исторический журнал. – № 4. – 2013. – С. 76 – 91.
3. Holtforth, R.G. Das 18. Jahrhundert war eine tolle Zeit. Interview mit Daniel Kehlmann. [Internet]. – Zugriffsmodus : www.amazon.de/gp/feature.html?ie=UTF8&docId=594143 – Datum des Zugangs : 10.02.2022.
4. Kehlmann, D. Diese sehr ernsten Scherze: Poetikvorlesungen. 1. Aufl. Wallstein, Göttingen, 2007.
5. Kehlmann, D. Tyll / D. Kehlmann. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2017. – 475 S.
6. Sevim, B. A. Fiktion und Realität in Daniel Kehlmanns neuestem Roman „Tyll“ / B. A. Sevim [Internet]. Zugriffsmodus : <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1209884>. – Datum des Zugangs : 10.12.2021.

А. Ю. Перевезенцева,

канд. филол. наук, доцент (НИУ Высшая школа экономики, Нижний Новгород, Россия)

МЕЖДУ РЕСПУБЛИКОЙ И ИМПЕРИЕЙ: ДРЕВНИЙ РИМ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ I ВЕКА В РОМАНАХ РОБЕРТА ГРЕЙВЗА

***Аннотация.** В романах «Я, Клавдий» и «Божественный Клавдий» английский писатель Р. Грейвз обращается к истории Древнего Рима, начиная со времени правления Октавиана Августа и заканчивая смертью императора Клавдия. Один из ключевых мотивов диалогии – борьба между республикой и империей как формами государственного правления. Р. Грейвз изображает противоречия, присущие эпохе, и показывает, почему римлянам не удалось возродить республику. Не только объективные социально-политические процессы, но и субъективные причины, по мысли автора, влияют на ход истории.*

***Ключевые слова:** исторический роман; философия истории; история Древнего Рима; Роберт Грейвз; император Клавдий.*

А. Y. Perevezentseva,

PhD, Ass.Professor (NRU Higher School of Economics, Nizhny Novgorod, Russia)

BETWEEN THE REPUBLIC AND THE EMPIRE: ANCIENT ROME OF THE FIRST HALF OF THE 1ST CENTURY IN THE ROBERT GRAVES' NOVELS

Abstract. *In the novels I, Claudius and Claudius, the God the English writer R. Graves refers to the history of Ancient Rome, from the reign of Octavian Augustus to the death of Emperor Claudius. One of the key motives of the dilogy is the struggle between the republic and the empire as forms of government. R. Graves represents the contradictions inherent in the era, and shows why the Romans failed to revive the republic. Not only objective sociopolitical processes, but also subjective reasons, according to the author, influence the course of history.*

Key words: *historical novel; philosophy of history; history of ancient Rome; Robert Graves; Emperor Claudius.*

Английский поэт и писатель Роберт Грейвз (*Robert Ranke Graves*, 1895 – 1985) прожил долгую жизнь и оставил значительное по объему литературное наследие и исследовательские работы. В каждом из направлений – поэзии, прозе, переводах, исследованиях по мифологии – Роберт Грейвз проявил себя как талантливый писатель и оригинальный мыслитель.

В романах «Я, Клавдий» (*I, Claudius*, 1934) и «Божественный Клавдий» (*Claudius the God*, 1935) перед читателем разворачивается картина жизни Древнего Рима периода первых императоров. Произведения написаны от лица императора Клавдия и оформлены как его труд, сочетающий в себе черты автобиографии и исторического свидетельства. «Грейвзу в исторической прозе удается органично совместить художественный и исторический нарратив, не умаляя его «философичности», так как в его текстах (в данном случае речь идет в первую очередь о диалогии о Клавдии) представлены реальные исторические фигуры» [1, с. 215].

Среди предков Роберта Грейвса по материнской линии – немецкий историк Леопольд фон Ранке, основатель немецкого историзма. «Его всего больше интересовала индивидуальность каждого исторического деятеля, получающего под его пером вполне конкретный образ. *Primum agens** (первопричина) истории – личность. Именно здесь он сформулировал фразу, которая стала фундаментом его исследовательского метода и лозунгом профессиональной самореализации многих поколений немецких историков – «писать, как это было на самом деле» (*wie es eigentlich gewesen*), не становясь судьей прошлого и не поучая современников», – такую характеристику дал методу Леопольда фон Ранке историк Н. Баранов. [2, с. 36]

О своих предках Роберт Грейвс упоминает в романе «Goodbye to all that» («Простимся со всем этим» или «Со всем этим покончено», 1929 г.) – не самой известной в России, но одной из самых откровенных книг о Первой Мировой войне. Пишет он и про своего двоюродного деда: «*My mother's father's family, the von Ranke's, was a family of Saxon country pastors, not anciently noble. Leopold von Ranke, the first modern historian, my great-uncle, brought the 'von' into the family. To him I owe my historical method. It was he who wrote, to the scandal of his contemporaries: 'I am a historian before I am a Christian; my object is simply to find out how the things actually occurred,' and of Michelet the French historian: 'He wrote history in a style in which the truth could not be told.' Thomas Carlyle decried him as 'Dry-as-Dust'; to his credit.*» [3, p. 17-18]

Картина исторического прошлого, воспроизведенная в диалогии Роберта Грейвса о римском императоре Клавдии, во многом соотносится с концепцией истории и познания истории Леопольда фон Ранке. Герой стремится сохранить объективность и беспристрастный тон, найти логическое объяснение поступкам своих современников, выявить мотивы их действий, пропуская их через призму собственного восприятия. С первыми лицами в государстве его связывают семейные узы, и личные взаимоотношения накладывают отпечаток на тон повествования, хотя он демонстративно стремится избежать субъективной трактовки характеров, мотивов и исторических событий.

В диалогии Роберта Грейвса затрагиваются важные вопросы философии истории. В ней автор рассуждает о том, почему Рим перешел от республики к империи и как возможно существование тирании и деспотизма в государстве. Главный герой – он же рассказчик – способен рассмотреть эти вопросы с разных точек зрения. Клавдий – горячий приверженец республики, педантичный историк, оказавшийся помимо своей воли императором Рима. Свидетель политических интриг, бессмысленных расправ и дальновидных решений. Ему всяду открыто чуть больше, чем кому бы то ни было. Из-за его физических недостатков никто при дворе не

принимает его всерьез, что фактически сохраняет ему жизнь, но семейные связи с первыми лицами государства, близкое знакомство с их нравами, стремлениями и страхами обнажают тайны дворцовой жизни. Наконец, пылкий ум историка и государственного деятеля позволяет осмыслить многие процессы в жизни Рима и его провинций. Я. Межеричский отмечает, что в тридцатые годы интерес к личности и значению императора Клавдия возрос, и исследователи обратили более пристальное внимание на его роль в истории Рима.[4]

При поверхностном прочтении романы «Я, Клавдий» и «Божественный Клавдий» могут показаться описанием бесконечной череды интриг, изображением жестоких и коварных нравов Рима в первом веке нашей эры. Яркие характеристики персонажей, обилие имен и событий, упоминаемых в романе, отсылают к лучшим образцам античной историографии, в ряду которых, согласно художественной концепции романа, должна стоять данная историческая работа Клавдия. В диалогии неоднократно упоминаются и другие его труды. Известно, что истории Клавдий уделял много внимания: работал над историей Гражданских войн, написал исследования по истории этрусков, истории Карфагена. Однако во II в. н.э. труды Клавдия были утеряны. Остались лишь упоминания, по которым можно судить, что эти исследования были основательными и скрупулезными. Клавдием были также написано восемь автобиографических книг. Об этом написано у Светония: «Сочинил он также восемь книг о своей жизни, написанных не столько безвкусно, сколько бестолково». [5, с. 141] Роберт Грейвз обыгрывает это свидетельство в самом начале романа «Я, Клавдий»: *«Могу добавить, что это даже не первая история моей жизни, написанная мной. Я уже написал восемь томов на эту тему в дар городскому архиву. Прескучная книга, которую я не ставлю ни в грош, но что было делать – положение обязывает. <...> Я не лгал в этой книге, но и не говорил правды в том смысле, в котором намерен говорить здесь»*. [6, с. 14-15] Эту же свою автобиографию, как узнает читатель на первых страницах романа, Клавдий пишет не для современников, а для потомков, он намерен пропитать ее защитным составом и закопать в свинцовом ларце либо просто оставить в случайном месте, чтобы ее обнаружили через тысячу лет. Таким образом, он свободен от давления, страхов и предрассудков, и может описывать события правдиво и откровенно.

Неоднозначная фигура императора и противоречивые свидетельства о его характере и способностях позволяют раскрыть и осмыслить особенности противоречивой и неоднозначной эпохи.

Переход от республики к империи был довольно болезненным. Внутри государства шла борьба: как непосредственно за власть, так и за форму государственного устройства. Она не закончилась ни со смертью Юлия Цезаря, погибшего от руки приверженцев республики, ни во время правления Октавиана Августа, подчеркнуто называвшего себя «принцепсом». Смерть последующих правителей – Августа, Тиберия, Калигулы – возрождала надежды на восстановление прежнего строя.

Изображение исторических событий в диалогии начинается со времени правления Августа. Читатель видит Октавиана и его жену Ливию глазами Клавдия, который приходится Ливии родным внуком. Рассказчик на первых страницах называет Ливию «главным персонажем в первой половине этой истории», и будто извиняется за такой подробный рассказ о ней и ее действиях. Логика сюжета романа подводит к мысли о том, что окончательное установление государственного строя как Империи в Риме - во многом дело рук Ливии. Неожиданное сближение с бабушкой позволяет Клавдию выяснить подробности, которые всегда его интересовали как историка. Ливия без утайки рассказывает ему о своих действиях и их мотивах: республику она считает чужью, и все ее усилия были направлены на то, чтобы после смерти Августа поставить во главе государства своего сына Тиберия.

Безусловно положительный герой в романе - Германик, родной брат Клавдия, отец будущего императора Калигулы. Чрезвычайно лестные характеристики Германика оставили и Тацит, и Светоний, и Р. Грейвз следует описанию его внешности, характера и поступков, которые оставили античные историки. На фоне остальных героев (кроме рассказчика), заботящихся о собственной выгоде или обуреваемых страстями, которые приводят к непоправимым последствиям, Германик - образец идеального гражданина, воина, друга, мужа и отца. Он мечтает возродить республику, но не собирается нарушать клятву верности, данную Тиберию. Кристально честный,

смелый, решительный в лучшем смысле этого слова Германик чуть ли не единственный, кто избежал козней Ливии. Долгое время загадкой остается его смерть. Даже Ливия не знает, чьих это рук дело. В злодеянии спустя несколько лет признается Клавдию Калигула - сын Германика.

Взаимоотношения с Германиком – своего рода «лакмусовая бумажка» в романе, они демонстрируют в сложной и запутанной системе персонажей, чьими поступками движет множество разнонаправленных мотивов, преобладает ли в герое стремление к справедливости или коварство. Но честность и прямолинейность Германика не выдерживает столкновения с лукавством и интригами.

Сенат не испытывал симпатии к Тиберию, и избрал бы Германика, но того не было в Риме. Сенаторы умоляют Тиберия взять власть в свои руки, тот демонстративно отказывается, ссылаясь на возраст (56 лет), отсутствие честолюбия и страх ответственности, но предлагает разделить власть, как это было прежде. Каждая из сторон понимает, что речи лицемерны, но продолжается это довольно долго пока один из сенаторов не ставит вопрос ребром: империя или республика? Тиберий принимает все должности Августа.

Как и во времена Августа, Ливия продолжает руководить государством, и Клавдий пишет о том, что она была очень способной правительницей. Тиберий вынужден лавировать между насмешками сенаторов, которые, хоть и наделили его абсолютной властью, понимают, насколько он зависим от матери, видимостью республики и собственными интересами. Находятся те, кто пытается извлечь личную выгоду, понимая непростую ситуацию. Внешне у Тиберия и с матерью, и с сенатом полное согласие. Но в действительности никто никому не доверяет и каждый ведет свою игру.

Постепенно в Риме складывается такая ситуация, когда ни один человек, приближенный ко двору, не может чувствовать себя в безопасности и вынужден либо не вмешиваться и не высказывать недовольства, либо плести интриги и просчитывать действия окружающих на несколько шагов вперед.

В возрасте восьмидесяти шести лет Ливия умирает. И с этого момента для Рима наступают действительно черные времена. Оказывается, что единственным человеком, который удерживал Тиберия от откровенного террора, была его мать - точнее, страх перед матерью. Однако в романе «Я, Клавдий» изображено и становление характера Тиберия. Его жестокий нрав объясняется не только врожденными чертами характера, но и потерей близких людей, насильственным разлучением с любимой женой и последующей свадьбой с дочерью Августа Юлией, которая была ему неприятна, а также влиянием дурных людей.

Тиберий, который в начале своего правления придерживался весьма умеренной линии и проявлял (не без помощи и поддержки Ливии) политическую мудрость, со временем предается всяческому порокам и практически отходит от государственных дел, переложив свои прямые обязанности на приближенных лиц, но при этом не отказывается от титулов. В доверие к Тиберию втирается Калигула – так же, как до этого он приблизился к Ливии. Калигула не брезгует ничем. Он заручается поддержкой «самого жестокого человека во всем Риме» - сына одного из вольноотпущенников Тиберия Макрона – и вдвоем они действуют сперва в интересах Тиберия, а затем – против него. Светоний излагает несколько версий последних дней и смерти императора Тиберия. В романе «Я, Клавдий» Тиберия душит подушкой Макрон, Калигула стоит рядом.

После известия о смерти Тиберия жители Рима вздохнули с облегчением и надеждой. На страницах романа перечислено такое количество преследований, ложных обвинений, казней, намеков и прямых указаний на разврат и насилие, что непонятно, как государство могло существовать в таких условиях. Ответ на этот вопрос также можно найти в тексте: *«для империи в целом он (Тиберий) был вот уже двенадцать лет мудрым и справедливым правителем. <...> Из шести миллионов римских жителей какие-то две или три сотни страдали от ревнивых страхов Тиберия. А сколько миллионов рабов, жителей провинций и союзников, которые только номинально считались свободными, извлекали выгоду из имперского строя, усовершенствованного Августом и Ливией и поддерживаемого в их традициях Тиберием!»* [6, с. 359]

Таким образом, рассказчик, хотя и придерживается республиканских взглядов и идеализирует республику, отмечает и достоинства империи как государственного устройства, ее историческую и социальную

обусловленность.

Исторические источники сохранили свидетельства о благополучном начале правления Гая Цезаря (Калигулы). Он помиловал многих осужденных при Тиберии, демонстративно уничтожил доносы и свидетельства, выплатил вознаграждения, обещанные еще Тиберием, и вернул несправедливо удержанные средства. Светоний пишет об этом: *«в погоне за народной любовью»* [5, с. 107], в романе дана более жесткая характеристика: *«Сперва Калигуле казалось забавным поддерживать то несообразное с действительностью представление о своем характере, какое было у всех, кроме меня, моей матери, Макрона и еще одного-двух человек; он даже совершил несколько соответствующих своей славе поступков»* [6, с. 417].

Какое-то время новый император ведет двойную жизнь: при внешне благопристойном поведении и взвешенных решениях Калигула проводит время в поиске развлечений, а траты его превышают разумные пределы. Но этого почти никто не замечает. Неожиданно полученные или возвращенные деньги, а также хорошая слава, доставшаяся Калигуле в наследство от отца, приводят к тому, что никто не задумывается о том, как долго может продолжаться это видимое благополучие.

Вновь поднимается вопрос о форме правления, и вновь наступает момент, когда возвращение республики кажется возможным. Калигула охотно взаимодействует с сенатом. Ситуация меняется кардинальным и необратимым образом после внезапной болезни (или ее инсценировки) императора. Калигула впадает в безумие, называет себя богом, и после этого начинается полоса абсурдной жестокости. Ни о каком восстановлении республики отныне не идет и речи. Калигула ставит себя даже не наравне с богами – выше богов. Может ли он при этом делиться властью со смертными?..

Нет смысла перечислять поступки Калигулы, описанные в романе, они в общих чертах известны каждому, кто интересовался римской историей. Но обратим внимание на то, каким образом развиваются взаимоотношения между Клавдием и Калигулой, а также на то, как изображена реакция народа и сената на выходки императора.

Сенат Калигула держит в узде напоминанием о прежних прегрешениях сенаторов. Когда ему напоминают о том, что Тиберий убил родных братьев Калигулы, тот лишь говорит, что Тиберия может критиковать только он сам, ибо он император и волен делать все, что вздумается. Калигула одну за другой разоряет знатные семьи, и многие юноши из хорошего рода оказываются рабами или гладиаторами. Сфабрикованные процессы становятся обычной практикой – и способом обогатить казну, которая стремительно пустела. Возмущение или недовольство оборачивается смертной казнью по обвинению в госизмене. Но не только недовольство может стать причиной для преследования. В восхвалении Калигула может усмотреть насмешки, в молчании – пренебрежение.

Народ остается на стороне императора благодаря развлечениям, какие раньше сложно было представить и раздаче денег. Когда деньги заканчивались, он велел тем, кому не досталось, вымещать свое недовольство на тех, кто успел их получить.

Никого из приближенных Калигула не держит при себе достаточно долго. Под тем или иным предлогом, тайно или при широкой огласке он избавляется от тех, кто оказывает ему поддержку, как только они становятся достаточно сильны и влиятельны. Единственное исключение – дядюшка Клавдий. Над ним он всячески издевается, подначивает других делать пакости, и Клавдий становится при дворе кем-то вроде шута.

Клавдий во всем потакает императору. Он, ни на секунду не сомневаясь в том, что Калигула безумен, в лицо ему говорит лишь то, что тот хочет слышать, превозносит его способности, слушает, как он восхваляет собственные пороки, которые, по мнению Калигулы, являются свидетельствами его божественного происхождения. Он успокаивает народ во время волнений, и это, с одной стороны, предупреждает мятеж и напрасное кровопролитие, но с другой – продлевает дни кровавого тирана. Клавдий же советует Калигуле скорее объявить народу о своей божественной сущности, и еще больше распаляет его самолюбие. Он оправдывает себя и сенат тем, что им ничего не оставалось делать, так как за спиной у Калигулы стояла армия.

Правление императора Калигулы, начавшееся при искренней поддержке народа, сената и армии, несколько лет держится на постоянном страхе, периодической раздаче денег бедным и разорении состоятельных семейств, бесплатных развлечениях, на преданности армии, которой меньше всего касаются неадекватные поступки Калигулы, привлечении германцев, которым была глубоко безразлична судьба римских граждан, в качестве наемников, и лицемерии приближенных императора. Но твердого решения троих человек хватило для успешного заговора. И главную роль в этом сыграл Кассий Херея – старый мужественный солдат, образец воинской доблести. Кассий, следуя понятиям о чести, терпит сложившееся положение в государстве до тех пор, пока его честь не была растоптана постоянными насмешками, которые не имели под собой никаких оснований. Его поведение противопоставлено поведению Клавдия. Привыкший к военной дисциплине (к тому же Кассий Херея служил под предводительством отца Калигулы Германика), он до последнего не вмешивается в политические игры, не упрекает, но и не лебезит. Заговорщики намереваются возродить республику, однако явное упоминание об этом читатель находит уже на страницах второго романа. [7, с. 85]

Сцена обнаружения Клавдия, испугавшегося криков о смерти Калигулы и спрятавшегося за занавеской во дворце, трагикомична. Он падает в ноги солдатам, умоляя его пощадить, а те сперва не узнают, кто это, затем приходят к мнению, что Клавдия можно использовать для умирения гнева германцев. Все в смятении. Отряд германцев в ярости, и римляне боятся, что те будут жестоко мстить за смерть Калигулы, которому они были верны и в чьей божественной сути не сомневались. Слова о республике звучат среди римских военных, но уже иначе: «К черту республику! Наша единственная надежда – новый император. Любой император, лишь бы нам удалось убедить германцев его признать!» Клавдий сопротивляется: *«Я не хочу быть императором! Да здравствует республика!»* - и говорит, что скорее покончит с собой, чем примет этот титул. Солдаты не воспринимают его слова всерьез, а жена Мессалина умоляет согласиться, чтобы сохранить в безопасности ее жизнь и жизнь их ребенку. Клавдий, как обычно, подчиняется обстоятельствам (*«Больше я не протестовал. Что толку спорить с судьбой?»*) [6, с. 507].

В период правления Августа, Тиберия и Калигулы (т.е. на протяжении всего романа «Я, Клавдий») основное и любимое занятие Клавдия – история (даже в момент провозглашения императором он думает о том, что теперь он сможет познакомиться с секретными архивами, и это прекрасная возможность для историка). Он пишет историю, находясь в гуще исторических событий, но не принимая в них непосредственного участия, хотя иногда его действия и поступки влияют на развитие событий, имеющих историческую значимость. Р. Кэнери отмечает, что в первой книге дилогии Клавдий активно участвовал в слишком малом количестве событий, во второй же – в слишком большом. [8, р. 84-85] Его погруженность и осведомленность о прошлом и настоящем позволяет нарисовать детальную картину эпохи, и, по словам Кэнери, Грейвз будто упивается такой возможностью.

Второй роман, также написанный в форме автобиографии Клавдия, начинается с воспоминаний и анализа того самого дня, когда Клавдий против своей воли был объявлен императором. То, как он оценивает произошедшее, демонстрирует, что взгляды его не изменились. Начиная свой рассказ уже как правитель Рима, Клавдий прежде всего извиняется за то, что позволил себе стать монархом. Он просит не считать его лукавым приспособленцем и призывает понять, в каком трудном положении, перед каким тяжким выбором он оказался. После убийства Калигулы и его мучают совесть, терзает страх за свою жизнь и пугает ответственность. Решение принимают за него: гвардейцы, жена и близкий друг Ирод Агриппа, истории которого уделено значительное место в романе.

Клавдий упоминает об историческом совещании сената, на котором он, к его великому сожалению, не присутствовал. Сенаторы ликуют – те, кто только вчера выполнял любую прихоть Калигулы, сегодня пытаются превзойти друг друга в восхвалении республики и не сомневаются в ее возрождении. Дебаты в сенате продолжаются и ночью, теперь при участии гвардейцев. Кассий Херея в гневе напоминает, что убийство Калигулы было совершено ради восстановления республиканского строя.

В словесном противостоянии армии и сената победу одерживают военные. Они прямо заявляют, что при императоре живется неплохо, если это хороший император. Офицеры прямо из здания сената отправляются присягать на верность Клавдию, а сенаторы тут же оставляют мечты о республике. Роль армии в политике Рима и установлении империи чрезвычайно высока. В эпоху ранней империи армия была основным социальным лифтом. В период республики войска набирались для проведения военной кампании и распускались после ее окончания, построение военной карьеры и, соответственно, получение материальной выгоды и социального продвижения происходило гораздо медленнее.[9, с.90]

Получив всю полноту власти, Клавдий не перестает оправдываться перед читателями. *«Одним из основных направлений мысли Клавдия является республиканизм с одной стороны и ненависть к тирании – с другой. <...> Империя – политическая реальность; прежняя республика – мечта. <...> подобно Августу, он напрасно ждет благоприятного момента для ее восстановления».* [10, р. 53] Продолжение существования империи он объясняет полной разрухой в экономике и государственном управлении. Он размышляет о том, что передать власть в руки кого-то еще – это риск. Если полномочия правителя ограничить малым сроком, скорее всего, он будет пренебрегать обязанностями, если назначить продолжительный срок – он, вероятнее всего, пожелает укрепить свое положение, и римляне получают очередного деспота. Тех, кто разбирается в государственных делах хуже самого Клавдия, он считает недостойными стоять во главе Рима, а если его пост займут более талантливые, то монархия еще больше укрепится.

Клавдию удастся удерживать курс между тиранией и сенатской властью. Фактически все ключевые решения принимаются им, однако он каждый раз испрашивает на это дозволения Сената. Таким образом, ему удастся не восстановление республики, а возрождение (с определенными оговорками, разумеется) системы государственного управления, существовавшей при Августе.

Победа в Британии обеспечила Клавдию место в ряду прославленных римских завоевателей, укрепило безопасность и престиж Римской империи. В тексте неоднократно звучит мысль о том, что миссия Рима – нести цивилизацию. Два – три года после победы в Британии – лучшее время для Клавдия. Ему удастся навести порядок в делах Рима, справиться с основными угрозами, пополнить казну, в это время ведутся грандиозные работы, которые должны обеспечить Риму еще большее процветание. Но вместо уважения со стороны сената Клавдий сталкивается либо с подбострастием, либо с подозрительностью.

К 46 году (Р. Грейвз на полях указывает год, о котором идет речь, в обеих книгах дилогии) император Клавдий приходит к мысли, что он сделал все, что необходимо и продумал ряд мер по обеспечению дальнейшего устойчивого развития. Он намеревается завершить реформы и передать власть сенату. Вновь он упоминает о том, что Август собирался восстановить республику, но не сделал этого из-за Ливии, а Тиберий – из страха перед всеобщей ненавистью. «Но я действительно собираюсь отречься от престола. Совесть моя чиста, а Мессалина не Ливия», - эти слова Клавдия нарочито двусмысленны. [7, с. 460] Даже несведущий читатель к этому времени получил уже достаточно намеков на то, что Мессалину и впрямь нельзя сравнивать с Ливией. Долгое время Клавдий не подозревает, что о кознях и похождениях горячо любимой им супруги известно всему Риму – всем, кроме него.

Клавдий узнает правду о поведении своей жены после ее свадьбы с сенатором Силием – свадьбы, на которую Клавдий сам дал согласие, потому что Мессалина убедила его, что только таким образом можно обвести судьбу вокруг пальца, ведь придворный астролог предсказал скорую смерть ее мужу. Рассказ о том, что происходило на свадьбе и о том, как Мессалина вела себя на протяжении многих лет, пользуясь безграничным доверием мужа, действует на Клавдия самым удручающим образом.

С этого момента читатель романа ясно видит, что Клавдий потерял смысл жизни, утратил всякую волю и надежду. Он не проявляет более никакого интереса к судьбе государства, не веря больше в справедливость и отворачиваясь от того, что он считал своим главным предназначением и к чему шел (и вел Рим) на протяжении многих лет. Когда он узнает о смерти Мессалины, он просит отнести его в Лукулловы сады - последнее

пристанище бывшей жены, где пишет длинное стихотворение. В нем он размышляет о своих мечтах возродить республику, о том, почему этого не произошло при Августе, Тиберии, Калигуле, о том, почему он сам не мог сделать этого раньше. Это стихотворение-исповедь главного героя дилогии кратко излагает основную идею обоих романов, подводит черту под попытками и стремлениями вернуться к республиканскому строю. Клавдий пишет и о злодеяниях своих предшественников, и о своей главной ошибке - слишком он был добр, и в результате «примирил Рим с монархией». Начинается оно словами:

«Я люблю свободу, а не тиранию.

Я римский патриот.

Римлянин от природы республиканец.» [7, с. 518]

а заканчивается:

«Меч тирании тупить - моя большая ошибка.

Отточив его, может, вину искуплю.

Лишь насильем лечат насилье.

А мне надо помнить: я - царь Чурбан.

Плюхнусь-ка я в тихий омут.

Пусть всплывет ядовитая муть.» [7, с. 520]

Все последующие действия Клавдия, в том числе женитьба на племяннице Агрипинилле, матери будущего императора Нерона, продиктованы лишь тягой к саморазрушению. В Агрипинилле он находит тот тип женщины, который был ему хорошо знаком с ранних лет - безжалостная и властолюбивая, она, как и Ливия, стремится только к власти и к возведению на трон своего сына от первого брака. И он наперед знает, чем закончится желание матери править через своего сына, над которым она чувствует полную власть. Однако и Клавдий ошибается. Как показала история, Нерон не только отстранил от власти свою мать, как это сделал в свое время Тиберий, но и решился на убийство. Впрочем, это событие римской истории уже выходит за временные рамки романа.

Историки видят в кровосмесительном браке императора с родной племянницей свидетельство разврата, однако в романе «Божественный Клавдий» автор явно дает понять, что императором руководила вовсе не страсть, а расчет - свалить груз государственных обязанностей и плыть по течению, а супружеских отношений между Клавдией и Агрипиниллой не было.

Клавдий отдает себе отчет в том, что Агрипинила избавится от него, как только он станет ей не нужен. Понимает он и то, что его четвертая жена непременно устранил его сына от Мессалины. Пытаясь спасти Британика от этой участи, он относится к нему подчеркнуто холодно, и лишь чувствуя приближение смерти, призывает его к себе и беседует по душам. Британик прощает отца и просит дать ему шанс состязаться с Нероном в борьбе за власть: *«Сделай нас сонаследниками, и мы еще посмотрим, чья возьмет. Это мое право как твоего сына. Да и не верю я в республику. Нельзя повернуть время вспять. Это слова моей прабабки Ливии, и она была права. <...> Республика мертва, мертва для всех, кроме таких ветхозаветных людей, как ты и Сосибий. Теперь Рим - империя, и выбирать можно только между хорошим императором и плохим».* [7, с. 556]

Список использованной литературы

1. Бондаренко, М. И. Философия истории в романах Р.Грейвза «Я, Клавдий» и «Божественный Клавдий»// Вестник ТПГУ, 2015.6 (159) – С.215 – 218
2. Баранов, Н. Н. Леопольд фон Ранке: историк и его метод / Н. Н. Баранов // Россия и мир: панорама исторического развития : сборник научных статей, посвященный 70-летию исторического факультета Уральского государственного университета им. А. М. Горького. – Екатеринбург : [ИПМП "Волот"], 2008. – С. 36 – 41

3. Graves, R. Good-bye To All That: An Autobiography by Robert Graves – London, 1929. – 347 p.
4. Межеричский, Я. Ю. Клавдий: историк и император // Античность и раннее средневековье. Социально-политические и этнокультурные процессы. Под ред. В. М. Строецкого. – Н. Новгород: Нижегородский гос. пед. институт, 1991. – С. 56 – 71.
5. Гай Светоний Транквилл, Жизнь двенадцати цезарей/ Гаспаров М. Л., Штаерман Е. М., отв.ред. Утченко С. Л. – М., изд-во «Наука», 1993. – 367 с.
6. Грейвз, Р. Я, Клавдий / пер. с англ. Г. Островской – М.:Эксмо; СПб.: Домино, 2006. – 527 с.
7. Грейвз, Р. Божественный Клавдий / пер. с англ. Г. Островской – М., СПб., 2006. – 592 с.
8. Canary, Robert H. Robert Graves – Boston , 1980. – 167 p.
9. Паттерсон, Дж., Военная организация и социальные перемены в поздней римской республике// Patterson J. Military organization and social change in the later Roman Republic // War and society in the Roman world / Ed. by Rich J., Shipley G. – L.; N.Y., 1993. – P. 92 – 112. // Российская академия наук. Институт научной информации по общественным наукам. Война и античное общество. (Современная зарубежная историография) Реферативный сборник, М., 2004. – 132 с.
10. Mehoke, J.S.R. Graves: Peace-weaver. – Mouton, 1975. – 168 p.

О. В. Разумовская,

канд. филол. наук, доцент (Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы, Москва, Россия)

**«ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» ДЖОНА МИЛТОНА И АНГЛИЙСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ
(ПРОБЛЕМА «ИДЕНТИФИКАЦИИ» ПРОТОТИПОВ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ ПОЭМЫ)**

Статья посвящена анализу интерпретации основных идей и центральных образов милтоновского религиозно-философского эпоса «Потерянный рай» критиками советского периода (Р. Самариным, А. Аникстом, А. Чамеевым). Одним из наиболее популярных методов отечественного милтоноведения был поиск исторических прототипов главных героев поэмы, в результате чего фигура Люцифера нередко рассматривалась как собирательный образ революционера либо, напротив, портрет «врага свободы» – английского монарха Карла I, а в ряде интерпретаций приобретала черты самого поэта. В докладе анализируются примеры искажения изначальных смыслов и контекстов милтоновской поэмы в советской критике.

Ключевые слова: Джон Милтон; Люцифер; прототип; пуританство; советская критика; эпос

O.V. Razumovskaya,

PhD, Ass.Professor (Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba, Moscow, Russia)

**JOHN MILTON'S 'PARADISE LOST' AND THE ENGLISH REVOLUTION (THE PROBLEM OF SEARCH
FOR THE PROTOTYPES OF THE PROTAGONISTS OF THE POEM)**

Abstract. *The article is devoted to the analysis of the interpretation of the main ideas and central images of Milton's religious and philosophical epic «Paradise Lost» by critics of the Soviet period (R. Samarin, A. Anikst, A.Chameev). One of the most popular methods of Soviet Milton studies was the search for historical prototypes of the main characters of the poem, as a result of which the image of Lucifer is perceived as a collective image of a revolutionary or, on the contrary, a portrait of the "enemy of freedom" – the English monarch Charles I, and in a number of interpretations acquires the features of the poet himself. The article examines examples of distortion of the original*

Key words: *John Milton; Lucifer, prototype; puritanism; Soviet critical studies; epic*

Учебную программу по истории зарубежной литературы любого филологического факультета невозможно представить без «Потерянного рая» Милтона, а изучение «Потерянного рая» сложно осуществлять без анализа исторического контекста породившей его эпохи и рассмотрения политических и религиозных взглядов его автора. Однако понимание таких явлений и событий, как Реформация в целом и своеобразие ее английского варианта, а также пуританство и буржуазная революция, нередко вызывает у учащихся затруднения, и в этом случае отсылка к критике и дополнительной литературе по теме может еще больше усложнить ситуацию. В первую очередь это справедливо в отношении отечественной традиции милтоноведения, так как она во многом опирается на ту идейную платформу, которую заложил Виссарион Белинский своими высказываниями о «Потерянном рае», а именно: ««Потерянный рай» замечателен как литературный отголосок мрачного пуританизма и грозных времён Кромвеля» («Сочинения Александра Пушкина», статья 7, 1844) [1]. Другое его высказывание о «Потерянном рае» обрело статус краеугольного камня советского милтоноведения (ни одна отечественная работа о «Потерянном рае», изданная в XXм веке, не обходится без воспроизведения этой цитаты): «Поэзия Мильтона явно произведение его эпохи: ...он в лице своего гордого и мрачного сатаны написал апофеозу восстания против авторитета» («Взгляд на русскую литературу 1847 года», статья первая) [2].

Примечательно, что сам Белинский выдвинул свой броский тезис с двумя дублирующими друг друга оговорками, и в полном виде он звучит так: «...сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного сатаны написал апофеозу восстания против авторитета, *хотя и думал сделать совершенно другое*» [2] (курсив наш – О.Р.). Белинский подчеркивает, что замысел Милтона и получившийся результат расходятся, объясняя этот разрыв важной для его собственного критического мировоззрения идей: «Так ... действует на поэзию историческое движение обществ» [2]. Для Белинского это способ выступить против «исключительно эстетической критики, которая хочет иметь дело только с поэтом и его произведением, не обращая внимания на место и время, где и когда писал поэт, на обстоятельства, подготовившие его к поэтическому поприщу и имевшие влияние на его поэтическую деятельность» [2]. Для большинства советских англистов, в силу идеологических причин, этот подход оказался актуальным и оправданным.

Одним из первых тезис про апофеозу восстания воспроизвел в своей монографии классик советской англистики Роман Михайлович Самарин. Собственно, так – «Апофеоза восстания» – называется глава его книги «Творчество Джона Мильтона» (1964), посвященная «Потерянному раю». При этом Самарин отказывается от тенденции напрямую отождествлять Сатану в поэме с образом революционера в целом или конкретного политического деятеля английской истории: «Уже Вильмэн, Шатобриан и Тэн проводили между поэмой Мильтона и его эпохой плоскую, хотя и эффектную параллель, заключающуюся в том, что за Сатаной и богом видели просто революцию и монархию. Параллель эта неверна хотя бы потому, что для Мильтона революция была неразрывно связана с победой Добра и Закона, делалась во имя их, вела к победе над Злом, т. е. над Сатаной, который выступал носителем отрицательного и разрушительного начал... Сатану никак нельзя отождествить с идеей революции» [3, с. 262]. Однако сам исследователь приводит многочисленные параллели текста поэмы с узнаваемыми историческими реалиями, например, «известный комментарий Мильтона к одной из тирад Сатаны: «Так говорил Сатана, оправдывая необходимостью злое дело, как поступают всегда тираны» (П. Р., IV, 303 – 304), – сопоставляется со словами Кромвеля, сказанными относительно казни Карла I: «Это была страшная необходимость» [3, с. 264].

Сам исследователь отмечает противоречивость метода, но и полностью отказаться от него не может: «Нельзя банально отождествлять Карла I с Сатаной. Но нельзя и пройти мимо историко-литературных фактов, которые доказывают, что Мильтон, заклеив сломленную тиранию Стюартов в «Иконоборце», восставал против нее вновь в поэме, ибо тиранья была реставрирована и требовались новые усилия для ее свержения» [3, с. 298].

Однако единого вектора в историко-биографическом подходе у Р.М. Самарина не выявляется; так, образ Люцифера предстает у него и результатом переосмысления личности и поступков Карла I, и проекцией идей и чувств самого поэта: «История великого мятежника, к тому же поверженного, не могла оставить равнодушным Мильтона, все творчество которого в 40-50-х годах защищало именно идею «восстания против авторитета». Тем ближе должен был стать образ Сатаны Мильтону в начале 60-х годов, когда поэт каждодневно чувствовал себя «поверженным ангелом», уязвленным в своей гражданской и личной человеческой гордости, постоянно унижаемой в эпоху Реставрации» [3, с. 269].

Таким образом, еще в ранних советских трудах по милтоноведению намечается противоречивая и субъективная, но довольно стойкая тенденция отождествлять самого неоднозначного персонажа «Потерянного рая» – Люцифера – с одной стороны, с «тираном» Карлом I, с другой – с образом революционера как собирательной фигуры, или конкретнее – Оливером Кромвелем, а также с самим поэтом, принадлежавшим к партии пуритан-республиканцев. На этом фоне еще более неожиданной представляется попытка отечественного исследователя провести параллель между образом Мессии-воителя и предводителем пуритан: «Кровавый и грозный Мессия, торжественно мчащийся по телам поверженных врагов, – образ большой и мрачной силы. В нем нашел себе воплощение тот пуританский бог, во имя которого кирасиры Кромвеля резали после разгрома при Незби безоружную ирландскую челядь Карла I и десятками тысяч истребляли католиков во время ирландской войны, чувствуя себя, вероятно, теми ратниками воинства божия, чьи подвиги воспел и Мильтон в батальных эпизодах своей поэмы» [3, с. 284]. Несмотря на подобные очевидные противоречия (с Кромвелем и его приверженцами сопоставляются Иисус и небесное воинство, а также Сатана и его приспешники), Р.М. Самарин не отказывается от своего метода, хотя в рамках его применения полемизирует с другими его представителями: в «Истории всемирной литературы» (том IV), в главе, посвященной «Потерянному раю», он называет ошибочными «поиски тех мильтонистов, которые выискивают по крупницам детали поэмы, якобы доказывающие тождество Сатаны с Кромвелем, а бога с королем» [4, с. 207].

Нельзя не учитывать, что даже с позиций советской англистики милтоновский Люцифер воспринимался как антагонист поэмы, а соотнести образ революционера (пусть даже такого неоднозначного, как Оливер Кромвель) со статусом отрицательного персонажа было бы небезопасно с идеологической точки зрения (тем более что в силу выраженного противопоставления образов Люцифера и Бога-Отца, а также Мессии подобное соотнесение автоматически делало бы последних подлинными протагонистами «Потерянного рая», что полностью соответствовало замыслу Милтона, но не вписывалось в советскую идеологию, диктовавшую литературной критике основные принципы и подходы к изучению и оценке художественных произведений). Поэтому Р. М. Самарин находит своего рода компромисс, позволяющий совместить историко-биографический подход с идеологически «правильным» отождествлением персонажей поэмы: Сатана объявляется воплощением не тираноборческого, а аристократического и монархического (тиранического) начала, (что, за вычетом проведения прямых параллелей с историческими деятелями, не противоречит идее самого Милтона): «...аристократическое начало воплощено в Сатане, которого Мильтон называет и императором, и султаном, и тираном» [4, с. 207]. Эта же линия, по мнению ученого, получает свое развитие в поэме «Возвращенный рай»: «Сатана, который во второй поэме теряет свое обаяние гордого мятежника, приобретает еще более выразительные черты английского вельможи, «кавалера» [4, с. 209].

Аналогичные тенденции прослеживаются в методологии еще одного выдающегося отечественного англиста, автора вступительной статьи к произведениям Джона Милтона в серии «Библиотека всемирной литературы» (1976), Александра Абрамовича Аникста. Исследователь предостерегает читателей от поиска параллелей между событиями и героями «Потерянного рая» с историческими реалиями милтоновской эпохи: «Мильтон настолько дышит духом своего времени, что забывается и вводит в свое описание битв небесных ратей артиллерию! Но мы ошибемся, если будем искать в "Потерянном Рае" прямых аналогий с современностью поэта» [5, с. 19]. Это не мешает самому ученому находить автобиографические параллели некоторых образов его

обеих поэм: «Мильтон позволил себе наделить Христа чертами собственной личности. Вот, например, что рассказывает о себе Христос в «Возвращенном Рае»:

...Будучи ребенком, не любил
Я детских игр, мой ум стремился к знанию,
К общественному счастью и благу.

Это не вяжется с ортодоксальным религиозным взглядом на личность Христа, но зато в полной мере соответствует тому, что мы знаем о Мильтоне... Если в образе Сатаны отразился мятежный дух самого Мильтона, в образе Адама – его стоическая непреклонность в борьбе за жизнь, достойную человека, то фигура Христа воплощает стремление к истине и желание просветить людей» [5, с. 23]. В «Истории английской литературы» А.А. Аникст высказывается более прямолинейно: «Вся поэма – смелый вызов торжествующей реакции. Многие эпизоды борьбы между Богом и Сатаной содержат отзвуки гражданской войны между королём и парламентом, что особенно подчёркивается таким анахронизмом, как использование артиллерии в битвах между силами неба и ада. Речи персонажей, полные библейского пафоса, содержат явные отголоски парламентского красноречия и публицистики эпохи» [6, с. 119].

Сергей Дмитриевич Артамонов, автор «Истории зарубежной литературы XVII-XVIII веков», написанной в соавторстве с Р. М. Самариным и З. Т. Гражданской, выстраивает свою трактовку замысла и пафоса поэмы вокруг идеи, что Сатана, фактически, является протагонистом поэмы, и не обходится без поиска исторических прототипов этого образа: «Сатана в поэме не одинок. Его окружают тьмы и тьмы сподвижников, пошедших за ним и также низринутых Богом с небесных высей. Повстанцы обсуждают свое положение. Выступают с трибун важные и красноречивые ораторы. Их слова и речи вызывают крики одобрения, рукоплескания. Все это напоминает бурные заседания английского парламента в годы революции» [7, с. 167]. В другом месте: «Не праведно поработать законом свободное существо, поставлять царя над равными и облекать его высочайшим могуществом», – говорит Сатана. В этой реплике отзвуки тех речей, которые произносились с трибун в Англии в дни суда над Карлом I» [7, с. 166]. «В поэме много черт современной Мильтону эпохи. Полки сражающихся небесных и падших ангелов сходятся в битве, подобно войскам Кромвеля и короля. Сатана изобрел и применил порох, пушки, будто события совершаются не в доисторические времена Иеговы, а в дни Мильтона. Возникает вопрос: не является ли библейский сюжет о восстании ангелов, использованный Мильтоном, иносказательной историей английской буржуазной революции XVII в. и не вложил ли поэт свои мысли о вожде этой революции Кромвелю в символический облик своего героя – Сатаны?» [7, с. 166].

На этот, казалось бы, риторический вопрос своего старшего современника отвечает Александр Анатольевич Чамеев, автор раздела по английской литературе в учебнике «История зарубежной литературы» под редакцией З.И. Плавскина (1987): «Было бы неверно, разумеется, видеть в «Потерянном рае» иносказательную историю английской буржуазной революции, проводить прямые параллели между восстанием падших ангелов в поэме Мильтона и «великим мятежом» пуритан...» [8, с. 234]. Однако там же утверждается, что «поэту-революционеру, в годы Реставрации познавшему горечь поражения, психологически легче было «вжиться» в роль поверженного ангела, нежели в образ победоносного Бога. Рисуя облик проигравшего сражение, но не покоренного Духа, автор наделял его подчас чертами – и притом лучшими – своей собственной природы. Не потому ли так проникновенно звучит в поэме обращенная к соратникам речь Сатаны, что мысли и чувства героя были хорошо знакомы его создателю?.. Присутствие мятежного, непокорного деспотизму начала в мирозерцании Мильтона... позволило ему вместо увековеченной библейским преданием условной фигуры создать в лице Сатаны яркую и живую индивидуальность, в которой вместе с тем безошибочно угадывались типичные черты современников поэта» [8, с. 234]. Впоследствии Александр Анатольевич Чамеев окончательно отходит от практики искать героям «Потерянного рая» прототипы и исторические корреляты, и даже обличает ее в своей монографии «Джон Милтон и его поэма «Потерянный рай» (1986): «...Нельзя видеть в поэме иносказательную историю английской буржуазной революции, проводить прямые параллели между восстанием

падших ангелов в эпосе Мильтона и «великим мятежом» пуритан (Р. М. Самарин, С. Д. Артамонов). Подобный подход являет пример неоправданной модернизации литературного памятника XVII в.» [9, с. 123].

В этом же русле развивает свою интерпретацию образа Сатаны и выдающийся российский милтоновед Андрей Николаевич Горбунов в предисловии к «Потерянному раю» в серии «Литературные памятники» (2006): «Неправомерна ... точка зрения, которую тоже иногда высказывают критики, ищущие в коварстве и лживости Сатаны черты сходства с поведением роялистов и самого Карла I. Подобные трактовки грубо искажают сложный замысел поэта» [10, с. 610]. А.Н. Горбунов, не отказываясь от традиции цитировать Белинского с его «апофеозой восстания» [10, с. 609], ссылается при этом и на многие англоязычные работы о Милтоне, в частности, на труд известного английского критика-марксиста Кристофера Хилла “Milton and the English Revolution” (1977), который иллюстрирует существующую и в западном литературоведении традицию искать параллели и прототипы милтоновским персонажам: “Satan, like Charles I, raised his standard in the north (V. 685-93)... Milton had spoken of ‘the false North’ in his sonnet to Fairfax... Satan came out of the north and west for the final temptation in ‘Paradise Regained’” [11, с. 372]. Хилл сравнивает мысли падших ангелов с чаяниями роялистов, верным ангелам приписывает чувства сторонников парламента, а ход битвы на небесах сопоставляет с развитием боевых действий в рамках гражданской войны: «The first battle in heaven was as inconclusive as Edgehill... Two days having passed (1642-4?), the third was God’s. The Son intervened with the same devastating effect as Fairfax’s New Model Army of the godly, sweeping all before it...” [11, с. 372]

Очевидно, что в англоязычной критике тоже существует тенденция отождествлять Сатану и его воинство с Карлом I и, соответственно, роялистами, что не кажется беспочвенным, учитывая, как часто рядом с именем Люцифера у Милтона оказываются царские и пародийно-монаршие титулы (“Hells’ Dreadful Emperor; Молох – “horrid King besmear’d with blood”; Сатана правит как тиран: “So spoke the fiend, and with necessity \\\ The tyrant’s plea, excused his devilish deeds»; он – “князь” (‘prince’), вождь (‘chief’), «great Sultan»:

High on a throne of Royal State, which far
Outshone the wealth of Ormus and of Ind,
Or where the gorgeous East with richest hand,
Showers on her king barbaric pearl and gold,
Satan exalted sat...

Paradise Lost, II [12, с. 381]

Эта точка зрения коррелирует с представлением о религиозно-политических взглядах Милтона-протестанта: «для республиканцев-пуритан монархическая власть, против которой они боролись, тем и была греховна, что представляла из себя узурпацию власти Бога как единственного истинного монарха» [13]. При этом Сатана у Милтона, вопреки стремлению некоторых критиков субъективно представлять его тираноборцем и революционером, фактически не является таковым: он восстает отнюдь не против существующего мироустройства с его иерархическим принципом, а против «несправедливости», мешающей ему самому стать во главе вселенской иерархии (в поэме событием, окончательно отвратившим его от добра и подтолкнувшим к грехопадению, стало назначение Мессии главным «наместником» Бога, что еще больше отдалило Сатану от желанного статуса властителя мира). Отпав от Бога, милтоновский Люцифер не создает альтернативной модели мироустройства на вверенной ему территории, но имитирует монархический строй, узурпировав власть и манипулируя своими «подданными». Являясь не столько антагонистом Бога-отца, сколько пародией на него, он извращает все принципы, на которых зиждется власть Творца, и правит не в соответствии с духом любви, как это делает всеблагий всепрощающий Бог, а руководствуясь гордыней, макиавеллистическими принципами и собственным эгоизмом. Истинная власть для Милтона – только у Бога, который выступает в поэме и как создатель этого мира, и как любящий отец, и на этом основании единственный законный правитель мироздания. А с этим представлением сложно было смириться сначала европейским романтикам, увидевшими в милтоновском Люцифере непризнанного героя, страстного бунтаря и тираноборца, а потом и некоторым

советским критикам, которым трудно было принять трепетное преклонение Милтона перед высшим началом в лице Бога-Отца («конечно, религиозный фактор во всей его сложности оказал большое воздействие на поэзию Мильтона. Но есть все данные к тому, чтобы видеть в религиозном начале помеху полноценному развитию Мильтона-поэта, а не стимул его творчества») [3, с. 13], что свидетельствует о непреодолимом разрыве между идейно-философским содержанием поэмы Милтона и его рецепцией в советской критике. Тем не менее, наблюдения и гипотезы отечественных исследователей, были важным элементом формирующегося российского милтоноведения, и могут служить иллюстрацией к тезису Виссариона Григорьевича Белинского о том, что «на поэзию действует историческое движение обществ», с поправкой, что это же движение с не меньшей силой действует и на литературоведение и критику.

Список использованной литературы

1. Белинский, В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья седьмая / В. Г. Белинский // Собрание сочинений в трех томах. – М., 1948. – Т. 3. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0180.shtml. – Дата доступа : 15.11.2022.
2. Белинский, В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья первая / В. Г. Белинский // Собрание сочинений в трех томах. – М., 1948. – Т. 3. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0180.shtml. – Дата доступа : 15.11.2022.
3. Самарин, Р.М. Творчество Джона Мильтона / Р.М. Самарин. – М.: Изд-во Московского университета, 1964. – 486 с.
4. Самарин, Р. М. Милтон в годы Реставрации. Поэмы «Потерянный рай» и «Возвращенный рай». Трагедия «Самсон-борец» / История всемирной литературы. – М.: Изд-во Наука, 1987. – Том IV. – С. 204 – 209.
5. Аникст, А. А. Джон Мильтон / Джон Мильтон. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. – М.: Художественная литература, 1976. – С. 5 – 27.
6. Аникст, А. А. История английской литературы / А. А. Аникст. – М. : Учпедгиз, 1956. – 464 с.
7. Артамонов, С. Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII века // С.Д. Артамонов. – М. : Просвещение, 1978. – 616 с.
8. Чамеев, А. А. Джон Мильтон / Н. А. Жирмунская, З. И. Плавский, М. В. Разумовская и др. История зарубежной литературы XVII века. – М. : Высшая школа, 1987. – 248 с.
9. Чамеев, А. А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай» / А. А. Чамеев. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1986. – 129 с.
10. Горбунов, А. Н. Поэзия Джона Милтона (От пасторали к эпосе) / Джон Милтон. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения. – М. : Наука, 2006. – с 581-648.
11. Hills, Christopher. Milton and the English Revolution / Ch. Hills. – New York, 1979. – 541 p.
12. Milton, John. Paradise Lost / J. Milton. – Boston : Houghton Mifflin Company, 1998. – 1213 p.
13. Фридман, Семен. Сатана «Потерянного рая» – революционер или нет? / С. Фридман. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://22century.ru/popular-science-publications/satan> Дата доступа : 15.11.2022.

Н. Л. Сержант,

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный педагогический университет, Минск, Беларусь)

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ ДЖОНАТОНА

ФРАНЗЕНА «СВОБОДА»

Аннотация. В статье рассматриваются проблемно-тематические аспекты романа американского писателя Дж. Франзена «Свобода». Исследуются способы художественного осмысления жизни американского среднего класса на примере членов одной семьи в контексте вопросов экологического и социально-политического характера на рубеже XX-XXI века. Раскрываются различные коннотации слова «свобода» в повествовательной структуре текста.

Ключевые слова: «свобода»; Джонатан Франзен; экология; птицы; политика; демократия; ядерная семья.

N. L. Serzhant,

PhD, Ass.Professor (Belarusian State Pedagogical University, Minsk, Belarus)

ECOLOGICAL AND SOCIAL PROBLEMATICS IN JONATHAN FRANZEN'S NOVEL «FREEDOM»

Abstract. The article deals with the problem-thematic aspects of the J. Franzen's novel «Freedom». It is studied the ways of artistic comprehension of the American middle class' life on the rise of one family members in the context of ecological and socio-political questions at the turn of the XX-XXI centuries. The article reveals various connotations of the word «freedom» in the narrative structure of the text.

Key words: «freedom»; Jonathan Franzen; ecology; birds; politics; democracy; nuclear family.

Джонатан Эрл Франзен (*Jonathan Earl Franzen, 1959–*), известный русскоязычному читателю, прежде всего, как автор романа «Поправки» (*The Corrections, 2001*), сегодня считается одним из лучших современных американских романистов. Произведения, появившиеся в новом тысячелетии, романы «Свобода» (*Freedom, 2010*), «Безгрешность» (*Purity, 2015*) и «Перекрёстки» (*Crossroads: A Novel; A Key to All Mythologies, Volume 1, 2021*), ряд эссе и книга мемуаров «Зона дискомфорта» (*The Discomfort Zone, 2006*) подтвердили статус не только хорошо продаваемого, но и вдумчивого писателя, который довольно успешно продолжает традицию классического реалистического повествования, обогащая её новыми темами, идеями, не увлекаясь чрезмерно экспериментами с формой. В большинстве книг Дж. Франзена узнаваемы черты социального, психологического и семейного романов, в них писатель поднимает важные и актуальные проблемы бытия современного мира и человека в нём. Атмосфера жизни его героев оказывается напрямую связанной с политической и экономической ситуацией, наукой и религией, международными, расовыми, гендерными вопросами. Большой, и по физически многостраничному объёму книг, и масштабу затронутых тем, роман Франзена, конечно, далёк от классической социальности романов XIX века с прямым обличением общественных пороков, сочувствием униженным и оскорблённым, бедным и угнетённым, хотя всё это у Франзена тоже есть. Писателя интересует прежде всего то в современной реальности, что важно именно для него: не медицина, а экология, не кризис мигрантов, общественных институтов, а кризис технологий и кризис семьи, не коррупция как таковая, но махинации мегакорпораций и транснациональных компаний. При этом всё, что осуждает автор, к чему побуждает читателя, не превращается в дидактику и моральное поучение, однако призыв «открыть глаза» и критически задуматься об окружающем звучит с разной степенью отчётливости практически в каждом романе писателя. Интерес автора также сосредоточен на психологическом измерении человека и на том, как социальные, исторические, политические и культурные изменения повлияли на его природу.

В общем плане свой роман «Свобода» Дж. Франзен посвятил жизни американского среднего класса и сосредоточился на освещении социально-экономического и политического положения Америки. События разворачиваются в современном обществе с 1970-х до середины нулевых, и связывают членов одной семьи с

различными политическими и социальными явлениями современного западного мира. В истории героев романа «Свобода» показан опыт поколения американцев, переживших 11 сентября, вторжение в Ирак, выборы президента Барака Обамы. По признанию автора, роман писался в основном в 2009 году после избрания Обамы. К тому времени, по его словам, *we could see the decade in some pretty clear perspective* [1]. В этом смысле роман можно считать не столько аналитическим обзором состояния американского общества за последние тридцать лет, сколько размышлением о перспективах, о будущем этого сообщества, мира в целом, свободы как ключевой опоры американской демократической системы.

Многозначность понятия свободы в романе обыгрывается в разных опциях. На первый план выходит тема достижения личной свободы как важнейшей человеческой ценности. Автор указывает на расхождение пропаганды свободы, о которой твердят политики, президенты, телевидение, и её искажении на фоне событий, реально происходящих в мире. Главные герои книги, семейная чета Патти и Уолтер Берглунды, их дети, как и другие герои романа, живут в свободной стране, пользуются интернетом, ходят в супермаркеты с изобилием потребительских товаров, свободно перемещаются по миру, но терроризм, экономический кризис и экологические угрозы всегда существуют рядом. В одном из интервью Дж. Франзен признавался, что работая над романом он *«постоянно думал о том, как жить в мире, зная, что там каждый день происходят ужасные вещи, а также о том, что в слове «свобода» есть определенная насмешка – это был лозунг республиканцев на выборах 2008 года, как раз тогда, когда я писал книгу»* [2].

Сквозь призму судеб героев романа автор освещает проблемы свободы выбора и независимого принятия решения женщиной (Патти), проблемы окружающей среды, перенаселение и защита птиц (Уолтер и Лалит); политические вопросы – столкновение республиканских и демократических доктрин (Джоуи и семья его друга Джонатана).

Так, Уолтер Берглунд, главный персонаж книги, работает в общественной природоохранной организации и всерьёз озабочен экологическими проблемами: *«Walter handed him a laminated bar chart. "In America alone," he said, "the population's going to rise by fifty percent in the next four decades. Think about how crowded the exurbs are already, think about the traffic and the sprawl and the environmental degradation and the dependence on foreign oil. And then add fifty percent»* [3]. Важно отметить, что среди множества экологических проблем, автора, как и героя, прежде всего волнует проблема перенаселения. Также Уолтер возмущен действиями крупных компаний, уничтожающих природу ради сверхприбылей, критикует правительство за развязывание войны в Ираке, но особенно его тревожит проблема исчезновения редких птиц, ради их спасения он готов на крайние меры: *«Let's chop down mountains and destroy rivers to save this one rare bird»* [3].

Птицы в романе с названием «Свобода», безусловно, её символически олицетворяют. Франзен обращается к этому наиболее прямо в заключительном разделе книги «Кентербридж-на-озере». Уолтер поселяется в этом маленьком городке, где его никто не любит и не воспринимает всерьёз. Одержимость Уолтера птицами, изображается почти комически, если не учитывать, что сам автор увлечён орнитологией не на шутку. В эссе для журнала «National Geographic» Франзен сравнивает птиц с людьми, утверждая: *«They build intricate homes and raise families in them»* [4]. Уолтер пытается заставить жителей Кембриджа-на-озере держать кошек дома, чтобы они не причиняли вреда птицам. Покупает и раздаёт жителям специальные нагрудники, которые те должны надевать на своих питомцев, чтобы препятствовать способности кошек охотиться: *«Walter had never liked cats. They'd seemed to him the sociopaths of the pet world, a species domesticated as an evil necessary for the control of rodents and subsequently fetishized the way unhappy countries fetishize their militaries, saluting the uniforms of killers as cat owners stroke their animals' lovely fur and forgive their claws and fangs. He'd never seen anything in a cat's face but simpering incuriosity and self-interest; you only had to tease one with a mouse-toy to see where its true heart lay»* [3].

Когда Патти забирает своего мужа-орнитолога из изгнания, он жертвует свою землю местному земельному фонду на условиях превращения его в птичий заповедник. Дом ограждают огромным забором от

кошек, все окна открыты, так что там живут только любимые подопечные Уолтера. Получилось, что птицы, которые всегда были свободны на небезопасной территории, обрели безопасность, по сути, оказавшись в клетке.

Значение символа птиц в романе можно рассмотреть и в другом аспекте. Каждый герой романа стремится и отстаивает свое право на свободу как одно из самых важных достижений демократии. Они оценивают свою жизнь сквозь призму политики. Птицы – граждане, народ, который насильственно ограничен в своих правах. Но главная проблема, которая стоит за историями с птицами в романе, конечно, экологическая. Автор является активным защитником природы, и его размышления о птицах и их роли в жизни современного человечества хорошо иллюстрированы не только вымышленными событиями в романе, но и в эссе «Почему так важны птицы». Франзен говорит о том, что понятие «ценность» в эпоху позднего антропоцентризма стала почти исключительно означать экономическую ценность, полезность для человека. *«...конечно же, многие дикие птицы полезны: их можно есть. Некоторые из них, в свою очередь, поедают вредных насекомых и грызунов. Многие другие выполняют жизненно важную роль – опыляют растения, распространяют семена, служат пищей для хищников-млекопитающих ... Но так ли обязательно дожидаться, пока птицы исчезнут, чтобы понять, что болото отравлено, лес вырублен и сожжен дотла, рыбный промысел загублен? Как ни прискорбно, но сами по себе дикие птицы никогда не будут играть сколько-нибудь важную роль в экономике. Они так и норовят склевать нашу чернику. Зато популяция птиц служит бесспорным показателем состояния здоровья наших моральных ценностей. Одна из причин, по которой дикие птицы важны – обязаны быть важны для нас, – заключается в том, что они являются нашей последней и лучшей связью с миром природы, который постепенно исчезает»* [5, с. 49-50].

В связи с этим, в романе природа выступает как критерий оценки человека: умением ценить природу автор наделяет своих лучших героев, которые не только сумели сохранить свой богатый духовный мир, но и тратят свои жизненные усилия, заботясь о ком-то. Этими лучшими героями являются Уолтер, Патти и Лалита. Им противопоставлены соседи Кэрл и Блейк, старший брат Уолтера Митч – те, кто и социального успеха не обрели, и душевной теплотой не отличились. Так же и кошек – уничтожителей птиц – автор не случайно сопоставляет с фамилией друга-соперника Уолтера, Ричарда Каца (Katz звучит как cats). Ричард – это своего рода хищник, который больше всего дорожит своей независимостью, свободой и принципами, как все коты и кошки. В последней главе романа упоминаются как раз кошки, которые едят птиц. И хоть Кац птиц не ест, но он знает, что он «пожирает» молодых девушек, которых называют «птичками», в то время как Уолтер – защитник птиц, и спас Патти от Уолтера-кота, в которого та была безумно влюблена, женившись на ней, чем уберёт её от лишних разочарований. В этом можно проследить скрытый смысл: брак Уолтера является отражением его работы в области охраны окружающей среды. Он любит и женится на Патти, а она предаёт его, попадает в «лапки» к коту-Кацу, заводит с ним тайный роман. Аналогично этому, Уолтер, заботясь о создании природных заповедников в Западной Вирджинии, заключил соглашение с Вин Хейвеном, который скупил права на добычу полезных ископаемых в разных районах и втянул Уолтера в авантюру, по которой тот поверил, что занимается очисткой будущих заповедных мест, в то время как на самом деле Вин пытался получить экономическую выгоду и под предлогом «охраны среды» приобрёл со скидкой большие территории для дальнейшей выкачки с неё прибыли.

В одном интервью Дж. Франзен говорил: *«You know, on a bad day, taking a drive and trying to find some place that isn't covered with sprawl, I feel like we've experienced cancerous growth rates. There once were these functioning cities, there was farmland, there was the wild. It seems like there was once some kind of balance. When you see sprawl plotted out on maps, it really has this cancerous look»* [6]. Автор указывает на серьёзные проблемы XXI века в связи с ростом больших городов: это приводит к нарушению равновесия в природе и изменению климата. В романе это наблюдение писателя также нашло отражение в словах Уолтера: *«Humans are a cancer on the planet!»* [3]

Волнует Франзена и разрушительная стихия американской потребительской культуры: *«People came to this country for either money or freedom. If you don't have money, you cling to your freedoms all the more angrily. Even if*

*smoking kills you, even if you can't afford to feed your kids, even if your kids are getting shot down by maniacs with assault rifles. You may be poor, but the one thing nobody can take away from you is the freedom to f*** up your life whatever way you want to. That's what Bill Clinton figured out – that we can't win elections by running against personal liberties. Especially not against guns, actually» [3].*

Писатель призывает задуматься об обязанностях, которые приходят со свободой, а не только о правах, напоминая, что наши обязанности по отношению к другим людям и окружающей среде, в которой мы живем, неизменны, и если мы будем продолжать игнорировать их, то рано или поздно они дадут о себе знать.

Политическая ситуация не является главной темой, рассматриваемой в романе, но с ней связано несколько ключевых проблем, затронутых автором: противостояние между различием либеральных и демократических ценностей в споре отца и сына, Уолтера и Джоуи, родителей Джонатана; ситуация после 11 сентября, когда США развязывают войну в Ираке под прикрытием антитеррористической операции. Уолтер придерживается либерально-демократических взглядов, но постепенно разочаровывается в свободе как главной либеральной идее. Быть полностью свободным – не значит быть счастливым. Свобода действий несет в себе добро и зло одновременно и часто свободы различных людей вызывают депрессии, конфликты и кризисы.

Кроме политических, демографических и экологических вопросов, особое место в романе занимает проблема современной нуклеарной семьи. Традиционный конфликт поколений смещается в русло поиска свободы каждым представителем малого семейного круга. В романе представлены истории нескольких поколений семьи, члены которой пытаются весь роман обрести свободу друг от друга: кто-то от родителей, кто-то от сестёр и братьев, кто-то от супругов. Для героев независимость является наивысшей ценностью, но эта независимость от близких людей всего лишь иллюзия. В итоге каждый переосмысливает понятие «свобода» и понимает, что освободиться надо не от близких и родных, а от эгоизма и потребительского отношения. За два десятилетия нуклеарная семья Берглундов из четырех человек проживает множество привязанностей, расставаний и отчуждений. Родители играют в любимчиков со своими детьми, дети выявляют и эксплуатируют слабости своих родителей. Другой вариант рассмотрения проблемы современной семьи – герой-одиночка Ричард Кац, ведущий свободный образ жизни со множествами партнёров. В конечном итоге Кац остаётся без семьи и каких-либо привязанностей. И корни этой свободы не являются соблюдением кодекса кумира молодёжи, звезды инди-поп-рока, а кроются в патологических взаимоотношениях с матерью, бросившей его в раннем детстве; так что вольная воля харизматичного Ричарда Каца на самом деле оказывается следствием детских психологических комплексов, которые мешают способности сформировать здоровые интимные отношения во взрослом возрасте. *«Important fact: Richard had no relationship with his mom. <...> After four raucous years of drinking and serial infidelity, she stuck Mr. Katz with the job of raising their son (first in the Village, later in Yonkers) while she went off to California and found Jesus and brought forth four more kids. Mr. Katz quit playing music but not, alas, drinking. He ended up working for the postal service and never remarrying, and it's safe to say that his various young girlfriends, in the years before drink finally ruined him, did little to provide the stabilizing maternal presence that Richard needed» [3].*

Из вышесказанного можно заметить, что в романе все герои связаны главным образом семейными отношениями, и личное развитие каждого из них в значительной мере обусловлено средой родительского дома и обстоятельствами в собственной семье. Но несмотря на значимость этих отношений в сюжете романа, семья не является центральной темой книги, а лишь служит сценой всевозможных человеческих драм, она может быть источником как травматических переживаний, так и воспоминаний о самых счастливых моментах жизни.

Отдельно стоит отметить ещё одну проблему современной реальности, которой касается Франзен в романе – борьба с депрессией. С началом нового тысячелетия человек особенно остро стал ощущать себя несчастным. Почти каждый персонаж «Свободы» в тот или иной момент своей жизни борется с депрессией. Уолтер и Джоуи, например, глубоко погружаются в депрессию из-за горя и вины соответственно. Пэтти и Конни облегчают боль при помощи антидепрессантов, и это становится обычным средством ухода от боли и решения проблем. Дневника, который пишет Патти по совету психолога, чтобы справиться со своими проблемами,

становится недостаточно. Таким образом, в романе художественно иллюстрируется реальный факт современного цивилизованного общества: проблемы в семье, политике, в стране в целом приводят к серьезным психологическим расстройствам у многих, и будучи несчастным и неудовлетворенными жизнью люди пытаются запить проблемы антидепрессантами, активно рекламируемые как спасительное средство стабильного состояния. Они повсеместно становятся практически единственным надёжным способом и попыткой возвращения к норме, но проблемы не уходят и легче не становится.

В ряде комментариев к роману упоминается о тесной дружбе Джонатана Франзена с писателем Дэвидом Фостером Уоллесом. Уоллес покончил с собой как раз в тот момент, когда Франзен начинал писать роман, и предполагается, что книга была в основном создана, когда Франзен скорбел о своем ушедшем друге, то есть, в состоянии близком к депрессии [1].

Несмотря на то, что каждый персонаж романа Франзена проживает свою определенную ситуацию и у него своя история, все они существуют в настоящем времени страны, которая пронизана политической напряженностью, страхом перед терроризмом, гневом, уязвимостью и предрассудками. Роман Франзена «Свобода» – это роман о современных общественных проблемах, связанных с политикой, экологией, экономикой, семейными, демографическими проблемами, психологическими страхами. Автор осмысляет все эти проблемы через историю одной семьи, члены которой подвержены, как и весь современный мир, депрессиям, маниакальным одержимостям по спасению планеты, птиц, или идеями свободной любви, или «антитеррористическим миссионерством». В разных коннотациях на протяжении всего повествования в романе звучит слово «свобода»: начиная от гражданских свобод до самого различного проявления свободы в отношениях. Вырвавшись из-под опеки родителей, освободившись от ответственности и обязательств, герои не начинают чувствовать себя лучше, чаще ощущают, что стало только хуже, и начинают понимать, что жить свободно – не значит жить в гармонии с собой. Герои романа и проблемы, с которыми они сталкиваются, являются отражением современных американцев и проблем современного мира. Роман актуален как картина современной политической жизни Америки, в которой понятие «свободы» по-прежнему остаётся ключевым на всех уровнях политической, экономической и личной жизни, и какой бы безграничной не представлялась свобода, она не гарантирует освобождения от проблем и потрясений современного «свободного и цивилизованного» мира. Но каждый герой, в конечном итоге по-франзеновски обретает ту меру свободы, которая даёт, возможно, временное, ощущение покоя, стабильности и счастья, хотя бы как видимости. В конце романа Патти и Уолтер снова вместе, несмотря на то, что Уолтер ещё «не простил», Джоу – с Конни, Кац – с поклонниками, пусть их и стало меньше, а птицы под защитой – в клетке (в заповеднике).

Список использованной литературы

1. NPR Independent Nonprofit Media Organization [Electronic resource]. Режим доступа: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=129799680#:~:text=Jonathan%20Franzen%20Takes%20The%20Long%20Road%20To%20%27Freedom%27%20Nine%20years,at%20times%20stormy%20--%20journey.> – Дата доступа: 17.11.2022
2. Джонатан Франзен отвечает на вопросы читателей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.corpus.ru/press/dzhonatan-franzen-thequestion.htm>. – Дата доступа: 16.11.2022.
3. Электронная библиотека E-libra Jonathan Fr. Freedom [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://e-libra.ru/read/556662-freedom.html#302001773>. – Дата доступа: 16.11.2022.
4. CBS News [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://www.cbsnews.com/news/why-author-jonathan-franzen-fell-in-love-with-birds-and-protecting-them/>. Дата доступа: 16.11.2022.
5. Франзен, Джонатан. Конец конца земли: сборник эссе / Джонатан Франзен; пер. с англ. Л. Мотылёва и Ю. Полещук. – Москва : Издательство АСТ : CORPUS, 2019. – 216 с.

6. Guardian Environment Network [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/environment/2010/dec/06/jonathan-franzen-activism-overpopulation-birds>. – Дата доступа: 16.11.2022.

Н. М. Шахназарян,

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКТ И ПОЭТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ТЕКСТАХ АНГЛИЙСКИХ РОМАНТИКОВ

Аннотация. *В творчестве английских романтиков образ книги предстает в трех ипостасях: Священное писание, Природа, произведение искусства. Книга является источником непрерывного познания в процессе субъективного акта творческого воображения. Пантеизм У. Вордсворта связан с уроками, усвоенными из книги Природы, теория органического единства С. Т. Колриджа находит выражение в образах Священного писания, природы и поэзии.*

Ключевые слова: *романтизм; книга; Священное Писание; природа; исторический факт; поэтический образ; воображение.*

N. M. Shakhnazaryan

PhD, Ass.Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

HISTORICAL FACT AND POETICAL IMAGE IN ENGLISH ROMANTICISM TEXT

Abstract. *The image of book is represented by English Romanticism in three hypostasis: Scripture, Nature, Art. As the resource of uninterrupted cognition it is created and regenerated in the act of subjective creative imagination. W. Wordsworth's lessons of pantheism are from the book of Nature, S. t. Coleridge's theory of "organic unity" is revealed in Scripture's symbols, Nature and Art.*

Key words: *Romanticism; book; Scripture; nature; historical fact; poetic image; imagination.*

По мнению английского поэта, философа и теолога С. Т. Колриджа (*S. T. Coleridge, 1772–1834*) есть правда исторического факта и духовная истина (*fact – truth*), между полюсами которых должна быть середина (*midpoint*), в которой историческое и духовное объединяется (*«It is spiritual, yet so as to be historical; and between these two poles there must likewise be a midpoint, in which the historical and spiritual meet»*) [1]. Колридж отличает «аутентичную историю» (*«authentic histories»*), воссозданную по историческому документу (*«historical documents»*) и преобразенную творческим воображением поэта, и «традиционную сказку» (*«traditional tales»*), «преувеличенную и разукрашенную прихотью чьей-то фантазии» (*«enlarges and fashions to his own fancy»*) [1].

Противоречие между явлением и словом, событием реальным и отраженным в рассказе, имеет как онтологические, так и гносеологические, аксиологические причины. Согласно «Кратилу» Платона на вариативный смысл слова влияет сама неустойчивость подвижных вещей. В то же время слова сопричастны неизменной идее вещи. Если идеи конститутивны (Платон), а вещи регулятивны (Аристотель), то слова одновременно конститутивны и регулятивны. Для преодоления данного противоречия Платон предлагает *«устанавливать родство между словами и изучать одно через другое, а также через самое себя»* [8, С. 679]. Непосредственным инструментом установления родства и отличия подвижной семантики слова в зависимости от изменяющейся сущности явления может служить, по мнению Колриджа, десинонимизация слов (*«полезно отличать слова («words») от простого произвольного называния вещей («names of things»)»*) [2, Р. 94]. «Мы

никогда не понимаем вещь саму по себе, а только ее название. Рассудок оперирует исключительно словами, соотнося свои отдельные ощущения с их действительными названиями», – отмечает поэт [3, Р. 219].

Классификация типов текстов по Колриджу связана с его «тетрарной» формулой: протезис – Слово-Бог («Слово, которое было вначале, ...и было самым обозначаемым предметом»); тезис – современный язык, используемый и создаваемый народом; антитезис – «повседневные действия»; мезотезис – схематичные «переводы с языка звуков и букв на язык событий и людей»; синтез – Священное писание как органичная связь слова с жизнью) [1]. Мезотезис противоположен синтезу, как противоположны механический (произвольный, умозрительный) и органический (порождаемый контекстом) способ определения связи между явлением и его смыслом. Соответственно первый способ обусловлен работой рассудка и фантазии, а второй – разума и воображения. Данная оппозиция означает принципиальную противоположность мышления аллегориями (мифами) (примеры привычных стереотипов: «печальнейшая птица» в стихотворении-беседе «Соловей», или пепельная пленочка – "гость" в «Полуночном морозе» или «механика» военных побед в «Страхах в одиночестве») и мышления символами (пенье соловья, обряд полуночного мороза, Эолова Арфа, дом, родина, природа в названных стихотворениях-беседах). «Символ не соединяет автоматически мир идей с чувственным миром; он позволяет задуматься о несоответствии формы и сущности, выражения и содержания» [7, С. 122]. Это противопоставление определяет существенную разницу между работой памяти, фантазии (комбинаторной памяти) и воображения, между абстрактно-условным и конкретно-реальным видением. Мифологический тип творчества присущ, по мнению Колриджа, таланту, в то время как гений рождает символы: «Талант, пребывающий в рассудке, здравом смысле («understanding»), часто унаследован; гений, будучи действием разума и воображения («action of reason and imagination»), редко или никогда» [2, Р. 94]. Попытку отделить миф от аллегории в сторону символа предпринял уже Шеллинг (*Friedrich Schelling, 1775 – 1854*), оказавшей существенное влияние на философские взгляды Колриджа. Говоря об «абсолютном художественном изображении» в «Учении о самофракийских богах», он предлагает: «Мифологическое сказание в отдельности должно понимать не схематически и не аллегорически, но символически» [9, С. 110].

Зависимость способа изображения явления объективного мира от субъективного взгляда поэта на его сущность подчеркнута в стихотворении «Нубийская Фантазия, или поэт в облаках» (*Fancy in Nubibus, or the poet in the clouds, 1817*). Субъективная фантазия «превращает изменчивые облака в то, что тебе нравится» («To make the shifting clouds be what you please»), зависимость от традиционной фантазии извне заставляет подчиниться «фантазии друга» («of a friend's fancy»), «первичное воображение» (*primary imagination*) порождает яркий метафорический образ («реки, текущие из золота / Между малиновых берегов», «путешественник, идущий... / От горы к горе к Стране Облаков!» («rivers flow of gold / 'Twixt crimson banks; and then, a traveller, go / From mount to mount to Cloudland!»), «вторичное воображение» (*secondary imagination*) открывает внутренний смысл, символическое значение образа («Будь тем слепым певцом, который на берегу Хиоса / В глубоких звуках обрел внутренний свет, / И увидел Илиаду и Одиссею» / «Be that blind bard, who on the Chian strand / By those deep sounds possessed with inward light, / Beheld the Iliad and the Odyssee») [5]. Фантазию (*fancy*) и воображение (*imagination*) – противоположны друг другу, как мезотезис (механический тип связи) и синтез (органическое единство) тезиса (сущности (*essence*)) и антитезиса (явления (*phenomena*)) согласно концепция «божественной тетрады» (*divine tetrad*) Колриджа) [4].

В стихотворении «Фантом» (*Phantom, 1804*) внешний облик и внутренняя сущность явления выражены в образе земного шара с его зримой поверхностью, изменяемой временем, и незримой вечной духовной сущностью («Все видимое и подобное сметено с поверхности земли, / Все случайно рожденные несчастья / Сгинули. Не осталось ни следа / Чего-нибудь на том светящемся лице, / Погребенном под расколотыми камнями, / Но в единстве собственного духа; – Она, она сама, и только она, / Воссияла сквозь свое зримое тело» // «All look and likeness caught from earth, / All accident of kin and birth, / Had pass'd away. There was no trace / Of aught on that illumined face, / Upraised beneath the rifted stone, / But of one spirit all her own; –/She, she herself, and

only she... / Shone through her body visibly) [4]. В «Застольных беседах» Колридж предлагает схожую семантику символа Земли: «*Earth with its scarred face is the symbol of the Past/ The Air and Heaven, of Futurity*» («Земля с ее шрамами на лице – символ Прошлого, Воздух и Небо – Будущего») [5].

Проблема соотношения истины и иллюзии в поэзии осмысливается в стихотворении «Фантом или Факт» (*Phantom or Fact, 1826*). Поэтический текст отражает только фрагменты соприкосновения божественной души с ее земным пребыванием, оставаясь «документом» о жизни мечты поэта («*Эта скачущая сказка..?/Это история? видение? или праздная песня? / Или смесь из всего этого, внутри которой пространство / Времени помещает эту дикую губительную перемену?*» / «*This ridding tale..? / Is't history? vision? or an idle song?*») В ответ автор определяет такой поэтический жанр так: «*Назови это моментальным произведением (таковым оно кажется) / Эта сказка – фрагмент из жизни мечтаний; /.../ И она же запись из мечты о жизни*» («*Call it a moment's work (and such it seems) / This tale's a fragment from the life of dreams; / But say, that years matur'd the silent strife, /And 'tis a record from the dream of life*») [5]. Фрагмент фиксирует не только присутствие реального в идеальном («жизнь мечты»), но и проявление идеального в реальном («мечта жизни»).

Поэтический текст как непрерывный свиток мудрости (*sophia*), обращенный в вечность, разворачивается в воображении поэта. В стихотворении «Сад Боккаччо» (*The Garden of Boccaccio, 1832*) этот свиток включает в себя произведения, созданные в разные времена у разных народов и в разных местах, но объединяет человечество силой всеобъемлющей истины. Метафорой такого свитка представлена книга Гомера и Овидия, ожившая в руках Боккаччо и воссозданная в видении поэта.

Поводом к видению сада Боккаччо послужил рисунок на письменном столе поэта. Таким же поводом к перенесению в античный мир при помощи воображения послужил рисунок на греческой вазе в «Оде Греческой вазе» (*Ode on a Grecian Urn, 1819*) Д. Китса (*John Keats, 1795 – 1821*). Можно увидеть параллель между этапами творческого процесса во фрагменте «Кубла Хан» (*Kubla Khan, 1798*) и в «Саде Боккаччо». Дворец Кубла Хана и иллюстрация на письменном столе представляют первичное воплощение идеального образа, вторичное его воплощения – поэтический текст с видением образа дворца и сада Боккаччо, а в финале слияние образов, разделенных во времени, с вечным идеалом, первообразом. Воображение поэта наделяется возрождающей объединяющей силой. Колридж говорит о «молчаливой власти» книги, направляющей к «самосбиранию» человека как творческой личности в преодолении лени, притупляющей способность «мыслить и страдать» («*Рассматриваемая ленивым взглядом, своей молчаливой властью / Картина проскользнула в мое внутреннее видение*»). Колридж вспоминает книги средневековой поэзии, предвещающей Ренессанс («*Дикая сила скальдов,../ Или судьбоносный гимн тех прорицательниц,../ Или песнь менестреля,.. / Или поэзия великого города – монаха и священника...*»). Воспоминания и размышления предвещают кульминацию полного погружения в воображаемый мир книги Боккаччо («*Благодарю, величавый мастер! сейчас я могу разглядеть / Твое волшебное творение глазами художника...*»). В процессе вторичного воображения (не просто воссоздающему, а преобразующему мир) происходит преодоление пространственных и временных границ, взаимовоплощение двух реальностей (настоящего и прошлого) в одну вневременную целостную реальность («*Я больше не смотрю! Я сам нахожусь там, / Сажу на земляном дерне, и владею пиром. / Это я перебираю струны лютни, вторящей любви,... / Я стою, одержимый душой старого Боккаччо, / И вдыхаю воздух, как жизнь, что волнует мою грудь*»). Боккаччо назван «*всеприсутствующим и все связующим мудрецом*», возрождающим и продолжающим непрерывную книгу-свиток Гомера, продолженную в «священной книге любви» Овидия, которую возрождает и продолжает поэт-романтик («*Смотри! Сам Боккаччо сидит, развернув на коленях / Вновь найденный свиток старого Меониды; / Но из-под складок мантии и у самого сердца/Всматривается в священную книгу Овидия о светлых радостях любви./ О всеприсутствующий и все связующий мудрец, / Пусть продлится мое обладание этим миром, чтобы заучить наизусть твою страницу-лабиринт*») [5].

Вечная сила книги подчиняет своей власти и время и пространство, возрождая жизнь в новом качестве: источник вдохновения для Боккаччо – Гомер и Овидий, для Колриджа – Боккаччо.

Книга как синтетическое единство текста и рисунка ярко представлена в творчестве У. Блейка (*William Blake, 1757 – 1827*). Его иллюминированные книги «Песни Невинности» и «Песни Опыта» (*Songs of Innocence and Experience, (1794)*) преодолевают темпоральную линейность словесного текста (невозможно одновременно представить следующие друг за другом части текста, в то время как охватить общим взглядом все составляющие картины возможно). Картина и стихотворный текст связаны друг с другом не только тематически, но и композиционно. Образы героев и природы расположены в ритмическом и колористическом согласии с мелодикой и метафорикой стиха. Несмотря на то, что Блейк был профессиональным художником и визионером, источником его Воображения являлось в первую очередь евангельское слово. Первый и последний образ его визионерских видений – ангелы как звезды на ветвях яблони домашнего сада и ангелы Рая в «Божественной Комедии» Данте (которую он иллюстрировал буквально перед уходом в мир иной) рождены Священным Писанием и гениальной поэмой поэта-визионера эпохи Возрождения. Сама жизнь для Блейка – это «вечносущее Евангелие» (*everlasting Gospel*). Книгу Блейка называют авторской, декоративной, экфразической, иллюминированной, акцентируя внимание на синтетической природе литературно-живописного целого. Но прежде всего произведения Блейка являют собой динамическую книгу, в которой движение линий рисунка и звуковых сочетаний поэтических строк переплетаются в энергии житиетворчества, происходящего из мощного воображения автора.

В творчестве романтиков книга имеет триединую сущность, восходящую к священному писанию, к античной мудрости и жизненному опыту мыслящего и чувствующего человека. Как только это единство размыкается, книга может превратиться в предмет безжизненной схоластики или бессмысленной декоративной игры, или в потребительский продукт сиюминутной конъюнктуры. В Предисловии к «Лирическим балладам» (*Lyrical Ballads, 1800*) Вордсворт именно с такой деградацией книги и соответственно вкусов читателей вступает в борьбу, реформируя язык поэзии: *«мне кажется, что попытаться пробудить и развить представление о красоте и благородстве ума – одна из лучших целей, которую писатель может поставить перед собой в любую эпоху; но эта цель, прекрасная во всякое время, особенно важна в наши дни. Ибо множество неизвестных доселе сил, объединившись, действуют сейчас, стараясь притупить пронизательность человеческого ума, и, сделав его непригодным ко всякому самостоятельному усилию, довести его до состояния почти дикарского отупения. Наиболее действенными из этих сил являются...страсть к необычным происшествиям, которую современная информация ежечасно удовлетворяет. К этой тенденции жизни и нравов подстраивается литература и театральное искусство нашей страны. Бесценные творения писателей нашего прошлого – творения Шекспира и Мильтона – вытесняются романами ужасов, болезненными и пустыми пьесами и лавиной никчемных и нелепых рифмованных историй. ...при виде огромных размеров этого повсеместного зла меня бы охватила не столь уж позорная меланхолия, если бы не мое глубокое убеждение, что существуют некоторые извечные и неистребимые качества человеческого ума, равно как и великие и неизменные цели, воздействующие на него, которые тоже извечны и неистребимы; и если бы это убеждение не сочеталось в моей душе с верой в то, что приближается время, когда против этого зла последовательно выступят люди, наделенные большей силой, которые и добьются более осязательного успеха»* [6].

Обращаясь к классическим образцам, продолжая античную и ренессансную традиции, романтики стремились сохранить и возродить в новых реалиях своей эпохи категорию возвышенного в поэзии, способной к аккумуляции нравственных истин, объединяющих человечество вопреки историческим катастрофам и общественным деформациям.

Список использованной литературы

1. Coleridge S. T. Confessions of an Inquiring Spirit / S. T. Coleridge [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gutenberg.org/files/2575/2575-h/2575-h.htm>. – Дата доступа: 28.09.2022.

2. Coleridge S. T. Table Talk and Omniana / S. T. Coleridge. – Oxford: OUP, 1917.
3. Coleridge S. T. Literary Remains/ S. T. Coleridge. – L., 1836. Vol. 1.
4. Coleridge S. T. Specimens of the Table Talk / S. T. Coleridge [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gutenberg.org/ebooks/8489>. – Дата доступа: 28.09.2022.
5. Coleridge S.T. Complete Poetical Works / Ed. by E. H. Coleridge. In 2 Vols. Oxford: OUP, 1912. Режим доступа: <https://www.gutenberg.org/files/29091/29091-h/29091-h.htm>. – Дата доступа: 21.09.2022.
6. Вордсворт У. Предисловие к «Лирическим балладам» / У. Вордсворт. –Режим доступа: <https://studfile.net/preview/5456964/page:2/> – Дата доступа: 15. 09. 22
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988 – 700 С. С. 122.
8. Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1, 2 / Платон. – М.: Мысль, 1993. Т. 1. – 861 С. Т. 2. – 528 С.
9. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М.: Наука, 1966. – 496 С.

III. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА И НАРРАТИВА В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Я. А. Алексеенко,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ШЕКСПИРОВСКИЙ КОД В РОМАНЕ РИЧАРДА РАЙТА «БАСТАРД Г-НА ШЕКСПИРА»

Аннотация. В романе «Бастард г-на Шекспира» современный канадский писатель Р. Б. Райт обращается к рецепции биографии и творчества У. Шекспира, создавая фикциональный образ незаконнорожденной дочери драматурга. При этом автор воссоздает реалии Англии рубежа XVI – XVII вв. (значимые события, персоналии, локусы), в связи с чем в романе выделяются элементы историографического метаромана и беллетризованной биографии, приемы автобиографии и гиноцентрической прозы, что позволяет говорить о синкретическом характере его жанровой природы. Особенностью поэтики является наличие двух нарраторов – матери и дочери. Многоуровневость характерна и для хронотопа: в произведении выделяются три временных пласта (1588, 1603, 1658 гг.). С помощью интертекстуальной игры (вкрапление цитат, аллюзий, компонентов адаптации) Р. Б. Райт конструирует в романе шекспировский универсум. В качестве прецедентных текстов выступают как «великие», так и другие трагедии («Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра»), комедии («Двенадцатая ночь, или Что угодно», «Сон в летнюю ночь»), исторические хроники («Ричард III», «Генрих IV», «Генрих V»). Детали биографии У. Шекспира, историко-культурный контекст и межтекстовые взаимодействия составляют шекспировский код в романе «Бастард г-на Шекспира».

Ключевые слова: (авто)биография; елизаветинская Англия; интертекст; историографический метароман; канадская литература; рецепция; шекспировский код.

Y. A. Aliakseyenka,

master student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

THE SHAKESPEARE CODE IN RICHARD WRIGHT'S NOVEL «MR. SHAKESPEARE'S BASTARD»

Abstract. In the novel «Mr. Shakespeare's Bastard» a modern Canadian writer R. B. Wright addresses the reception of the biography and literary work of W. Shakespeare, creating a fictional image of the playwright's illegitimate daughter. At the same time the author recreates the realities of England at the turn of the XVI – XVII centuries

(significant events, personalities, locations), which allows to distinguish elements of historiographical metafiction and biographical fiction, techniques of autobiography and gynocentric prose in the novel and to talk about the syncretic nature of its genre. Another feature of its poetics is the presence of two narrators – a mother and a daughter. The chronotope is multilevel as well: three time layers are present in the work (1588, 1603, 1658). With the help of intertextual game (inclusion of quotations, allusions, components of adaptation), R. B. Wright constructs the Shakespearean universe in the novel. The precedent texts are tragedies («Romeo and Juliet», «Anthony and Cleopatra»), comedies («Twelfth Night, or What You Will», «A Midsummer Night's Dream»), historical chronicles («Richard III», «Henry IV», «Henry V»). The details of W. Shakespeare's biography, the historical and cultural context and intertextual interactions make up the Shakespeare code in the novel «Mr. Shakespeare's Bastard».

Key words: (auto)biography; Elizabethan England; intertext; historiographical metafiction; Canadian literature; literary reception; the Shakespeare code.

Литературное наследие У. Шекспира (*William Shakespeare*, 1564 – 1616) считается одним из краеугольных камней западного канона и неотъемлемой частью современной культуры, как элитарной, так и массовой. При этом канонизация творчества неизбежно влечет за собой возвеличивание и мифологизацию фигуры драматурга как исторической личности, что, в свою очередь, обеспечивает непреходящий интерес писателей и исследователей к деталям биографии классика, которые становятся частью западноевропейского культурного кода наряду с каноническими прецедентными текстами и английскими национальными особенностями исторической (елизаветинской) эпохи. Стоит отметить, что во второй половине XX – начале XXI вв. наблюдается тенденция к пересмотру истории, ремифологизации событий и персоналий. Отчасти это можно объяснить отказом от однозначности повествования, установкой на возможность существования множественных истин и признанием относительности бытия – принципами, унаследованными от эпохи постмодернизма и сохраняющими актуальность на рубеже веков. Кроме того, ряд документальных свидетельств, касающихся У. Шекспира, обнаруживается только в конце XIX – начале XX вв. В связи с этим возникает закономерная необходимость в актуализации фактов.

Об английском драматурге известно немало, так как сохранился ряд исторических документов, включая противоречивое завещание. Сведения о личной жизни Барда, напротив, довольно скупы и зачастую неоднозначны, что неизбежно приводит к возникновению биографических мифов, прежде всего, базирующихся на антистратфордских теориях, отрицающих шекспировское авторство канонических текстов. Кроме того, множество домыслов существует вокруг обстановки в семье У. Шекспира, который долгое время жил отдельно от жены и детей, в том числе и идея о том, что у классика были незаконнорожденные дети, например, поэт и драматург Уильям Давенант (*William Davenant*, или *D'Avenant*, ок. 1606 – 1668).

Современный канадский англоязычный писатель Р. Б. Райт (*Richard Bruce Wright*, 1937 – 2017), лауреат премий генерал-губернатора, Гиллера и Триллум за роман 2001 г. «Клара Калан» (наиболее известное произведение автора), обращается к рецепции биографии У. Шекспира в романе «Бастард г-на Шекспира» (*Mr. Shakespeare's Bastard*, 2010).

Главная героиня романа – незаконнорожденная (base-born) дочь стратфордского барда Эйрлин (Aerlene), о существовании которой молодой актер и драматург не подозревает. Повествование ведется от лица семидесятилетней женщины Линни (Linny), бывшей няни (nursemaid) в поместье Истонов в Вудстоке, неподалеку от Оксфорда. Героиня решает перед смертью написать при помощи воспитанницы Шарлотты автобиографию и поведать миру о том, что ее отец – не кто иной, как знаменитый У. Шекспир. Композиционно роман можно разделить на три основные части: историю о матери Эйрлин и ее встрече с бардом (Mam's Story), переданную прямой речью (появление второго нарратора) голосом дочери, собственно историю Линни, которая начинается в том момент, когда Элизабет (мать) умирает, и рамочную, связующую линию, охватывающую процесс написания мемуаров, представленную в чередующихся главах, и эпилог-письмо: «*My mother was hardly*

*well-to-do but she went to London once, and there she met my father, and next week when my little amanuensis returns, I hope to record as best I can what Mam told me about her life» («Мать трудно было назвать состоятельной, но однажды она поехала в Лондон и там встретила моего отца. На следующей неделе, когда вернется моя маленькая переписчица, я надеюсь передать как можно точнее то, что мама рассказала мне о своей жизни» [1, р. 15]. (перевод здесь и далее мой, Я. А.). Соответственно, можно выделить три временных пласта – 1588, 1603 и 1658 гг. Р. Б. Райт избирает ретроспекцию в качестве доминирующего приема. В процессе Эйрлин и Шарлотта обсуждают композицию биографии и степень ее реалистичности, поднимая вопрос о соотношении факта и вымысла в литературе, о ее природе: «“Things are always invented in the telling of a story, Charlotte.” “Then this is more like a novel we are writing?”» («“В процессе рассказывания истории всегда что-то додумывается, Шарлотта”. – “Выходит, мы пишем роман?”») [1, р. 59]. Будучи опытным сочинителем историй для детей и не имея доказательств родства с У. Шекспиром, героиня выступает в роли ненадежного рассказчика. Все это позволяет говорить об использовании метароманных техник и метанарратива. М. Липовецкий называет следующие признаки метапрозы: 1) тематизация процесса творчества; 2) высокая степень репрезентативности “внеаходимого” автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя, нередко выступающего как автор именно того произведения, которое мы сейчас читаем; 3) зеркальность повествования, позволяющая постоянно соотносить героя-писателя и автора-творца, “текст в тексте” и “рамочный текст”; 4) “обнажение приема”, переносящее акцент с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершенного образа; 5) пространственно-временная свобода, возникающая в результате ослабления миметических мотивировок» [2, с. 46 – 47]. В качестве нарративной стратегии автор избирает повествование от первого лица (Я-нарратив), *storytelling*, тем самым создавая текст исповедального характера. Заимствование характерных для автобиографии повествовательных стратегий и использование Я-нарратива дает канадскому писателю возможность легализовать наличие в нем элементов вымысла и обобщения. Целесообразно рассматривать роман «Бастард г-на Шекспира» в качестве примера беллетризованной биографии, которой в западном литературоведении соответствуют термины *biographical fiction*, *imaginative writing*, *creative fiction*, *fictionalized biography*.*

Р. Б. Райт передает атмосферу современной У. Шекспиру елизаветинской эпохи, органично вписывая жизнь героя в исторический контекст, что позволяет отнести произведение к жанру историко-биографического романа. Автор создает образы Р. Грина (*Robert Greene*, ок. 1558 – 1592) и К. Марло (*Christopher Marlowe*, 1564 – 1593), описывает театры «Глобус» (*The Globe*) и «Роза» (*The Rose*), изображает У. Шекспира как обычного человека в кругу товарищей по труппе, деканонизирует его. Писатель помогает читателю возможность взглянуть на классика глазами его современников, зачастую считавших пьесы барда второсортными. Если в 1588 г. начинающий провинциальный актер и драматург практически никому не известен, то при встрече с Линни в 1603 г. это уже состоявшийся поэт, автор популярной трагедии «Гамлет», переживший смерть единственного сына: «“He was only young when I knew him,” Mam said. “An apprentice player living in London. In a place called Shoreditch. A country person like myself. He always said he wanted to write poetry» («Он был юнцом, когда я его знала, – рассказывала мама. – Начинающий актер, живущий в Лондоне. В местечке под названием Шордич. Такой же выходец из деревни, как и я. Он всегда говорил, что хочет писать стихи») [1, р. 21]. Более того, Р. Б. Райт воспроизводит лондонский городской пейзаж: мост через Темзу, больницу Святой Марии Вифлеемской (Бедлама), многочисленные таверны, тюрьма Брайдуэлл, Голдсмит Холл, улицы Сент-Мартин-ле-Гранд, Нортон Фолгейт и др. Линни родилась в год разгрома испанской армады, поступает на службу к Истонам на следующий день после смерти королевы Елизаветы I, упоминает гонения протестантов во время правления кровавой Мэри и вспоминает приход к власти Кромвеля. Более того, две подопечных главной героини эмигрировали в США, «New World». В связи с вышесказанным, помимо названной метапрозаической саморефлексии, можно выделить следующие черты историографического романа в «Бастарде г-на Шекспира»: 1) интертекстуальная игра;

2) возможность множественных интерпретаций исторических фактов; 3) смешение временных пластов; 4) частный характер рассказываемой истории; 5) наличие противопоставления факта и вымысла, художественного мира и истории [4, с. 7 – 8].

Образы Линни, чья жизнь определяется происхождением, положением бастарда, ее матери Элизабет, отвергнутой обществом прелюбодейки, и проститутки нетрадиционной ориентации Мэри, подвергшейся в детстве домашнему насилию и периодически избиваемой клиентами, свидетельствуют о внимании Р. Б. Райта к женской теме. Автор-мужчина обращается к феминистскому дискурсу, изображая Эйрлин и Элизабет начитанными, к удивлению окружающих мужчин, хорошо образованными для своего времени, свободными от предрассудков патриархального общества, но ограниченными его стереотипами и господством религиозной доктрины. Важной деталью является тот факт, что у них не складываются отношения с мужчинами, женщины не состоят в браке (мать была замужем, однако в течение непродолжительного периода времени), проживают в условиях практически отрезанности от внешнего мира с родственниками или работодателями, не имеют собственного дома. В связи с этим, на мой взгляд, можно отнести роман канадского писателя к гиноцентрической прозе, несмотря на то, что автор – мужчина, исходя из соответствия следующим критериям: 1) наличие центрального образа сильной женской личности; 2) обращение к проблемам социального бесправия и угнетенного положения женщины; 3) невозможность самореализации в патриархальном обществе из-за гендерных стереотипов и фиксированных социальных ролей; 4) отсутствие диалога с героями-мужчинами и детьми; 5) изолированность от социума, замкнутый топос; 6) особая манера письма, для которой характерны фрагментарность, психологизм, внутренний монолог, повторы, нелинейность повествования [5].

В начале романа Линни отмечает: *«Reading was important, for it meant we could become acquainted early with the word of God»* («Чтение было важно, поскольку оно давало нам возможность приобщиться к слову Божьему в раннем возрасте») [1, р. 8]. Средством постижения окружающей действительности и своеобразным прибежищем для женщин становится литература. При этом религиозным текстам женщины предпочитают художественные, начиная с басен Эзопа, сборников «Книги загадок древнего мира» (*The Book of Ancient Riddles*) и «Сто веселых историй» (*The Hundred Merry Tales*): *«I was tired of reading accounts of Protestants roasted to death by Queen Mary's Papists, or tracts promoting wholesome habits that would ensure an afterlife»* («Мне надоело читать рассказы о протестантах, поджаренных на костре папистами королевы Марии, трактаты, пропагандирующие полезные привычки, которые обеспечат загробную жизнь») [1, р. 20]. Последняя книга, собрание анекдотов времен правления династии Тюдоров, датируется 1526 г. и впоследствии получает название «Shakespeare's Jest Book» в силу ассоциаций с аллюзией на сборник (*I had my good wit out of the «Hundred Merry Tales»*) в комедии «Много шума из ничего» (*Much Ado About Nothing*, 1600).

Магистральными текстами в жизни матери и дочери становятся, естественно, пьесы У. Шекспира. Элизабет расстается с молодым драматургом, когда узнает о его жене и детях, оставленных им в провинциальном Стратфорде всего несколько месяцев назад с целью присоединиться к актерской труппе. Однако она не забывает о времени, проведенном в Лондоне, о театральных постановках и талантливом мужчине. Впоследствии женщина приобретает в Оксфорде потрепанные издания комедии «Сон в летнюю ночь» (*A Midsummer Night's Dream*, 1595 – 1596) и романтической трагедии «Ромео и Джульетта» (*Romeo and Juliet*, 1594 – 1595), интерес к которым прививает и Эйрлин. Цитаты из данных художественных произведений, прежде всего – на тему любви, пронизывают весь роман. Интересно, что Р. Б. Райт обращает внимание на дату рождения героини – Lammas Eve, 1 августа, христианский праздник урожая, который считается и днем рождения Джульетты. Названная комедия близка по духу Элизабет, так как ей присуща вера в магическое и близость к природе: *«Yet Mam persisted in believing in the efficacy of spells and magic, and she was conversant about trees and flowers. It is little wonder that she loved A Midsummer-Night's Dream...»* («И все же мать упорствовала в своей вере в действенность заклинаний и магии. Она разбиралась в деревьях и цветах. Неудивительно, что ей так нравилась комедия “Сон в летнюю ночь”...») [1, р. 18]. Более того, чтение шекспировских пьес становится семейным ритуалом и точкой

соприкосновения матери и дочери, отношения которых не всегда можно назвать теплыми. Для девочки тексты, написанные отцом, в некоторой степени компенсируют его отсутствие в реальности. Интерпретируя их, она все время пытается понять, какой он – У. Шекспир, ставший популярным автором и актером. Любопытно, что при встрече четырнадцатилетней Линни с отцом маркером их родства оказывается лоб, более подходящий взрослому человеку и являющийся, помимо происхождения героини, поводом для насмешек со стороны сверстников. Элизабет, описывая бывшего возлюбленного, замечает, что он, как и дочь, не отличается красотой: *‘I can say he was of moderate height. I wouldn’t have called him handsome, but he had a pleasing aspect, was of good proportion, his brow impressive’* («*Могу сказать, что он был среднего роста. Я бы не назвала его красивым, но у него была приятная внешность, пропорциональное телосложение, впечатляющий лоб*») [1, p. 62]. В качестве отличительных черт характера У. Шекспира женщина выделяет рассудительность и осторожность, создавая целостный образ барда. Говоря об актерском призвании стратфордца, Элизабет произносит следующую фразу, переключаясь с общеизвестными строками *‘All the world’s a stage, / And all the men and women merely players’* из комедии «Как вам это понравится» (*As You Like It*, 1599): *‘It’s in the nature of their profession,’ she said. ‘Some of them never leave the stage. Life itself is a performance to them’* («*В этом заключается суть их профессии, – заметила она. – Некоторые из них никогда не покидают сцену. Сама жизнь для них – спектакль*») [1, p. 52].

В роли прецедентных текстов (помимо вышеназванных) выступают трагедии «Гамлет» (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1603), «Отелло» (*The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*, 1604), «Антоний и Клеопатра» (*The Tragedy of Antony and Cleopatra*, 1607), «Король Лир» (*The Tragedy of King Lear*, 1608), исторические хроники «Ричард III» (*Richard III*, 1592 – 1594), «Генрих IV» (*Henry IV, Part 2*, 1596 – 1599), «Генрих V» (*Henry V*, 1600) и др. Маркирование интертекста осуществляется с помощью имен действующих лиц: Hamlet, Mowbray and Bolingbroke, Sir Walter Blunt and Salisbury, Edmund and Edgar, Cordelia, Desdemona and Othello, Cleopatra / the Queen and Antony, Falstaff and Prince Hal, Beatrice and Benedict, Richard Crookback and Lady Anne. Любопытно, что персонаж комедии «Двенадцатая ночь, или Что угодно» (*Twelfth Night, or What You Will*, 1600 – 1601) Сэр Тоби Белч (Sir Toby Belch) представляется героине художественным воплощением Р. Грина, которого она воспринимает негативно из-за критики памфлетиста в адрес отца: *‘Many years later while reading Twelfth Night, I wondered as I read about the drunken blunderings of Sir Toby Belch if my father had Greene in mind when he fashioned Belch’s character, though I dare say he met many like him in his lifetime’* («*Много лет спустя, читая о пьяных выходках сэра Тоби Белча в “Двенадцатой ночи”, я задавалась вопросом о том, имел ли мой отец в виду Грина, когда создавал этого персонажа, хотя, смею сказать, он встречал множество подобных людей в жизни*») [1, p. 70].

Как можно заметить, Р. Б. Райт в романе «Бастард г-на Шекспира» охватывает широкий ряд претекстов, относящихся к различным жанрам и обладающих разной степенью узнаваемости. Будучи няней, Эйрлин адаптирует сюжеты шекспировских пьес для детей, наделяя трагедии счастливым финалом: *‘I lightened the darkness of some of the plays because, like my mother, Charlotte could not abide sorrowful endings: so in the old King’s tale of woe, the hangman’s knot is imperfect and Cordelia survives. “Look, look,” cries Lear, “she lives.” And so she did, at least in the nursery of Easton House before the eyes of a ten-year-old girl. The same happy fate awaits the voluptuous Cleopatra, when Charmian plucks the asp from the Queen’s breast with news that Antony is still alive, and the famous lovers are reunited. Desdemona awakens to embrace and forgive Othello’* («*Я смягчала мрачность некоторых пьес, потому что, как и моя мать, Шарлотта не выносила печальных концовок: так, в истории о горе старого Короля узел палача несовершенен, и Корделия выживает: “Смотрите, смотрите, – кричит Лир, – она жива”. По крайней мере, в детской комнате Истон Хауса на глазах у десятилетней девочки. Та же счастливая судьба ожидает сладострастную Клеопатру, когда Хармиана отрывает змею от груди царицы с известием о том, что Антоний все еще жив, и знаменитые любовники воссоединяются. Дездемона просыпается, чтобы обнять и простить Отелло*») [1, p. 46]. Единственная пьеса, в ход событий которой героиня не решается вмешаться, – это «Гамлет», которая, как женщина знает, посвящена умершему от чумы законному сыну ее отца. Примечательно,

что Линни при встрече не требует от У. Шекспира признания родства, понимая, что это ничего не изменит в ее истории. Героиня существует в шекспировском универсуме, сотканном из художественных миров драматических произведений.

Таким образом, в романе «Бастард г-на Шекспира» канадский писатель Р. Б. Райт обращается к рецепции биографии и творчества У. Шекспира, создавая фикциональный образ незаконнорожденной дочери драматурга, о существовании которой никому не известно. При этом автор воссоздает реалии Англии рубежа XVI – XVII вв. (значимые события, персоналии, локусы, социо-культурная ситуация). В романе выделяются элементы историографического метаромана и biographical fiction, приемы автобиографии и гиноцентрической прозы, что позволяет говорить о синкретическом характере его жанровой природы. Особенностью поэтики является наличие двух нарраторов – матери и дочери. Следовательно, писатель представляет женскую картину мира в романе. Многоуровневость характерна и для хронотопа: в произведении выделяются три временных пласта (1588, 1603, 1658 гг.). С помощью интертекстуальной игры (вкрапление цитат, аллюзий, компонентов адаптации) Р. Б. Райт конструирует в романе шекспировский универсум. В качестве прецедентных текстов выступают как «великие», так и другие трагедии («Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра»), комедии («Двенадцатая ночь, или Что угодно», «Сон в летнюю ночь»), исторические хроники («Ричард III», «Генрих IV», «Генрих V»). Детали биографии У. Шекспира, историко-культурный контекст и межтекстовые взаимодействия составляют шекспировский код в романе «Бастард г-на Шекспира».

Список использованной литературы

1. Wright, R. B. Mr. Shakespeare's bastard / R. B. Wright. – Toronto: HarperCollins, 2010. – 342 p.
2. Липовецкий, М. Из предистории русского постмодернизма (метапроза Владимира Набокова от «Дара» до «Лолиты») / М Липовецкий // Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург, 1997. – С. 46 – 47.
3. Наумова, О. А. Англоязычная беллетризованная биография последних десятилетий: мемуарно-художественная документальность и образы Сибири в «Истории Ольги» С. Вильямс / О. А. Наумова // Филология и культура. – 2016. – № 4 (46). – С. 237 – 242.
4. Даниленко, И. В. Французский историографический метароман (на материале произведений М. Турнье, Ж.-П. Шаброля, Д. Литтелла): автореф. дис ... канд. филол. наук: 10. 01. 03 / И. В. Даниленко. – Минск, 2021. – 27 с.
5. Ивлиева, П. Д. Три портрета в контексте гиноцентрического романа (И. Бахман, И. Моргнер, К. Вольф) / П. Д. Ивлиева // Российский гуманитарный журнал. – СПб, 2013. – Т. 2. – № 2. – С. 186 – 194.

Е. В. Васильев,

ассистент (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия)

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ОБРАЗА КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ В СЕТТИНГЕ WARHAMMER. 40.000 (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА КРИСА РАЙТА «ПОВЕЛИТЕЛИ ТИШИНЫ»)

Аннотация. В статье рассматриваются особенности воплощения образа культурного героя в романе К. Райта «Повелители Тишины». Тезис статьи: культурный герой в романе является антагонистом, сохраняя при этом содержательную близость к героям мифологии. Рассматривается сходство с этапами пути культурного героя по Кэмпбеллу. Выделяются особенности благ, несомых героем. Отмечается, что его цели и дары несут отрицательную коннотацию. Делается вывод, что, сохраняя черты культурного героя, автор

романа изменяет коннотацию образа и делает его негативным персонажем.

Ключевые слова: сеттинг Warhammer 40.000; миф; культурный герой; трикстер.

E.V. Vasilev,

assistant (Nizhny Novgorod State Linguistic University, Nizhny Novgorod, Russia)

RETHINKING THE IMAGE OF A CULTURAL HERO IN THE WARHAMMER. 40,000 SETTING (ON THE EXAMPLE OF NOVEL «LORDS OF SILENCE» BY K. WRAIGHT)

Abstract. The article discusses the features of the embodiment of the image of a cultural hero in the novel by Kris Wright «The Lords of Silence». Thesis of the article: the cultural hero in the novel is an antagonist, while maintaining a meaningful closeness to the heroes of mythology. The similarity with the stages of the path of the cultural hero according to Campbell is considered. The features of the goods carried by the hero are highlighted. It is noted that his goals and gifts carry a negative connotation. It is concluded that, while preserving the features of a cultural hero, the author of the novel changes the connotation of the image and makes it a negative character.

Key words: setting Warhammer 40.000; myth; cultural hero; trickster

Сеттинг Warhammer 40.000 является своеобразным культурным феноменом. Появившись в 1986 году в формате настольной игры-варгейма, за прошедшие 35 лет он значительно расширил число произведений, среди которых можно выделить как игровые, так и литературные.

Одной из особенностей сеттинга, привлекающих к нему внимание, является обширное использование мифологических образов, моделей и архетипов. Здесь можно встретить ледяную планету Фенрис, жители которой называют Конец света Часом Волка, легионы Космодесанта, именуемые Ангелами Смерти Бога, в среде которых много тысяч лет назад произошёл раскол, и так далее. Все это превращает нарратив сеттинга в своего рода современный авторский миф.

Как отмечают исследователи мифа и мифотворчества, сама «*суть мифологического мышления состоит в том, чтобы выразить себя с помощью репертуара причудливого по составу, обширного, но всё же ограниченного... ибо ничего другого нет под руками. Таким образом, мышление оказывается чем-то вроде интеллектуального бриколажа*» [1, с. 127]. Так и сеттинг Warhammer объединяет в себе многие образы из культуры и истории. Вместе с тем, многие широко известные образы в сеттинге получают совсем иную трактовку, чем принято. К примеру, Император, единый бог человеческой расы, представлен жестоким и эгоистичным существом, по чьей вине и произошёл раскол и многолетняя гражданская война. По этой причине интерес представляет изучение столь важной для любой мифологии категории, как культурный герой, а также исследование его функционирования в сеттинге.

Согласно классическому определению, культурный герой (англ. – *culture hero*; франц. – *heros civilisateurs*; нем. – *Heilbringer*) — это мифический персонаж, который добывает или впервые создает для людей различные предметы культуры (огонь, культурные растения, орудия труда), учит их охотничьим приемам, ремеслам, искусствам, вводит определенную социальную организацию, брачные правила, магические предписания, ритуалы и праздники [2, с. 25]. Образ культурного героя нередко близок к образу Демиурга. Как правило, эти образы осмысляются в положительном ключе, как даровавшие своему народу новые знания и законы. В связи с этим мифы о культурных героях богаты этиологическими мотивами, т. е. объяснениями происхождения различных явлений природы, особенностей культуры и быта [3, с. 15]. Однако в сеттинге Warhammer 40.000 при сохранении структуры и функций культурного героя, кардинально изменена коннотация этого образа.

Роман К. Райта «Повелители Тишины» повествует о Гвардии Смерти, служителях бога болезней и разложения Нургла. Концептуально эти образы действительно близки к культурным героям. В завязке сюжета

Гвардия Смерти совершает переход из пространства Варпа в реальный мир для достижения поставленных перед ними целей. Как и культурные герои мифологии, слуги Нургла несут людям Дары, но сама концепция этих «даров» понимается в тексте очень специфически. Этим термином Гвардия Смерти обозначают несомые ими болезни и изменения, затрагивающие как живых существ, так и пространство. Планета Найан после налета Гвардии Смерти приобретает облик пустоши, явно преобразующейся во влажное болото: *«Ветер здесь уже не сухой – теперь он смахивает на собачье дыхание, веющее над полями. Цвета, какими бы блёклыми они ни были раньше, исчезли окончательно. Теперь все затянулось разными оттенками серого, толщей тумана»* [4, с. 184]. Внешность слуг Гвардии Смерти тоже разительно отличается от обычных людей: *«Все они смертельно больны – на их лбах окровавленные повязки, а усыпанные язвами руки цепляются за жалкое тряпье»* [4, с. 184]. Эти образы выглядят отталкивающе, однако сами Гвардейцы называют несомые ими болезни и изменения Дарами (*«Под сенью капюшона угадываются следы многих Даров: язвы, чумные бубоны, вздувшиеся вены, пульсирующие черной кровью»*) [4, с. 19]. Образ Даров и вера Гвардии Смерти в то, что они вершат благое дело, сближает их с образами культурных героев. Впрочем, обычным людям тяжело считать гниющие конечности и обильно появляющиеся на телах гнойники Дарами, по крайней мере, поначалу. Так, капитан Дантин, обычный человек, попавший в плен к Гвардии Смерти, проходит процесс медленного превращения в верного слугу Нургла. И если изначально он отвергает свои Дары и считает их мерзостью, то к концу произведения *«он ощущает, как внутри него вспыхивает искорка удовольствия»* [4, с. 295], а потому можно сделать вывод, что даже обычные люди в конечном итоге принимают служение Владыке Чумы как благо.

Подобная трактовка слуг Нургла характерна не только для К. Райта. Так, в романе Г. Хейли «Тёмный Импе́риум. Чумная Война» примарх Мортарион говорит следующую фразу: *«Зло? И это всё, что ты видишь? Я несу им спасение из того ада, что создал для них Император. Я дарю им радость вечного перерождения. Я дарю им жизнь»* [5, с. 393]. Вновь видна трактовка несомых Гвардией Смерти болезней как дара. Но куда интереснее, что Мортарион трактует болезненную сущность слуг Нургла как истинную жизнь. И в рамках сеттинга это действительно так: Нургл является единственным богом, дарующим бессмертие в полном смысле. Однако цена такого бессмертия чудовищна: *«Впусти дух Нургла в свою кровь, Узри могущество и силу, Бессмертие – не будет сном, Жизнь не закончится могилой... Умри и встань навек живой, Прими проклятие как почесть*

И потечет по венам гной, И станет кровь чернее ночи!» [6]. Таким образом мы видим, что с мотивом Дара у слуг Нургла связан мотив своеобразного просветления: человек перерождается не только физически, но и духовно, принимая казавшееся ранее отвратительным как высшую почесть.

Помимо концепции даров важна и структура пути мифологического героя, так как Гвардия смерти проходит почти тот же путь, что и традиционно-мифологические культурные герои.

В своей монографии «Тысячеликий герой» Д. Кэмпбелл дает следующее определение пути мифологического героя: *«Путь мифологического приключения героя обычно является расширением формулы всякого обряда перехода: уединение — инициация — возвращение: которую можно назвать центральным блоком мономифа. Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного и сверхъестественного: там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу: из этого исполненного таинств приключения герой возвращается наделенным способностью нести благо своим соплеменникам»* [7, с. 37–38]. И уже на этом уровне заметны отличия, ведь герои романа совершают обратный путь: из мира фантастического и полного удивительных явлений в мир реальный. Можно предположить, что Гвардейцы Смерти – это своего рода «культурные герои» сверхъестественного мира.

Путь «культурного героя» в романе повторяет главный герой, Воркс, один из командиров Гвардии Смерти. Хронология связанных с ним событий во многом перекликается со схемой, выстроенной Кэмпбеллом в его монографии: отчуждение-инициация-возвращение. Но вместе с тем, на каждом из этапов заметны определенные отличия.

Первый этап по Кэмпбеллу начинается с «зова к странствиям». В романе Райта этот эпизод передан буквально: Воркса на аудиенцию вызывает Мортарион, примарх Гвардии Смерти и говорит ему *«подготовить корабль и велеть бойцам готовиться к сбору»* [4, с. 106]. Мортарион хочет вести своих воинов в реальное пространство, на Ультрамар. Однако уже здесь начинаются определенные отличия, ведь и Мортарион оказывается ответившим на зов: *«Мы ответим на призыв Разорителя и сделаем это вместе»* [4, с. 105]. Поход примарха не является его собственной инициативой, его к этому призывают другие силы: Абаддон Разоритель и сам Нургл, хотя Мортарион, безусловно, преследует и собственные цели.

Важно отметить, что образно Гвардия Смерти и ее примарх близки к образам эсхатологических мифов (например, мертвецов, которых выпускает богиня Хель перед Рагнарёком в скандинавской мифологии). На это родство намекают и имена: имя примарха, Мортарион, образовано от латинского «morte» – смерть. Легион его тоже назван Гвардией Смерти. Кроме того, можно вспомнить, что среди Всадников Апокалипсиса называется Чума (а базовых воинов Гвардии Смерти именуют Чумными Десантниками). К подобной параллели приводят и некоторые из литаний слуг Нургла: *«Его враги зачахнут и умрут. Его союзники зачахнут и умрут. Вселенная и всё в ней зачахнет и умрет. Тогда на землях воцариться Великое Разложение, которое пропитает саму основу реальности, после чего из гнили и останков поднимется Владыка-Всего-Сущего и широко раскинет руки, чтобы принять обратно своих покорных детей»* [8]. Сама описанная картина действительно напоминает эсхатологический миф, в котором царство мертвых поглощает мир живых. Однако как уже отмечалось, главная цель слуг Нургла – это не уничтожение мира, а скорее перерождение по идеалам своего божества. Потому, если и расценивать их как вестников конца света, то именно мира в его текущем состоянии с дальнейшим возрождением в новом облики.

Вторым этапом Кэмпбелл называет «отвержение зова». И на особенности этого этапа влияет обозначенное выше наличие двух «призывающих» сил. Отвергающим оказывается Драган, один из Чемпионов в отрядах Воркса. Драган не согласен с планами Мортариона и не хочет участвовать в его планах. То есть, он буквально отвергает зов своего примарха. Однако и здесь автор меняет концепцию мономифа: вместо этого, Драган откликается на другой зов – Тифуса, еще одного из командиров Гвардии Смерти. Его план отличается от намерений Мортариона: *«Треклятый Ультрамар. Мы уже потратили на эту космическую кучу отбросов слишком много усилий. И как раз тогда, когда у нас появляется шанс сосредоточиться на реальной цели, вновь возникает Ультрамар»* [4, с. 173]. Под реальной целью Тифус имеет в виду дальнейший поход под знаменем Разорителя. Таким образом, среди сил, представляющих фантастическое пространство нет единства, они стремятся к разным целям и могут отвечать на разные варианты зова, хотя все они ведут к одному и тому же: вторжению в реальность с целью разнесения по Галактике бесчисленных даров Нургла. Это отличает Гвардию Смерти от прочих союзников Разорителя, стремящихся к опустошению и уничтожению всего во Вселенной. Таким образом, мы видим, что Гвардия Смерти отчасти отвергает и зов Разорителя, стремясь к своим целям. Спор же возникает лишь из-за конечной цели: Ультрамара у Мортариона и Терры у Тифуса.

На следующем этапе Кэмпбелл выделяет волшебных помощников: представителей высших сил, помогающих герою. В романе «Повелители Тишины» такими помощниками становятся младшие демоны Нургла – Нурглинги, именуемые Гвардией Смерти «Маленькими Хозяевами». Поначалу они кажутся лишь забавными малышами, суетящимися по всему кораблю, но в дальнейшем они приносят слугам Нургла немалую пользу. Так, во время налета на Найан именно нурглинги останавливают женщину, пытавшуюся активировать систему уничтожения планеты.

Этап преодоления первого порога в романе можно считать несколько условным, так как с точки зрения сеттинга Гвардия Смерти уже больше 10.000 лет совершает налеты на Империиум, а значит, Воркс и его бойцы обладают немалым опытом и не первый раз «преодолевают порог». Однако в рамках романа, таким этапом однозначно становится битва за мир Агрипина. Эта битва происходит в космосе и показывает Гвардию Смерти с неожиданной для читателя стороны: *«Займите позицию перед орудием! – приказывает Воркс»* [4, с. 243]. Ради

успеха битвы и дальнейшего похода Воркс готов пожертвовать своим кораблем и отрядами, что показывает его преданным и самоотверженным командиром, однако именно во время битвы происходит загадочная катастрофа, приводящая к тому, что корабль Воркса перебрасывает на огромное расстояние от основной армии, и он вынужден самостоятельно искать путь на Ультрамар. Именно это перемещение и можно назвать пересечением первого порога, что приводит Гвардию Смерти к дальнейшим приключениям.

Важно отметить, что корабль Воркса, «Милосердие», является живым: *«У него есть легкие, и есть кровотоки. Есть свои причуды и перепады настроения»* [4, с. 25]. Но обращает внимание сравнение, которое приводит Драган, залетая на челноке в чрево «Милосердия»: *«Быть поглощенной ею – это словно быть поглощенным живым существом»* [4, с. 166]. Одним из этапов пути культурного героя Кэмпбелл называет «во чреве кита». Можно сказать, что Гвардия Смерти весь свой путь проделывает внутри своеобразного монструозного левиафана.

Следующий этап назван путем испытаний. Воркс и его отряды проходят через череду различных приключений: попытки вычислить своё текущее местоположение и связаться с остальными войсками Гвардии Смерти, налеты на ближайшие планеты с целью захвата ресурсов и новых слуг и, наконец, нахождение первой серьезной цели – Сабатина, родного мира ордена Белых Консулов. Важно подчеркнуть, что Гвардия Смерти вовсе не чувствует себя беспомощной в рамках Имперского космоса. Её участники прекрасно разбираются в технологиях человечества, в их политическом устройстве и прочих нюансах. И причина этого не только в предыдущих налётах, но и в том, что Гвардия Смерти – один из предательских Легионов. Тысячи лет назад они были защитниками человечества, но позднее, в эпоху Ереси Хоруса, приняли сторону отступников, что и привело их к нынешнему состоянию. Это еще больше усложняет образ воинов Гвардии, ведь в эпоху до Ереси (что не раз упоминается в романе) они были классическим воплощением образов культурных героев: захватывали миры (чем приносили Империи немало материальных благ), защищали человечество от нападений внешних врагов и так далее. Но затем Мортарион «ответил на зов» Хоруса и встал на новый путь, наградой за прохождение которого стали Дары Нургла. Можно сказать, что Гвардия Смерти – это культурные герои, уже однажды завершившие свой путь и перешедшие на сторону потустороннего, фантастического мира. И теперь, уже будучи его представителями, несут новые блага своим бывшим соплеменникам.

Любопытно, что для Сабатина Гвардия Смерти уготовала вполне конкретную судьбу: *«Преврати весь этот мир в новый сад»* [4, с. 363]. Образ сада крайне важен для Нургла и его слуг, так как сад является обителью Нургла как божества и в него допускаются только самые преданные и доверенные слуги Владыки Чумы (что может являться переосмыслением образа райского сада). В реальном пространстве все слуги Нургла стремятся к созданию таких садов – миниатюрных копий Истинного сада в рамках конкретных планет. Это вновь связывает образы Гвардии Смерти с мифологией. По словам М. Элиаде *«...окружающий нас мир, в котором ощущается присутствие и труд человека, – горы, на которые он взбирается, местности, заселенные и возделанные им, судоходные реки, города, святилища, – имеет внеземные архетипы, понимаемые либо как “план”, как “форма”, либо как обыкновенный “двойник”, но существующий на более высоком, космическом уровне»* [9, с. 29]. По этой причине слуги Нургла «копируют» божественный прообраз, в данном случае – Сад, символизирующий вечный круг жизни, так как в нем постоянно идет процесс разложения и перерождения, что материально воплощает представления Нургла о будущем вселенной.

На своем пути к миру Сабатин Гвардия Смерти сталкивается с отрядами пророка Мора Ялчека, который тоже хочет захватить этот мир, но во славу других Богов. Временный союз двух Легионов выглядит шатким и Воркс понимает это с самого начала: *«Они предадут нас, – говорит Драган. Да, – подтверждает Воркс»* [4, с. 210]. План командира Гвардии Смерти в полной мере раскрывается в самом конце: пока основные войска Воркса и Мора Ялчека заняты битвой и попыткой взять штурмом крепость Белых Консулов, небольшой отряд Гвардии Смерти пробирается в убежища смертных и заражает их Чумой Зомби. Это срывает планы Мора Ялчека, намеривавшего принести всех смертных на планете в жертву Богам. В этой ситуации проявляется иная природа

Гвардии Смерти: это не просто стойкие воины, они хитры и способны на коварные планы, что роднит образ Воркса с образами-трикстерами.

Как отмечает С. С. Березовская, «...отдельные исследователи упоминают о териоморфизме Культурного героя, а также отмечают плутовское начало в нём» [10, с. 75]. А значит образ культурного героя вполне может содержать в себе черты образа-трикстера. Определенные черты териоморфизма так же присущи Гвардии Смерти: «Гарстаг рычит как зверь» [4, с. 125], воины и сами сравнивают себя с «мясными мухами на ранах Империи» [4, с. 194]. Последнее является не просто фигурой речи. Образ мухи концептуально важен в облике слуг Нургла. Многие из них несут на своих телах мутации, связанные с образом этого насекомого: фасетчатые глаза, сегментированные лапы, хоботки вместо рта и так далее. Однако звериными чертами сходство с образом трикстера в романе не ограничивается.

По К. Леви-Строссу, трикстер воздействует и на культуру людей. Именно с трикстера «начинается ее Другое (будь этим Другим мир природы или же мир другой культуры)» [11, с. 74]. Здесь очевидна параллель с Гвардией Смерти, стремящейся изменить мир под законы иного, чужого людям пространства. Любопытно, что основа культуры – вера в единого бога – не исчезнет, но сама концепция божества и его идеалов будет в корне изменена.

К. Г. Юнг называет трикстера «предтечей спасителя» и высказывает мысль о том, что «*страстное стремление к спасителю может возникнуть только вследствие несчастья – другими словами, осознание и неизбежная интеграция тени создает настолько мучительную ситуацию, что никто, кроме спасителя, не может распутать запутанный клубок судьбы*» [12, с. 356]. Это тоже перекликается с образом Гвардии Смерти в сеттинге, ведь путь принятия человеком Нургла всегда выглядит как медленное принятие неизбежного. Заражаясь одной из бесчисленных зараз Владыки Чумы, человек испытывает непереносимые страдания. И постепенно, под давлением этих мук, он принимает фигуру Нургла как спасителя. Только обещанное спасение оказывается отчасти мнимым: человек не исцеляется от терзающих его недугов, но «срастается» с ними, делает их частью себя и становится новым источником и распространителем заразы. Таким образом, Гвардия Смерти – это действительно предтечи спасителя.

Конец пути Воркса в романе – это «отказ от возвращения» по Кэмпбеллу. Он и его воины остаются на Сабатине, чтобы превратить его в сад Нургла, а затем двинуться в сторону Ультрамара и присоединиться к кампании Мортариона.

Таким образом, путь Гвардии Смерти во многом отражает путь мифологического культурного героя, однако в романе они не показаны как положительные герои. Их внешность вызывает отвращение, в ней подчеркивается монструозность, несомые ими дары кажутся отражениями ужаса. Гвардия Смерти ведет жестокую войну и не испытывает жалости к врагу, являясь антагонистами человечества, а потому их можно назвать «культурными героями наоборот» – они не защищают человечество от кошмаров Галактики, а скорее сами стали частью этих кошмаров. Вместе с тем, Гвардия Смерти отличается и от прочих легионов-предателей, что особенно видно в контрасте с Разорителем и Мором Ялчком – если последние стремятся к полному уничтожению галактики во славу Богов, то Гвардия Смерти хочет ее преобразить по своему усмотрению, но оставить в живых. Потому Воркс и его воины не вызывают абсолютного отторжения и общую суть их стремлений возможно понять.

Список использованной литературы

1. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. – 382 с.
2. Мелетинский, Е. М. Культурный герой / Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедический словарь. В 2 т. – Т. 1. – М.: Сов. энцикл., 1990. С. 25-27
3. Самозванцев, А. М. Мифология Востока / А. М. Самозванцев. – М., 2000. – 384 с.

4. Райт, К. Повелители Тишины: Роман / Пер. с англ. Ю. Зонис. – СПб: Издательство Фантастика Книжный Клуб, 2020. – 368 с.
5. Хейли, Г. Тёмный Империиум. Чумная Война: Роман / Пер. с англ. Ю. Антипова. – СПб: Издательство Фантастика Книжный Клуб, 2020. – 432 с.
6. Святослав Ингрэм Дух Нургла, URL: <https://stihi.ru/2013/09/02/7186>
7. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл; [Пер. с англ.]. – М : Рефл-бук, АСТ, Ваклер, 1997. – 384 с.
8. The Tome of Decay URL: https://nurgle.stelio.net/book_BC07.php
9. Элиаде, М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / М. Элиаде. – М., 2000. – 414 с.
10. Березовская, С. С. Культурный герой: динамика развития // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. №387. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-geroy-dinamika-razvitiya> (дата обращения: 17.10.2022).
11. Леви-Стросс, К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 512 с.
12. Юнг, К. Г. Психология образа трикстера // Душа и миф: шесть архетипов. М., К.: ЗАО «Совершенство» – «Port-Royal», 1997. С. 338–356.

М. А. Дзегцярэнка,

аспірант (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

**РОБЕРТ БЁРНС: ВОБРАЗ СЕЛЯНІНА-РЭВАЛЮЦЫЯНЕРА
Ў КАНТЭКСЦЕ ЭПОХІ ВЯЛКАЙ ФРАНЦУЗСКАЙ РЭВАЛЮЦЫІ**

Публікацыя ізъята по рэшэнню рэдакцыйнай калегіі.

Н. С. Зелезинская,

канд. филол. наук (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ТРАНСФОРМАЦИЯ НАРРАТИВА О ТОМАСЕ МОРЕ КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ НОВОГО ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ПЕРИОД РЕФОРМАЦИИ

***Аннотация.** В статье рассматривается механизм формирования новой исторической памяти и исторического сознания англичан в период Реформации англиканской церкви через метанарративы, а именно через нарратив Томаса Мора как значимой исторической фигуры недавнего прошлого. В статье сравниваются мотивы, сюжеты и образы в первой биографии Томаса Мора, написанной Уильямом Роупером и изданной в годы правления католической королевы Марии Тюдор, и пьесы Энтони Манди и Генри Четтла «Сэр Томас Мор», написанной в реформистские 1590-е гг., позже отредактированной Уильямом Шекспиром, Томасом Хейвудом и Томасом Деккером, подвергшейся цензуре Эдмунда Тилни и так и не поставленной на елизаветинской сцене. Сравнительный анализ позволяет установить концептуальные расхождения двух произведений, вызванные сменой мировоззренческой парадигмы и осознанным стремлением создать новый образ бывшего Лорда-канцлера, приемлемый с точки зрения соответствия основным историческим фактам и идеологической*

(религиозной и политической) точке зрения.

Ключевые слова: историческое сознание; историческая память; нарратив; англицизм; Реформация; Уильям Шекспир; Томас Мор; «Сэр Томас Мор»; Уильям Роупер.

N. S. Zelezinskaya,

PhD, Ass.Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

THE NARRATIVE OF THOMAS MORE' TRANSFORMING AS A WAY OF SHAPING A NEW HISTORICAL CONSCIOUSNESS DURING REFORMATION

Abstract. *The article examines the mechanism of a new historical memory and historical consciousness formation during the Reformation period in England through metanarratives, namely through the narrative of Thomas More as a significant historical figure of the recent past. The paper compares the motifs, plots and imagery in the first Thomas More' biography, written by William Roper and published during the reign of the Catholic Queen Mary I, and the play «Sir Thomas More» by Anthony Mundy and Henry Chettle, written in the 1590s, later edited by William Shakespeare, Thomas Heywood and Thomas Decker, censored by Edmund Tilney and never performed on the Elizabethan stage. The comparative analysis reveals conceptual differences between the two works, caused by the change of world outlook paradigm and the conscious desire to create a new image of the former Lord Chancellor, acceptable from the point of view of the basic historical facts and from the ideological (religious and political) point of view.*

Keywords: *historical consciousness; historical memory; narrative; Anglicism; Reformation; William Shakespeare; Thomas More; «Sir Thomas More»; William Roper.*

История как знание о трансформациях, наделенных смыслом и целью, включает в себя и метафорическое понятие конца истории – лиминального периода, когда целый ряд причин и следствий перестает работать, и происходит формирование новых связей, по-новому обусловленных новыми ментальными установками. Этот момент «выпадения» всегда остро ставит вопрос о смысле бытия человека, социальных общностей разного порядка, человечества в целом, поэтому лиминальный период особенно падок на создание нормативов и законов разнородного плана. Этот феномен может быть обоснован и на частном, и на государственном уровнях. Каждый человек стремится к истинности своих высказываний и потому должен добиться возможности легитимировать её собственными средствами. Государство стремится к первенству в установлении законов, которые не только меняются в переходные периоды, но и получают свое идеологическое обоснование.

Взгляд на английскую историю XVI–XVII вв. как на лиминальный период, склонный к законотворчеству и его обоснованию, позволяет объяснить многие литературные феномены. Основной причиной лиминальности стала Реформация «сверху», повлекшая за собой разграбление могил, сжигание священников, глумление над святынями. До 1536 г. (начало роспуска монастырей) никто и помыслить не мог, что благоверные католики будут названы еретиками и изменниками, а Генрих VIII из Поборника веры (титул, дарованный ему Папой за осуждение учения Лютера) превратится в экскоммуникадо (excommunicado). Когда короля отлучали от церкви, его подданные оказывались перед выбором, кому сохранить верность: земному господину или небесному. Большинство англичан было вынуждено «выбрать» короля, молча смотреть, как сжигают аббатов и разгоняют монахов, а потом и давать присягу, признавать, что верховная власть на земле принадлежит Генриху VIII. Этот выбор делался и под давлением силы, и из-за растерянности ввиду потери привычных «поводырей» в лице католических священников. Последовавшие после смерти Генриха VIII резкие скачки в сторону строгого протестантизма (при Эдуарде VI), затем радикального католицизма (при Марии I Кровавой) и снова к протестантизму (при Елизавете I) не способствовали душевному покою англичан. Геоцентрическое мышление

расставляло в те времена иные акценты: с отлучением от церкви и сменой догматики баланс жизни и смерти нарушился, и само спасение души после смерти было поставлено под угрозу. Поскольку значительная часть советников короля принадлежала к духовенству или была непосредственно связана с ним, можно представить, насколько чувствительна была власть к сложившейся ситуации. Постоянно предпринимались конкретные шаги по ее нормализации: 45 положений, Book of Common Prayers, Book of Homilies, 39 положений, закон о рекузантах – как поощрения, так и наказания издавались с целью достижения религиозного единства нации. Именно королева Елизавета I была, по сути, первым монархом, не только озаботившимся этой проблемой, но и попытавшимся найти более мягкий, или «серединный», как сегодня говорят исследователи, включая в это понятие и современную политику Англиканской Церкви [1, р. 1–27].

В «Состоянии постмодерна» Ж.-Ф. Лиотар, говоря о другой эпохе, но о такой же лиминальной, как период Реформации, т.е. о той же ситуации неустойчивости и необходимости поиска нового фундамента для новых идеологических построений власти, пронизательно отмечает неустранимость роли нарратива: *«нельзя... исключить, что обращение к нарративу неизбежно; по крайней мере, настолько, насколько языковая игра науки стремится к истинности своих высказываний, но не имеет возможности легитимировать её собственными средствами. В этом случае следовало бы признать потребность в неприводимой истории, которую ещё нужно осмыслить, например, так, как мы уже это наметили, т. е. не как потребность что-то вспомнить или заглянуть в будущее (потребность в историзме, потребность расставить акценты), но, напротив, как потребность забыть (потребность в *metrum*)»* [2, с. 72]. Эту точку зрения поддерживает, хотя и на других основаниях, социальный психолог Кеннет Джерджен, утверждая, что нарратив служит созданию моральной идентичности с определенным сообществом и на основании наших позитивных установок определяет те идеологические структуры, в которых мы видим своё коллективное будущее [3]. Если нарратив есть способ смыслообразования и легализации новых установок, то по изменению нарратива можно проследить суть изменений менталитета и более отчетливо определить интенции движущей силы (в нашем случае королевской власти). От осознания данных социокультурных процессов совершается переход к борьбе за право владеть метанарративом. Особенно важно взять под контроль наиболее важные нарративы прошлого.

В Англии одной из самых влиятельных фигур XVI века был Томас Мор (*Thomas More, 1478–1535*), при этом влияние его было не столько экономическим и даже политическим (не умаляя его дипломатические достижения), сколько культурным. Томас Мор при жизни сформировал о себе миф как о человеке мудром, образованном, неподкупном, здоровом, добродетельном, благочестивом (*devotional*) – образцовом. Не удивительно, что, осознавая это влияние на современников, король Генрих VIII был настолько заинтересован в согласии Томаса Мора на свой развод и новый брак, «Акт о супрематии», провозгласивший короля главой англиканской церкви, что предпочел мертвого Мора несогласному (и речь шла исключительно о принародном признании).

С точки зрения намеренного формирования исторического сознания, память о таких исторических фигурах должна контролироваться в первую очередь. Конечно, нарративов о Томасе Море очень много. Вскоре после его смерти были написаны биографии *Life of Thomas More* (1556) Уильяма Роупера (*William Roper, 1496–1578*), *Life and Death of Sir Thomas More* (ок. 1557) Николаса Харпсфилда (ок. 1557), *The Life and Illustrious Martyrdom of Sir Thomas More* Томаса Стейплтона (1588), затем *The Life of Sir Thomas More* сэра Кресакра Мора (1649), *The Life and Writings of Sir Thomas More* Т. Е. Бриджетта (1892) и др. Художественные произведения в данном случае вносили не менее значимую лепту, в первую очередь, елизаветинская пьеса «Сэр Томас Мор» (*Sir Thomas More*) Энтони Манди и Генри Четтла (и позже дополненная и отредактированная тремя другими авторами: Уильямом Шекспиром, Томасом Хейвудом и Томасом Деккером), а также «Человек на все времена» (*A Man For All Seasons, 1954*) Роберта Болла (*Robert Ball,*) и ее одноименная экранизация, ознаменовавшие начало мощной волны многочисленных биографий, научных исследований и даже специализированных журналов второй половины XX – начала XXI в.

Автор самой первой биографии, любимый зять Томаса Мора Уильям Роупер, в первом же абзаце формулирует концепцию всей своей работы: «*Sir Thomas More, knight, sometime Lord Chancellor of England, a man of singular virtue and of a clear unspotted conscience, as witnesseth Erasmus, more pure and white than the whitest snow, and of such an angelical wit as England, he saith, never had the like before, nor never shall again, universally, as well in the laws of our own realm (a study in effect able to occupy the whole life of a man), as in all other sciences, right well studied, was in his days accounted a man worthy of perpetual famous memory*» [4, p. 2]. Лишь часть своего жизненного пути человек может отдать служению королю и государству, но достоинство и незапятнанная совесть должны быть с ним нераздельно от рождения до смерти. Уильям Роупер не избегает разговора о государственной службе тестя, много пишет о заслуженных милостях короля и дипломатических способностях советника, но и не вдаётся в подробности монарших поручений, его основная задача – рассказать о Человеке, горячо им любимом и уважаемом и заслужившим того, чтобы потомки запомнили его исполненным всевозможных достоинств. Множество эпизодов признаны доказать нам человечность великого человека, например, история его женитьбы: пребывая во францисканском монастыре, Томас Мор знакомится с мастером Колтом и его тремя дочерьми. Ему понравилось общаться со средней, но он подумал, что старшей будет обидно остаться в девицах, если ее младшая сестра выйдет замуж раньше, и Томас Мор женился на старшей.

Биография насыщена указаниями на известные Богу и людям бесчисленные достоинства Томаса Мора: «*he was to God and the world well known of notable virtue*» [4, p. 28]) и просто похвалами: «*his notable virtue and godliness*» [4, p. 17]. Роупер показывает Мора мудрым, добрым и к людям снисходительным («*This Sir Thomas More, among all other his virtues, was of such meekness*» [4, p. 13]), счастливо избегнувшим порока алчности даже на самых высоких постах («*considering that for all his prince's favor he was no rich man*»), мудрым и ученым, благодаря чему и был замечен королем: «*for his wisdom and learning, had the King such an opinion, that at such time as he attended upon His Highness, taking his progress either to Oxford or Cambridge, where he was received with very eloquent orations, His Grace would always assign him*» [4, p. 30]. Автор не раз возвращается к тому, что Лорд-канцлер никогда не брал взяток («*from all corruption of wrong-doing or bribes taking kept himself so clear*» [4, p. 35]). Но превыше всего показано религиозное рвение Томаса Мора, которое сформировало его личность, руководило его жизнью, обусловило смерть и воссияло посмертной славой. Роупер мало говорит о борьбе с еретиками и о религиозных трактатах будущего мученика католической Церкви, но рассказывает, что тесть под одеждой носил власяницу и прибегал к самобичеванию, о чем знала только его старшая дочь, лично стирившая власяницу.

Самый трогательный эпизод биографии – рассказ о болезни дочери (будущей жене Роупера). Маргарет заболела потницей; целая серия эпидемий этой смертоносной болезни, подобной чуме, разразилась в Англии в 1485–1551 гг. [5], проверенного лечения не существовало, заразившиеся умирали, проведя ночь в лихорадке и поту. По рассказу Роупера, девочку безрезультатно лечили два знаменитых доктора, она заснула и уже не просыпалась и на ее коже уже были видны пятна – свидетельства скорой смерти, Мор не мог спать, ходил по саду и молился и внезапно нашел для нее лекарство во время своей ночной молитвы. Его осенило, что дочери поможет только клизма, что было немедленно докторами исполнено прямо со спящей, после чего она пришла в себя и постепенно обрела цветущее здоровье. Роупер приводит слова Мора после исцеления дочери: «*Whom, if it had pleased God at that time to have taken to His mercy, her father said he would never have meddled with worldly matters after*» [4, p. 7] – и в них, вероятно, мистическое, но вполне в духе благочестивого (devotional) времени объяснение многих поступков и решений великого человека.

Мотив падения вводится также с мистической подоплекой и задолго до кульминации. Рассказывая о привычках Мора и некоторых эпизодах его жизни, в которых тот проявил себя человеком лучших качеств, Роупер припоминает, как однажды гулял по берегу Темзы с тестем и тот сказал: «*Now would to our Lord, son Roper, upon condition that three things were well established in Christendom, I were put into a sack, and here presently cast into the Thames*» [4, p. 14]. Видно было, что что-то гнетет Мора. Роупер не замедлил поинтересоваться, что

это за три важные вещи, на что Мор ответил: *«The first is, that where the most part of Christian princes be at mortal war, they were all at an universal peace. The second, that where the Church of Christ is at this present sore afflicted with many errors and heresies, it were settled in a perfect uniformity of religion. The third, that where the King's matter of his marriage is now come in question, it were to the glory of God and quietness of all parties brought to a good conclusion»* [4, р. 15]. Как истинный провидец, Мор, будучи знаменитым, влиятельным, осыпанным милостями, уже чувствовал, что король склоняется к тем решениям, которые принесут много страданий доброй части христианского мира. Но при этом Томасу Морю была свойственна и внутренняя готовность к бедствиям и даже их радостная встреча.

Последние события и настроения Мора биограф описывает, очевидно, со слов своей жены, потому что лишь ей как любимой дочери был открыт доступ к нему в тюрьму. Не только спокойствие и полное принятие своей участи сопровождают уже бывшего Лорда-канцлера, но и радость, вызванная скорой встречей с Богом, способность противостоять соблазну и сохранить свои добродетели на пути к грядущему мученичеству. Самое время напомнить, что «Жизнь Томаса Мора» Уильяма Роупера была издана в 1556 г., во время правления католической королевы Марии Тюдор.

Но уже через два года на престол взошла ее сестра Елизавета I, по примеру отца провозгласившая себя главой Англиканской Церкви. Пьеса «Сэр Томас Мор» расставляет противоположные акценты: протагонист – прежде всего государственный деятель, советник короля. Само действие пьесы указывает на ее идею: событийный ряд охватывает беспокойства в Лондоне, мятеж и его усмирение, а с Томасом Мором мы знакомимся в вихре гражданских и политических коллизий. Едва ли не первые его слова *«Lifter, I am true subject to my king»* [6, акт 1, сцена 2] имеют двойной смысл, ведь зрители знают, по какому обвинению был казнен Мор. Это утверждение истинно, поскольку в момент произнесения этих слов, Мор – законопослушный подданный, и это утверждение все же ложно, поскольку в скором будущем он будет осужден за измену королю.

Однако такое двойное дно скрыто в первом акте за общим контекстом восхваления Мора как одного из мудрейших людей королевства (*«You are known to be one of the wisest men That is in England»*) [6, акт 1, сцена 2]. Во втором акте лондонцы устраивают погромы, поджигают дома, выпускают преступников, а Томас Мор обращает внимание собеседников (мэра и его помощников) на то, что глупые люди не знают, какова правовая ответственность за их действия. Томас Мор идет к разбушевавшейся толпе и говорит, представьте, что вы добились своих целей и заставили иностранцев бежать с детьми и котомками прочь из Англии, и что король ничего не предпринимает. Чего вы добились? Того, что не доживете до смерти в постели, потому что вы освободили насилие и вседозволенность. Теперь закона не будет, а править будет более сильный. Мор заканчивает свое обращение словами: *«Urging obedience to authority; / And twere no error, if I told you all, / You were in arms against your God himself»* [6, акт 2, сцена 4]. Толпа поражена справедливостью его слов. Так второй раз Томас Мор успешно призывает к законопослушности других персонажей. Кроме того, в обеих сценах Мор показан как спаситель жизней. Он просит судей за виновных, и те помилованы. Проститутка Долл подводит итог заслугам Мора: *«thou hast done more with thy good words than all they could with their weapons»* [6, акт 2, сцена 4]. За заслугу перед Англией в подавлении восстания, а также «замечая Вашу мудрость и достоинства», король посвящает Мора в рыцари и вводит в Тайный Совет. Мор клянется служить королю: *«My service is my kings; good reason why, / Since life or death hangs on our sovereign's eye»* –и это третья его речь о послушании королю. Заканчивается сцена неожиданным пафосным заявлением Мора: *«My lord, farewell: new days begets new tides; / Life whirls bout fate, then to a grave it slides»* [6, акт 2, сцена 4].

Однако тут же приводится довольно неожиданный монолог Мора о том, что ему теперь, возвысившись, дано писать законы и вершить суд над знатными людьми: *«Good God, good Go, / That I from such an humble bench of birth / Should step as twere up to my country's head, / And give the law out there!»* [6, акт 3, сцена 2]. Следует несколько сцен, подчеркивающих высокое положение Мора при дворе, а дальше действие стремительно

ускоряется: в 4-ом акте советник короля отказывается подписывать парламентский акт, в начале пятого его семье сообщают о смертном приговоре, последняя сцена – смерть Мора на эшафоте.

Несмотря на исключительное для елизаветинской пьесы количество персонажей, она не разваливается, поскольку всецело подчинена единому замыслу – показать, как достойный человек испортил себе жизнь, преступив закон и нарушив клятву верности королю, что одно и то же. Зная о последствиях своего поступка и даже ранее предостерегая о последствиях подобного поведения других, он, тем не менее, идет на клятвopреступление, становится изменником и получает справедливое возмездие. Даже такое идеологически выверенное вполне протестантское по духу произведение подверглось цензуре. Как указывает У. У. Грег, цензор Эдмунд Тилни оставил пометки «исправить» на рукописи рядом со сценами народного недовольства, возле сцены, где Мор отказывается подписать Клятву верховенства в Тайном Совете, сцены ранения Сэра Джона Манди [7, р. xiv]. Исследователь сетует, что нет ни одного случая, где Тилни сам внес бы правку, и мы не знаем, были ли учтены его замечания (и как) в последующих вариантах. Очевидно, все внесенные правки сделаны не по литературным, художественным критериям, а по религиозно-политическим соображениям [7, р. xiv]. Пьеса не была поставлена.

Рассмотренные нами произведения – биографию и пьесу – разделяют всего 40 лет, но за это время был сделан огромный прыжок из католицизма в протестантизм, мир изменился до неузнаваемости, и герои прошлого становятся неузнаваемы в отражении новой идеологии, но они не уходят и их не забывают. Убеждение в неразрывной связи времен, способствуют, с одной стороны, стремлению всякого средневекового человека ухватиться за опоры прошлого и перенести их в свое настоящее, даже если – и тем более если – между прошлым и настоящим ментальный разрыв, т. н. «конец истории», а с другой стороны, подобный позитивизм позволяет манипулировать «всяким человеком», предлагая ему в прежней обертке новые ценности.

Список использованной литературы

1. The Oxford History of Anglicanism. Vol. 1. Reformation and Identity, c. 1520-1662; ed. by A. Milton. – Oxford: Oxford University Press, 2019. – 500 p.
2. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н.А. Шматко — М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Алетейя, 1998. — 160 с.
3. Gergen, K. Narrative form and the construction of psychological science // Narrative psychology: the storied nature of human conduct / Ed. by T. R. Sarbin. Westport, 1986. <https://www.semanticscholar.org/paper/Narrative-form-and-the-construction-of-science.-Gergen-Gergen/ecdf4b646275233cce4156235c05020bbe690e4c>. – Date of access: 04.09.2022.
4. Roper, W. The Life of Sir Thomas More / W. Roper; ed. by B. Wegemer and S.W. Smith. – Center for Thomas More Studies, 2003. – Mode of access: www.thomasmorestudies.org. Date of access: 01.09.2022.
5. Forestier, Thomas (1a). A litil boke the whiche traytied and reherced many gode thinges necessaries for the pestilence ... made by the ... Bisshop of Arusiens ... London, 1485. – Reproduced in facsimile from the copy in the John Rylands library. With an introd. by Guthrie Vine by Knutsson, Bengt, Bp. of Vesterås, fl. 1461; Vine, Guthrie. Manchester UP, 1910. Mode of access: <https://archive.org/details/alitilbokeofthepestilence00rylauoft>. – Date of access: 4.10.2022.
6. Shakespeare, W. Sir Thomas More / W. Shakespeare // The Project Gutenberg eBook of Sir Thomas More, by Shakespeare. Release Date: November 1, 1998. – Mode of access: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1547/pg1547.html>. – Date of access: 11.10.2022.
7. The Book of Sir Thomas More; ed. by W.W. Greg. – The Malone Society Reprint, 1911. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 80 p.

В. Г. Крюкова,

аспирант (Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия)

ГОТИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА ЭДИТ НЕСБИТ «ТЕНЬ» В КОНТЕКСТЕ ДИСКУССИИ О ЖЕНСКОМ ВОПРОСЕ

Аннотация. Английская литература *fin de siècle* отмечена ростом интереса к жанру готической новеллы, как к наиболее подходящей форме выражения внутреннего кризиса и социальной тревожности, возникшей, в том числе, в связи с актуализацией женского вопроса. В данной статье рассматривается новелла Э. Несбит «Тень» как яркий пример завуалированного протеста писательницы против притесненного положения женщины конца XIX в. При этом делается попытка дать определение жанру готической новеллы и подобрать наиболее подходящий английский термин. Более того, нами будут проанализированы такие приемы как «рассказ в рассказе», «ненадежный рассказчик» с целью описания их роли для раскрытия темы вины и ответственности.

Ключевые слова: готическая новелла; женский вопрос; ненадежный рассказчик; Несбит; «рассказ в рассказе».

V. G. Kryukova,

postgraduate student (South Federal University, Rostov-upon-Don, Russia)

GHOST STORY «THE SHADOW» BY EDITH NESBIT IN THE CONTEXT OF WOMAN QUESTION DISCUSSION

Abstract. The English literature of *fin de siècle* was marked with the increasing interest in ghost story genre as the one which was highly suitable for expressing anxieties about different issues, including «the woman question». This article analyses the ghost story «The Shadow» by Edith Nesbit as a striking example of a covert protest against suppressed position of a woman in the late XIX. Besides, it attempts to give a well-balanced definition and to find the most appropriate term for the genre. Moreover, the following literary devices such as «story within a story» and «untrustworthy narrator» are going to be examined to find out how they work to express the main theme of guilt and responsibility.

Key words: ghost story; the woman question; untrustworthy narrator; Nesbit; story within a story.

В конце XIX в. Англия переживает изменение устоявшихся викторианских социальных и политических парадигм, актуализирующих так называемый женский вопрос, критику несправедливости семейно-брачной, образовательной и правовой систем. Неудивительно, что *fin de siècle* отмечен повышенным интересом к готическому канону. Данный всплеск писательского интереса к литературе ужаса К. Херли объясняет следующим образом: «Готическая традиция характеризуется цикличностью и проявляется в моменты культурного шока, чтобы развеять тревоги читателей, проработав их в отвлеченной форме» [1, с. 194]. Вышеупомянутое свойство готической традиции в осмыслении реальности Заломкина Г. В. в своем диссертационном исследовании называет «функцией концепирования действительности» [2, с. 12]. В ее работе готика рассматривается с точки зрения мифологического мышления, а образная система произведений литературной готики соотносится с «феноменами сознания» [2, с. 12]. Так, в периоды перемен, сопровождаемых повышенной тревожностью, готическая традиция становится способом осмысления реальности и проработывания бессознательных страхов.

Писательница Эдит Несбит (*Edith Nesbit, 1858-1924*) проявляла высокую восприимчивость к происходящим вокруг нее изменениям. Будучи женой Г. Бланта, она демонстрировала определенную свободу

взглядов на брак, активно поддерживала социалистов и была под влиянием таких идеологов феминистского движения как Элеонор Маркс и Ани Бесан. Ее литературное наследие обширно: более всего она известна как автор детских приключенческих, литературных сказок. Вынужденная заниматься обеспечением семьи Э. Несбит часто обращалась к жанру готической новеллы (*ghost stories*) как к сенсационному жанру, популярному у публики. Помимо решения финансовых вопросов, данный жанр также позволял писательнице выразить в художественной форме свою социально-политическую позицию и личную неудовлетворённость в браке. Долгое время литературоведы пренебрегали этим пластом творчества Несбит, относя его к «вторичной литературе», тем не менее, в последнее время все больше исследователей обращаются к анализу ее «страшных историй», особенно для определения степени вовлеченности писательницы в вопрос формирования феномена «новой женщины» (В. Магрии [3], Т. Мери [4], Н. Фриман [5], М. Фу [6]).

В рамках данной статьи мы обратимся к анализу готической новеллы Несбит «Тень» (*«The Shadow», 1905*) [7], акцентируя при этом внимание на том, как спектральная метафора раскрывает тему вины главного героя, создавая сюжетную многоплановость. Мы также обратим внимание на прием «рассказ в рассказе», который, с одной стороны, указывает на ненадежность рассказчика, с другой стороны, поднимает вопрос женского авторства. Но в первую очередь, мы постараемся определить жанрообразующие черты готической новеллы.

М. М. Бахтин в своей статье «Проблема речевых жанров» [8] рассматривает само понятие жанр как единство содержания, стиля и композиционного построения, отмечая при этом, высокую диалогичность как результат близкой связи с социумом. «Функциональная разнородность», а также связь с условиями среды выводит категорию жанра за рамки исключительно филологического исследования. Подобный широкий взгляд на категорию жанра может быть особенно полезен при определении жанра английской готической новеллы, развитие которой, несомненно, связано с культурно-историческим контекстом. Поскольку данный вид готической традиции часто ассоциируют с массовой литературой, долгое время он был обделен интересом исследователей, однако, в последнее время предпринимаются уверенные попытки определить границы и положение данной категории в литературоведческой парадигме. В данном случае чрезвычайно полезны многочисленные статьи А. А. Липинской, Н. В. Водолажченко, Д. В. Гагариной [9], а также подробные монографии зарубежных исследователей, таких как Э. Бёркхед [10], Дж. Салливан [11]. Особенно можно выделить подробный труд Дж. Бриггс «Ночные посетители: расцвет и упадок английской готической новеллы» [12] в изучении развития и характерных черт литературных рассказов о призраках.

А. А. Липинская в статье «Ghost story. К проблеме интерпретации и перевода одного термина» [13] отмечает недостаточность понятийного аппарата в отношении позднеготических произведений малой формы. Поскольку жанр является категорией одновременно устойчивой и изменчивой, для начала следует определить постоянные системообразующие признаки готической новеллы. Готическая новелла, став естественным преемником готического романа, трансформировала семиотику готической традиции. Как справедливо отмечает Н. В. Водолажченко: *«Поэтологические особенности готического романа модифицируются с учетом жанровой специфики новеллы: место действия обретает английские национальные черты; на смену средневековью приходит современность со своими героями, представителями разных социальных групп и профессий»* [14, с. 12].

Под готической новеллой принято понимать повествовательную структуру, наиболее точно описываемую английским термином *ghost story*, который, в свою очередь, также вполне условно объединяет целый ряд литературных произведений малой формы. Необходимо отметить отсутствие всеохватывающего термина, способного отразить формальные, содержательные и композиционные особенности «литературных рассказов о призраках». Поскольку большинство исследователей включают в данную категорию также новеллы, отмеченные отсутствием фигуры привидения, необходимо признать, что данный термин лишь приблизительно описывает содержательную сторону подобной литературы, и его выбор для объединения разнообразных произведений не

связан с сюжетологией.

Дж. Салливан, определяя жанр, охватывающий *ghost stories, horror stories, science fiction gothic*, предлагает опираться на общий для данной литературы эффект эмоционального потрясения, который заключается в том, что *«ghost stories пробуждают в душе неосознанное и необъяснимое»* [11, с. 10]. Цв. Тодоров [15] обращается к теме колебания между объяснением сверхъестественного и реального, определяя двойственность прочтения происходящего как основу выделения фантастического жанра (куда мы можем отнести и готические новеллы). Также французский структуралист отмечает обязательным условием реализации фантастического жанра наличие кульминационной концовки, которая, как правило, знаменуется появлением привидения или другой формы потустороннего мира.

Таким образом, в данном исследовании под термином готическая новелла понимается литературное произведение малой формы, характеризующееся следованием готической традиции в построении пространство-временной организации (события разворачиваются в пределах церкви, монастыря, замка, в ночное время суток, при этом наблюдается отсутствие временной дистанции, свойственное готическому роману), в создании атмосферы страха и сомнения в реальности происходящего, а также демонстрирующее градационное развитие событий, приводящих в результате к кульминационному пункту в конце новеллы.

В конце XIX в. формируется широкий пласт литературы где *«наличие готических элементов – восходящих к романтической традиции – актуализируют такие стороны как статус, внутренняя неудовлетворённость и опыт женщины поздневикторианского периода»* [16, с. 1]. При этом стоит отметить, что развитие готической новеллы в Англии чаще связывают с авторами-мужчинами, среди которых Шеридан Ле Фаню (*Joseph Sheridan Le Fanur, 1814–1873*), Монтегю Родс Джеймс (*Montague Rhodes James, 1862–1936*), Элджернон Блэквуд (*Algernon Henry Blackwood, 1869–1951*) и др. В то время, как именно писательницы были основными авторами литературных рассказов о призраках, издаваемыми журналами, наиболее заметный вклад внесли Мэри Элизабет Брэддон (*Mary Elizabeth Braddon, 1837–1915*), Эллен Вуд (*Henry Wood, 1814–1887*) и Эдит Несбит. Таким образом, женщины-авторы получили возможность в завуалированной форме готических тропов выразить свое состояние «призрака» в обществе. Как отмечает Р. Майлс: *«После 1794 г. готическая традиция становится способом выразить невыразимое»* [17, с. 55]. Джулия Бриггз видит в широком обращении писательниц к жанру «готической новеллы», с одной стороны, финансовую необходимость зарабатывать беллетристкой, с другой стороны, отмечает, что *«особая привлекательность жанра состояла в более свободных образных формах выражения»* [18, с. 128]. Используя систему образов и метафоры готического канона, женщины поднимают актуальные вопросы, в том числе, вопрос мужской ответственности и вины за подчинение женщины.

Тема вины становится магистральной в известной готической новелле Эдит Несбит «Тень» [7]. Повествование открывается описанием отдыха трех девушек после танцев в Рождественский вечер. Еще одна их подруга потеряла сознание во время танцев и была перенесена в соседнюю комнату для отдыха. Оставшись одни, девушки развлекают себя историями о привидениях, что роднит данную новеллу Несбит с жанром рождественского рассказа. К ним в комнату заходит экономка Мисс Маргарет Иствич и поддается на всеобщие уговоры рассказать страшную историю. Мисс Иствич делится с ними событиями, произошедшими с ней почти 20 лет назад, когда она отправилась в пригород Лондона по приглашению друга ухаживать за его беременной женой Мейбл. Мисс Иствич признается, что ее друзья, ставшие мужем и женой, были ей очень дороги и что она *«любила их больше всего на свете»*. Необходимость ее присутствия вызвана прежде всего тем, что, несмотря на полное физическое здоровье, Мейбл и ее муж чувствовали себя подавленными и больными. Герой рассказа испытывал непреодолимый страх от ощущения присутствия в доме необъяснимого зла. Смутное чувство тревоги не получало до некоторого времени визуального или звукового выражения. Вот как описывал свои ощущения главный герой: *«Что-то следует за мной, но, когда я оборачиваюсь, – ничего нет – только моя тень»*. Подобный страх поселяется в душе Мисс Иствич, ощущение присутствия рядом inferнального дополняется явственно различимым вздохом, доносящегося до ее слуха в один из дней, и этот вздох внушает ей ужас. Вскоре «нечто»

приобретает вид темного пятна, которое, двигаясь, уползает в темноту за шкаф. Когда у Мейбл рождается дочь, на несколько дней герои освобождаются от своих страхов, но вот Маргарет снова слышит вздох и видит пятно, проникающее под дверь спальни Мейбл, и через мгновение она умирает во сне без видимых причин. Мисс Иствич покидает дом. Рассказ окончен, но напоследок Маргарет оговаривается, что видела подобную субстанцию еще один раз в жизни на похоронах главного героя и делает страшное заключение: *«Я думаю, оно искало дочь Мейбл, ради которой вернулось»*. И тут глаза экономки наполняются ужасом, и присутствующие в комнате девушки слышат вздох и (почти) видят, как нечто темное заползает в комнату, где спит упавшая в обморок девушка, которая в ту же секунду умирает. Далее становится известно, что девушка являлась дочерью Мейбл.

Повествование открывается замечанием, которое справедливо можно отнести к определению сути готической новеллы: *«Это не лихо закрученная история о призраках, здесь ничего не получает рационального объяснения, и нет никаких понятных причин, почему это произошло, как нет никаких оснований ее не рассказать...»*. Перед нами классическая стилизация под рождественский рассказ, где рамочная композиция выводит на первый план вопрос о надежности рассказчика и реальности происходящего. При этом прием ненадежного рассказчика может служить нескольким целям. Таким образом, реализуются жанровые ожидания. Поскольку готическая новелла предполагает внедрение сверхъестественного элемента в полотно реальных событий, автор вправе рассчитывать на «включенность реципиента в креативное сотворчество» [19]. Другими словами, читатель сам определяет степень реальности описываемых событий. Так прием «рассказ в рассказе» работает на усиление эффекта *hésitation* (колебание), которое Тодоров относит к основополагающим факторам определения фантастического жанра. Той же цели служит стилизация новеллы под рождественскую историю.

Другой функцией ненадежного рассказчика становится самообличение, желание оправдаться за грехи прошлого. Мотив воздаяния за грехи является одним из основных мотивов, выполняющих сюжетобразующую функцию готической традиции. Стоит отметить, что перед нами классический любовный треугольник, часто появляющийся в новеллах Несбит. Он представлен двумя женщинами, влюбленными в одного мужчину. Можно предположить, что подобная формула личных отношений крайне болезненна для Несбит. Обращаясь к эпизодам ее биографии, становится понятно, что она испытала мучительные душевные переживания, узнав, что ее муж Губерт Бланд является отцом новорожденного ребенка ее подруги Э. Хоатсон. Как отмечает М. Фу: *«Подавленное чувство обиды и негодования время от времени проявляется в поэзии и прозе Несбит»* [6, с. 132]. Также ученый отмечает склонность писательницы к пессимистичному изображению брака в готических новеллах, *«где свет романтического соперничества оборачивается жестокостью и смертью»* [6, с. 132].

Симптоматично, что, в отличие от женских персонажей Мейбл и Маргарет, главный герой остается безымянным, что дает основания предполагать, что в глазах Несбит он представляет собой собирательный мужской образ. Тема вины и прощения пронизывает повествование: *«Он встретил меня у двери, – она снова заговорила. – Поблагодарил за приезд и попросил простить за прошлое»*. Мисс Иствич не делится подробностями прошлых взаимоотношений героев, но в разговоре с протагонистом, когда он спрашивает ее, могут ли происходящие события быть результатом проклятия, наложенного кем-то, кого он обидел, она спешит его заверить в том, что *«если и есть единственный человек, кто-то, кто мог быть обижен вами, он легко простил бы вас»*.

В данном случае можно предположить, что тип повествователя определен авторской установкой на исповедальность, и Маргарет Иствич не рассказывает страшную историю с целью развлечь девушек, а проговаривает события для себя: *«Мисс Иствич замолчала. Мне показалось, что она забыла о нашем присутствии»*. Рассуждая о типах повествователя Уэллек отмечает, что *«исповедью рассказчик обнажает свой характер»* [20, с. 239], *«заново переигрывает свою историю»* [20, с. 240].

Изображение сверхъестественного в данной новелле также указывает на тему мужской вины. Д. Б. Морис в своем рассуждении о природе готического ужаса, ссылаясь на психоаналитическую школу З. Фрейда,

заключает: «*Страх сверхъестественного вселяет не угроза, исходящая извне, не что-то чужое, неизвестное, напротив, что-то странно знакомое, что-то, о чего мы тщетно пытаемся отгородиться*» [21, с. 307]. Другими словами, нет ничего более пугающего, чем ужасное, являющееся частью нас самих. В этом смысле «нечто», что беспокоит героя своим присутствием в доме, подтверждает данное утверждение. Долгое время оно не обозначено визуально и не издает никаких звуков, герой лишь говорит о сводящем с ума присутствии чего-то пугающего за спиной, чем-то, что сливается с его тенью при попытке разглядеть его.

Примечательно, что сперва Мисс Иствич подобным же образом ощущает присутствие паранормальной сущности в доме: «*Что-то сползло и растаяло в моей тени*». При этом жена главного героя не замечает подобных явлений. Создается ощущение, что двух героев объединяет общая вина, ведь по мере пребывания Маргарет в доме, сверхъестественное присутствие обретает визуальную форму пятна и издает вздох. Создается впечатление, что сближение Маргарет и протагониста приводит к нарастанию силы вины.

К. Менсфилд [22] в своем диссертационном исследовании делает акцент на активную социально-политическую позицию Несбит. *Fin de siècle* ознаменовался резонансной кампанией против «Закона об инфекционных заболеваниях» (закон был принят в 1862, отредактирован и доработан в 1864 и 1869 гг). Поскольку закон во многом был направлен на ограничение женской свободы и нарушал права женщин, позволяя подвергать их насильственному медицинскому обследованию при подозрении на венерические заболевания и ведение распутного образа жизни. Он не мог не вызвать отторжение у свободомыслящих активных женщин, к которым, без сомнения, относилась и Эдит Несбит. Неудивительно, что К. Менсфилд видит в изображенной писательницей сверхъестественной силе отсылку к теме последствий распущенного образа жизни мужчины, за который расплачивается его жена. Исследователь прямо заявляет, что вина главного героя состояла в заражении жены сифилисом, что объясняет плохое самочувствие Мейбл при отсутствии явных признаков заболевания. Подобным же образом она трактует финальную гибель дочери Мейбл, отмечая, что дети, заразившись от матери в процессе родов становились невинными жертвами мужской распущенности.

Несмотря на то, что нельзя не согласиться с тем, что Эдит Несбит богато «*язвительными замечаниями о пороках своего времени*» [5, с. 458], подобная категоричность в прочтении метафоры вины не находит достаточного подтверждения. Зато очевидно, что прием ненадежного рассказчика актуализирует тему женского авторства. С. М. Гилберт и С. Губар в своей чрезвычайно насыщенной книге «Сумасшедшая на чердаке: женское авторство и литературные образы XIX в.» [23] отмечают, что женщина, стремящаяся к писательской карьере, вынуждена была сама прокладывать себе путь в поисках подходящих литературных форм, поскольку предыдущие литературные модели отвечали нуждам и опыту мужского творчества. Таким образом, женщина была вынуждена либо существовать в отведенных ей литературных рамках (как правило, массовой литературы), либо же стать первопроходцем и экспериментатором в области женского авторства. В вопросе поиска собственного голоса прием ненадежного рассказчика выполнял функцию ширмы, которая позволяла женщине высказаться, избежав при этом оценочных суждений. Так Маргарет Иствич раскрывает девушкам тайну своего прошлого, оставаясь в пределах развлекательного рассказа.

Большое интерес к готической новелле в Англии конца XIX в. можно объяснить потрясением, связанным с ломкой патриархального викторианского общества. Жанровые особенности готической новеллы приносили в литературное пространство элемент игры – «*реальность текста словно открывалась во внетекстовый мир посредством прямого обращения к читателю*» [13]. Будучи «генетически» связанной с готическим романом, новелла позаимствовала основные мотивы, сюжетообразующие повороты, приемы нагнетания атмосферы, видоизменив стандартные готические топосы. Однако основным критерием готической новеллы по-прежнему является эффект эмоционального воздействия.

В этом смысле новелла Э. Несбит отвечает данному критерию, поскольку в ней писательница мастерски создает иллюзию нагнетания обстановки, создавая образ невыраженного визуально инфернального начала. В контексте биографического прочтения данной метафоры можно сделать вывод, что через данную метафору

находит выражение идея вины и ответственности мужчины за угнетенное положение женщины в семейных отношениях. Раскрытие данной темы способствует и прием «рассказ в рассказе», позволяющий главной героине превратить традиционную «историю о призраках» в исповедь о собственном стыде.

Список использованной литературы

1. Hurley, K. *British Gothic fiction, 1885–1930/ The Cambridge Companion to the Gothic Fiction* ed. by Hogle G. E // Cambridge University Press. – New York, 2002. – P. 189–209.
2. Заломкина, Г. В. Готический миф как литературный феномен: автореф. дис. докт. филол. наук. – Самара: 2011. – 44 с.
3. Magree, V. The Feminist orientation in Edith Nesbit`s gothic short fiction / *Women`s writing* // Taylor & Francis, 2014. – P. 425–443.
4. Meri, T. Gender struggle in Edith Nesbit`s short story "Man – size in marble" // *European journal of literature and linguistics*, 2016. – P. 35–38.
5. Freeman, N. E. Nesbit`s New Woman Gothic, *Women`s Writing* 15.3, 2008. – P. 454–469.
6. Fu, M. *The Perturbed Self: Gender and History in Late Nineteenth-Century Ghost Stories in China and Britain* / Routledge, 2021. – 168 p.
7. Nesbit, E. *The Shadow / The Collected Short Stories of E. Nesbit. Volume 1. Gothic Horror* // DTC Publishing, London. – 2000. – Электронное издание.
8. Бахтин, М. М. Проблема речевых актов // Бахтин М. М. Собр.соч. – М.: Русские словари, 1996. – Т.5: Работы 1940-1960 гг.
9. Гагарина, Д. В. Жанровые особенности «рассказа с привидениями» М. Р. Джеймса «Заклятие рунами» / Материалы XXVIII научной конференции преподавателей, аспирантов и студентов НовГУ / В 2-х частях / Сост. и науч. редакторы О. В. Труфанова, Г. В. Волощина // Великий Новгород. – 2021. – С. 51–55.
10. Birkhead, E. *The tale of terror; a study of the Gothic romance* // London, Constable & Company ltd. – 1921. – 241 p.
11. Sullivan, J. *Elegant nightmares : the English ghost story from Le Fanu to Blackwood* // Athens : Ohio University Press. – 1978. – 155 p.
12. Briggs, J. *Night Visitors: The rise and fall of the English ghost story* // Faber; First Edition. – 1977. – 238 p.
13. Липинская, А. А. Ghost story. К проблеме интерпретации и перевода одного термина. [Электронный ресурс]. – Режим доступ: <https://cyberleninka.ru/article/n/ghost-story-k-probleme-interpretatsii-i-perevoda-odnogo-termina>. – Дата доступа : 18. 10. 2022.
14. Водолажченко, Н. В. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле менн (на примере цикла «В зеркале отуманенном»), автореф. дис. на соиск.учен.степ.канд.филол.наук. – Великий Новгород, 2008. – 25 с.
15. Тодоров, Цв. Введение в фантастическую литературу.– М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
16. Murthy, P. *The New Woman gothic: reconfigurations of distress* // Columbia [Mo.] : University of Missouri Press. – 2016. – 340 p.
17. Miles, R. The 1790s: the effulgence of Gothic / *The Cambridge Companion to the Gothic Fiction* / Ed. by Hogle G. E. // Cambridge University Press. – New York. – 2002. – P. 41–63.
18. Briggs, J. *The Ghost Story / A Companion to the Gothic/* Ed. By Punter // Oxford ; Malden, Mass. : Blackwell Publishers. – 2000. – P. 122–131.

19. Жданова, А. В. К истории возникновения литературного феномена ненадежной наррации. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-vozniknoveniya-literaturnogo-fenomena-nenadezhnoy-narratsii/viewer>. – Дата доступа : 21.10.22.

20. Уэллек, Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен / Предисл. А. Аникста. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.

21. Morris, D. B. Gothic Sublimity / *New Literary History*. – Vol. 16, No. 2 / The Sublime and the Beautiful: Reconsiderations // The Johns Hopkins University Press. – 1985. – P. 299 – 319.

22. Mansfield, K. Sensationalising the New Woman: Crossing the Boundaries between Sensation and New Woman Literature // Dissertation for the degree of PhD in English Literature at Cardiff University. – December, 2018. – 402 p.

23. Gilbert, S. M., Gubar, S. The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. Second Edition. Yale University Press: New Haven and London, 2000. – 719 p.

М. А. Курыпка,

ст. выкладчык (Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

МАСТАЦКА-ДАКУМЕНТАЛЬНЫ НАРАТЫЎ Ё РАМАНЕ М. ЭМІСА «ЗОНА ІНТАРЭСАЎ»

***Анотацыя.** У артыкуле разглядаецца асэнсаванне М. Эмісам тэмы Другой сусветнай вайны праз мастацкую апрацоўку дакументальных фактаў. Вывучэнне дакументальнай і крытычнай літаратуры дазваляе аўтару арганічна спалучыць дакументальнасць і мастацкасць жыцця асобы ў экстрэмальных умовах вайны, раскрыць складаны комплекс адзінства рацыянальнага і інтуітыўнага, свядомага і падсвядомага ў душы чалавека.*

***Ключавыя словы:** дакументальнае; Другая сусветная вайна; мастацкае; сучасная ваенная проза; Халакост.*

М. А. Kouripka,

Ass. Lecturer (Minsk State Linguistic University, Minsk, Belarus)

FICTIONAL AND DOCUMENTARY NARRATIVE IN M. AMIS'S «THE ZONE OF INTEREST»

***Abstract.** The article examines M. Emis's interpretation of the theme of the Second World War through the artistic understanding of documentary facts. The study of documentary and critical literature allows the author to combine documentary and artistic vision of a person's life in the extreme conditions of war and to reveal a complex of the unity of the rational and intuitive, the conscious and subconscious in the human soul.*

***Key words:** contemporary war novel; documentary narration; fiction; the Holocaust; World War II.*

Адной з вызначальных рыс сучаснай ваеннай прозы канца XX – пачатку XXI ст. з'яўляецца цеснае суіснаванне жанру рамана на скрыжаванні навукі, публіцыстыкі і літаратуры. Падобны сінтэз сведчыць аб тым, што ваенная проза не толькі фарміруе пэўны пласт літаратуры, але і аб'ядноўвае разнастайнасць светапоглядаў і праблематыкі. Даследчыца Т. Камароўская падкрэслівае дакументалізм як характэрную рысу сучаснай мастацкай прозы, дзе адбываецца «*шырокі зварот пісьменнікаў да дакументу не толькі на стадыі збору матэрыялу і фарміраванні мастацкай ідэі, але і пры стварэнні мастацкага твора*» [1, с. 128] (Тут і далей пераклад на беларускую мову наш – М. К.). У гэтым выпадку ўздзеянне дакументальнай літаратуры і дакументалізма як літаратурнага метада дазваляюць ваеннай прозе ўзбагаціць мастацкую і гістарычную праўдзівасць твораў,

пашырацца ідэйна і змястоўна, аказваць моцнае ўздзеянне на чытача.

Сучаснай ваеннай прозе таксама ўласцівы аналіз дакументальных матэрыялаў і іх дакладнае ці частковае мастацкае ўвасабленне, што дазваляе пісьменнікам выйсці за рамкі выкарыстання мастацкага вымыслу. Свядомай устаноўцы на дакументальна-мастацкую дакладнасць падзей спрыяе той факт, што пэўная колькасць архіваў і дакументацыі часоў вайны ці пасляваенных гадоў застаецца невядомай чытачу, а некаторыя матэрыялы ўвогуле застаюцца засакрэчанымі. Акрамя гэтага інтарэсам да мінулага, тым больш, што паступова адыходзіла ад творчасці ці з жыцця вялікае кола пісьменнікаў, якія з'яўляліся непасрэднымі ўдзельнікамі ці дарослымі сведкамі вайны.

Разам з тым, ваенная проза нават на дакументальнай аснове – гэта перш за ўсё персанальны погляд пісьменніка на падзеі, і калі дакументальны матэрыял дае адказ на пытанне «што дакладна адбылося», то дакументальна-мастацкая літаратура ўсё ж звяртаецца да аповеду «як усё адбывалася» як знешне, так і ўнутры чалавека. Таму зразумела, што ваенная проза ў гэтай жанравай галіне можа лічыцца не інфармацыйнай першакрыніцай, а сродкам максімальна блізкага спазнання рэчаіснасці праз светапогляд і светаадчуванне пісьменніка.

Яскравым прыкладам сінтэзу дакументальнага і мастацкага можа служыць раман М. Эміса (*Martin Louis Amis, 1949–*) «Зона інтарэсаў» (*«The Zone of Interest», 2014*), які ў жанравых адносінах уяўляе сабою змешаную форму мастацкага даследавання, дакументальнага аналізу, рамана-споведзі ці нават інтэрв'ю. Рэчаіснасць канцлагера Аўшвіц, жыццё нацысцкіх функцыянераў і доказы іх злачынстваў падаюцца ў мастацкай апрацоўцы. Але на працягу ўсяго твора адчуваецца глыбокая інфармаванасць і дасведчаннасць пісьменніка ў дачыненні да гісторыі нацысцкай машыны вынішчэння.

Калі адчуваеш, што паміж фактам і мастацкай задумай няма супярэчлівасці, твор успрымаецца рэалістычна, яму верыш і разумееш, што ўсё, што адбываецца, магло адбывацца на самой справе. Пры гэтым зразумела, што «Зона інтарэсаў» не належыць выключна да дакументальнага жанру, бо перш за ўсё з'яўляецца мастацкай апрацоўкай рэальных фактаў ці вопыту сведкаў падзей.

Раман М. Эміса «Зона інтарэсаў» прыўнёс новае незвычайнае гучанне ў даволі распрацаваную ў англійскай літаратуры тэму Халакосту. Папярэдні раман пісьменніка «Страла часу, ці Прырода злачынства» (*Time's Arrow or the Nature of the Offence, 1991*) вызваў шквал эмоцый і вельмі неадназначную рэакцыю грамадства за «*агрэсіўныя і амаральныя метады Меніпавай сатыры*» [2, с. 142] у адлюстраванні сваёй жорсткай філасофіі скандальнага і эксцэнтрычнага, што не перашкодзіла М. Эмісу атрымаць «Букера» за выдатнае даследаванне глыбін чалавечай памяці ў пошуках зерня злачынства.

У рамане «Зона інтарэсаў» пісьменнік ідзе далей у сваіх пошуках і паказвае трагедыю Халакосту праз погляд тых, хто ў ім прымаў непасрэдны ўдзел: камандуючага персаналу нямецкага канцэнтрацыйнага лагера Аўшвіц, афіцэраў СС і грамадзянскіх асоб. Абвешчаны некалі «майстрам вытанчанага шоку», у сваім рамане «Зона інтарэсаў» М. Эміс зноў імкнецца пацвердзіць сваё рэнамэ «кепскага хлапчука сучаснай літаратуры», ствараючы «*карнавальны амаральны свет, у якім вакханальны хаос выцясняе дапушчальную рэчаіснасць*» [2, с. 151].

У адказ на крытыку пісьменнік яшчэ ў 2002 годзе вызначыў сваю пазіцыю ў адносінах да падзей вайны ў рамане «Коба Грозны» (*«Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million», 2002*), творы, які з'яўляецца яшчэ адным прыкладам мастацка-дакументальнай працы М. Эміса з вытрымкамі з мемуараў, газет і дакументаў таго часу. Аўтар падкрэслівае: «*Гэта не толькі пытанне знешняга дэкоруму. Што датычыцца Германіі, то ўсялякі смех тут быў абсалютна выключаны. Справа не ў тым, што пасля Аўшвіца стала немагчымай разнастайная паэзія. На самой справе пасля яго немагчымым стаў смех*» [3, с. 19], што характарызуе сарказм і іронію рамана «Зона інтарэсаў» не спробамі пакпіць з табуіраванай тэмы, а жаданнем сучаснымі сродкамі «*анісаць неапісальнае*» «*прымушаючы кожнага асобнага героя насміхацца з самога сябе*» [4, с. 153].

Калі прыняць да ўвагі, што іронія і ёсць своеасаблівая «*абарона індывідуальнасці ад умяшання грубага*

абсурднага свету» [5, с. 63], становіцца зразумелым, чаму іранічны настрой знайшоў сваё адлюстраванне ў літаратурных творах нават на тэму Халакосту. Справядліва заўважае В. Джумайла, калі разважае аб іранічнасці, з якой М. Эміс падышоў да гэтай тэмы, бо горкая іронія *«вымушае зразумець, што вышэй гісторыі, сучаснасці і расказу аб іх – непазбыўная памяць аб болю і страх паўтарэння памылак, што становіцца апошняй апорай чалавецтву»* [6, с. 108].

Раман складаецца са шматлікіх сюжэтных ліній, кожная з якіх фарміруе асобныя погляды на выкладанне фактаў. Падзеі твора разгортваюцца з трох пунктаў гледжання: Ангелюса Томсена, пляменніка сакратара Гітлера Марціна Бормана, каменданта канцэнтрацыйнага лагера Аўшвіц III Паўля Доля і габрэя Шмуля, кіраўніка асобага падраздзялення вязняў лагера, якія займаліся ўтылізацыяй мёртвых цел.

Кожная глава, часам адрозніваючыся сваім хранатопам, адлюстроўвае асобныя жыццёвыя лініі галоўных герояў, іх думкі і інтарэсы, якія, паступова перасякаючыся, зводзяцца да аднаго месца, увасобленага агульнай назвай рамана, – канцлагера Аўшвіц III, яго жылых памяшканняў, фінансавага цэнтра, крэматыорыяў – агульнай «зоны інтарэсаў» усіх удзельнікаў рамана, аповед пра якіх вядзецца ад першай асобы кожнага героя.

Калі раман М. Эміса «Страла часу, ці Прырода злачынства», па словах В. Судлянковай, быў прадывтаваны *«менавіта жаданнем пісьменніка прывесці ў мастацкай форме доказы, зрабіць так, каб узрушыць чытача і тым самым прымусіць яго задумацца аб прыродзе злачынства»* [7, с. 54], то ў «Зоне інтарэсаў» пісьменнік ідзе далей, і зверствы нацыстаў на гэты раз займаюць у творы ключавое месца і падаюцца вачыма тых, хто гэтыя зверствы вяршыў, *«падкрэсліваючы той хвалюючы факт, што такія жахі, як нацызм і лагеры смерці сталі магчымымі толькі ў выніку намаганняў простых, непрыкметных людзей, падобных да кожнага з нас»* [4, с. 61]. Сцвярдженне М. Эміса, што злодзей пры пэўных умовах можа жыць у кожным чалавеку, дазваляе нанова ўбачыць і дзейнасць супрацоўнікаў нямецкай хімічнай прамысловасці, навуковую працу шматлікіх нямецкіх дактароў навук на карысць Рэйху і нават жаданне вязняў лагераў супрацоўнічаць з уладамі, якія іх жа і забівалі.

Нельга дакладна казаць, што характэрная для творчасці М. Эміса постмадэрнісцкая манера пісьма (*«недаказанасць, падтэкст, унутраны маналог, паліфанічнасць, мноства апавядальнікаў, дваістае бачанне, разнастайныя гульні з чытачом»* [4, с. 54]) у поўнай ступені праявілася ў рамане «Зона інтарэсаў». Наадварот, твор характарызуецца лінейнасцю і паслядоўнасцю падзей з некаторымі адхіленнямі ад цэнтраапавядання, паступова набліжаючыся да фінальнай развязкі. У адной са сваіх рэцэнзій газета «The Guardian» ахарактарызавала раман як зусім не характэрны для творчасці М. Эміса: *«без лінгвістычных фінтоў, постмадэрнісцкай гульні, з істотна стрыманым і тонкім гумарам, каб уявіць немагчымае»* [8].

Раман «Зона інтарэсаў» пазбаўлены панарамнасці, зводзячы ўсе асноўныя падзеі да аднаго месца – лагера смерці Аўшвіц III, што дазваляе пісьменніку засяродзіць большую ўвагу на непасрэдна саміх дзеючых асобах. Нягледзячы на тое, што тэма Халакосту даволі глыбока распрацавана ў англійскай літаратуры (прыкладам могуць служыць раманы К. Гершан (*Karen Gershon, 1923–1993*) «Хлеб выгнання» (*«The Bread of Exile», 1985*), Ф. Кера (*Philip Kerr, 1956–2018*), «Берлінская ноч» (*«Berlin Noir», 1993*), Б. Элтана (*Ben Elton, 1959–*) «Два браты» (*«Two Brothers», 2012*), Р. Брука (*Rhidian Brook, 1964–*) «Водгук» (*«The Aftermath», 2013*) і інш.), М. Эміс звяртаецца да гэтай тэмы з уласцівай яму нестандартнай падачай вядомых фактаў і пэўнай доляй іроніі і сарказму.

Пісьменнік падае вынішчэнне людзей не толькі як жудасную з'яву ў гісторыі планеты, але і як сапраўдны бізнес, пастаўлены на паток не толькі ідэолагамі і звар'яцелымі садыстамі, але і навукоўцамі, буйнымі прадпрымальнікамі і проста адукаванымі людзьмі Германіі, што робіць усведамленне тых падзей яшчэ больш агідным і жахлівым.

З вялікім цыннізмам гучыць у «Зоне інтарэсаў» пісьмо начальніка аддзела кадраў фармацэўтычнай кампаніі «Вауер», адрасаванае каменданту лагера Паўлю Долю: *«Транспарт са 150 жанчынамі паступіў да нас у добрым стане. Але атрымаць канчатковыя вынікі мы не здолелі, паколькі ў ходзе эксперыменту ўсе жанчыны*

сканалі. *Настойліва прасім накіраваць да нас другую групу – той жа колькасці і па той жа цане»* [9, с. 86].

Здзіўленне і сарказм выклікае ў М. Эміса супрацоўніцтва нямецкіх прадпрымальнікаў з нацыстамі: «*Ну і ну, – сказаў я. – Сусветна вядомы канцэрн мае на ўтрыманні ўласны канцэнтрацыйны лагер. Нечувана!*» [9, с. 30]. Письменнік мае на ўвазе тую самую IG Farben – кампанію, якая апынулася на другім месцы па даходах, атрыманых дзякуючы супрацоўніцтву з нацыстамі і выпуску газу «Цыклон Б», які прымяняўся ў газавых камерах нацыстаў. Кампанія таксама дапамагала Йозэфу Менгеле ў ажыццяўленні яго «эксперыментаў» над вязнямі канцэнтрацыйнага лагера, што письменнік узгадваў у сваім папярэднім творы «Страла часу, ці Прырода злачынства».

Ужо ў сваім першым рамана-даследаванні Халакосту М. Эміс адзначае, што не толькі садысты з СС неслі адказнасць за злачынствы супраць чалавецтва, але і тыя, хто імкнуўся нагрэць на вайне свае рукі: «*Валасы для габрэяў ласкава прадаставіла «Фільцфабрык АГ» з Рота, пад Нюрнбергам. Поўныя вагоны валасоў. Вагон за вагонам»* [1010, с. 52].

Па сцвярдженні самога М. Эміса, раман «Зона інтарэсаў» падаецца чытачу як з глыбокім дакументальным рэалізмам, так і з «*акцэнтаванай аўтарскай мастацкай мадальнасцю»* [11, с. 74]. Самі дакументы паўстаюць у рамана арганічным сплывам з мастацкім вымыслам і з'яўляюцца неад'емнай часткай сюжэта і структуры твора. Рэальныя гістарычныя факты прысутнічаюць у рамана не толькі як дух часу, але і ў сваім непасрэдным падзейным увасабленні (лагер смерці Аўшвіц, які называецца ў рамана агульнай абрэвіятурай KZ – Konzentrationslager, пацверджанае супрацоўніцтва з ім карпарацый «Фарбэн» і «Буна-вэрке»). На старонках твора з'яўляюцца не толькі мастацкія вобразы сапраўдных гістарычных фігур, напрыклад Ільза Грэзэ (вядомая наглядчыца Ірма Грэзэ) ці Паўль Доль (Рудольф Гес), але і рэальныя людзі з рэальнымі біяграфіямі, з якіх асаблівай увагі письменніка ўдастойваецца сакратар Гітлера Марцін Борман.

Адыёзная асоба Рэйхсляйтэра вымушае М. Эміса паставіць неадназначнае пытанне: як так здарылася, што звычайныя, але не апошнія па сваім інтэлекце людзі праявілі сябе ў самым крывавым свеце, а за імі ўслед ішлі яшчэ дзясяткі тысяч «адукаваных Борманаў»?

М. Борман, маючы габрэйскіх продкаў, разважае аб лёсе венгерскіх габрэяў: «*Першае – канфіскацыя ўсіх матэрыяльных сродкаў... Другое – забарона ўсіх форм эканамічнай і культурнай дзейнасці... І трэцяе – абавязковае наішэнне зоркі... Пасля чаго іх належыць сабраць у спецыяльна адведзеных для гэтага месцах і ізаліраваць. За гэтым у належны час мусіць надыйсці высылка»* [9, с. 253].

Такім жа ўвасабленнем зла, бліжкім па сваім успрыманням рэчаіснасці, жорсткасці і схільнасцю да самаахвяравання ў імя Рэйху («*Вернасць – мой гонар, гонар – мая вернасць. Змагайся. Падпарадкоўвайся. ПРОСТА ПАВЕР!*» [9, с. 222]), з'яўляецца камендант канцлагера Аўшвіц III Паўль Доль. Па такім жа хісткім мастку ідзе фінансіст і адказны за будаўніцтва гумавапрацоўчай фабрыкі «Буна-вэрке»: «*сапраўдны арыец (белыя, быццам іней, валасы. Фламанцкі нос, ганарыстая складка рота, адпаведны задзірлівы падбародак..*» [9, с. 8]) Ангелюс Томсэн.

З першага погляду здаецца, «Гола» не робіць ніякага зла, выключна арганізатарская фігура і бонвіван, асабліва ў параўнанні з адвечна п'яным мясніком Додем. Герой М. Эміса, тактычны і выхаваны, ўяўляецца тым чалавекам, у якім яшчэ тлее агеньчык чалавечага. Нездарма Ангелюс час ад часу ў сваіх думках знаходзіць у ідэях нацызму фальш, якім яны поўняцца. У канцы вайны ён нават пачынае разумець, што яны, немцы, нарабілі: «*Так, думаў я, як жа магла “дрымотная зямля паэтаў і летуценнікаў”, самая высокаадукаваная нацыя, якую ведаў свет, як магла яна пагадзіцца наклікаць на сябе такую дзікую, такую фантастычную ганьбу <...> Адкуль узлялася патрэба ў такім метадычным, педантычным і скрупулёзным даследаванні скоцкага пачатку ў чалавеку?»* [9, с. 287]. У думках Томсэн звяртаецца да вядомага пытання, якое ўжо было агучана італьянскім письменнікам П. Леві «А ці ж гэта чалавек?».

На працягу ўсяго рамана М. Эміс з песімізмам прасочвае ў характары «нейтральнага» Томсэна выключныя асабістыя намеры, якія зусім не супадаюць з агульначалавечымі прынцыпамі і мараллю. Якая цана

яго пасляваеннага пакаяння (*«усе мы здабылі разуменне, усе мы не здолелі пазбегнуць адкрыцця, якое сказала нам, хто мы такія»* [9, с. 285]), калі напрацягу ўсёй вайны ён займаўся арганізацыяй гумавай фабрыкі «Буна-вэрке», выкарыстоўваючы бясплатную фізічную працу вязняў канцэнтрацыйнага лагера.

Але глыбокае расчараванне ў ідэях Трэцяга рэйху і жаданне зрэшты змяніць становішча рэчаў (Ангелюс паступова прыходзіць да ідэі сабатажу на сваёй жа фабрыцы, уваходзіць у змову з палонным брытанскім афіцэрам, што заканчваецца арыштам самога Ангелюса Томсэна). Падобныя характары дапамагаюць раздзяліць тых, хто яшчэ не зусім страціў чалавечае аблічча, і тых, хто гэтую мяжу перасёк. Такім героям М. Эміс ужо «не дае спуску», даводзячы іх вобразы да найвышэйшай ступені амаральнасці і бесчалавечнасці.

Адсюль эмісаўская сюжэтная схема – не выварочваць традыцыю навыварат, а проста ісці далей таго, дзе яго папярэднікі проста паставілі б кропку. У выніку перад чытачом увесь час паўстаюць пытанні: «а гэта ён зробіць?», «а гэта?», «няўжо яму і на гэта сумлення хопіць?». Адсутнасць сумлення ў чалавека, што стаў на сцяжыну зла, не падаецца ў Эміса сумненню, іншая справа, што пісьменнік апантаны ідэяй вызначыць межы гэтага зла.

З камендантам Аўшвіца III Паўлем Долем чытач сустракаецца, калі ён фанабэрыста прымае цягнік з новапрыбыўшымі габрэямі з Парыжа: *«ніхто не сказаў бы, што на пероне я не выглядаў імпазантна: грудзіна колам, дужыя кулакі прыціснутыя да абцягнутых галіфэ бёдраў, ногі ў высокіх ботах расстаўленыя не менш чым на метр»* [9, с. 21]. Праз некаторы час Доль цешыцца чарапамі забітых, пасля таго, як толькі што трымаў на каленях сваіх уласных дочак, а ў хуткім часе пісьменнік прапануе нам убачыць, як гэты «звышчалавек» пералічвае косткі ля пахавальнага вогнішча: *«голы на пояс, нацягнуўшы процівагаз, Доль падобны да старой валасатай пакаёвай мужі (мужі, час якой набліжаецца да сканання)»* [9, с. 138].

Падобныя сцэны выклікаюць натуральную агіду, пагарду, здаровую злосць, і становіцца відавочным, што тыя з чытачоў, хто здолее вытрымаць падобную канцэнтрацыю жахаў, атрымаюць моцную «ін’екцыю» супраць тых самых спроб гераізацыі ці прымірэння з фактамі ваенных і проста чалавечых злачынстваў.

З прычыны свайго ўзросту М. Эміс не мог мець уласнага вопыту Другой сусветнай вайны, аднак яго ацэнкі і назіранні за чалавечымі паводзінамі і думкамі, што такое вайна, якой яна апынулася на самой справе і якой мусіць быць памяць аб ёй, сведчаць аб вельмі глыбокім валоданні пісьменнікам матэрыялам, аб’ём якога М. Эміс падае ў пасляслоў і рамана «Зона інтарэсаў». Пісьменнік працаваў, вывучаючы гістарычныя матэрыялы: у раманае прасочваюцца спасылкі на рэальныя факты і падзеі (капітуляцыя 6-й арміі, Ванзейская канферэнцыя) і падаецца вялікі спіс рэальных людзей, якія мелі дачыненне да тых дзён, мастацка-дакументальных украпінаў: думкі, замалёўкі і сцэны з жыцця самога Бормана і нямецкіх партыйных дзеячаў, вытрымкі з гістарычных дакументаў і г.д.

Раман «Зона інтарэсаў» атрымаўся больш мастацкім, чым дакументальным раманам-хронікай, але гэта яркая і вобразная гісторыя пра трагедыю асобных людзей і цэлых народаў. М. Эміс глыбока пранікае ў душу сваіх герояў, выкрываючы таямніцы самых патаемных куткоў душы людзей, якія свядома прымаюць удзел у вынішчэнні сабе падобных. Пісьменнік актыўна ўмешваецца ў спрэчку аб з’яўленні зла, аб чым ён ужо пісаў у сваім раманае «Страла часу, ці Прырода злачынства»: адкуль у звычайным чалавеку з’яўляецца жаданне забіваць сабе падобных?

Пісьменнік прыходзіць да думкі, што пошукі адказу на пытанне, чаму гэта ўсё адбылося, дарэмнае, бо, звяртаючыся да слоў вядомага даследчыка Халакосту П. Леві, *«“разуменне” нейкай прапановы або паводзін чалавека азначае яго “прыманне” ў сябе, прыманне аўтара прапановы, спробу паставіць сябе на месца гэтага чалавека, атаясаміцца з ім. Але ж ніводная нармальна чалавечая істота ніколі не зможа атаясаміць сябе з Гітлерам, Гімлерам, Гебельсам, Эйхманам і незлічонымі іншымі. Гэта палохае нас, але і прыносіць нам палёжку, паколькі пажадана, быць можа, каб іх словы (і, на жаль, справы) заставаліся для нас неспасціжнымі»* [9, с. 310].

Такім чынам, М. Эміс адкрывае свой шлях памяці. Сакрэт нацысцкага вар’яцтва заключаецца не толькі ў

масавай прафесійнай прамыўцы мазгоў, ахвярай якой пала Германія 30–40-х гадоў, але і гульні на самых ганебных і подлых чалавечых жаданнях людзей незалежна ад іх нацыянальнай прыналежнасці. А значыцца, забыцца аб гэтых злачынствах ці дараваць тым, хто гэта здзейсніў, з’яўляецца для М. Эміса таксама злачынным. М. Эміс бязлітасны ў дэталёвым адлюстраванні жахаў ваеннай рэальнасці. Агідныя праявы распаду і дэградацыі чалавека прымушаюць чытача задумацца, будзяць сумленне і маральнасць, а дакументальна-аб’ектыўнае ўсведамленне трагічных падзей мінулага дазваляе пазбегнуць недаацэнкі, перагляду ці прымірэння з многімі катэгорыямі, якія маюць дачыненне да гісторыі Другой сусветнай вайны.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Комаровская, Т. Е. Исторический роман США XX века : монография / Т. Е. Комаровская. – Минск : БГПУ, 2019. – 238 с.
2. Keulks, G. Father and son: Kingsley Amis, Martin Amis, and the British novel since 1950 / G. Keulks. – Madison: Univ. of Wisconsin Press, 2003. – 328 p.
3. Эміс, М. Сталин: Иосиф Грозный : пер. с англ. / М. Эміс. – М. : Эксмо, 2003. – 416 с.
4. Tredell, N. The fiction of Martin Amis / N. Tredell. – Houndmills : Palgrave Macmillan, 2000. – 208 p.
5. Гребенникова, Н. С. Традиция пародийно-иронического воспроизведения действительности в современной английской литературе / Н. С. Гребенникова // Пути освоения художественного опыта в зарубежной литературе : сб. ст. / Иркут. гос. пед. ин-т ; отв. ред. Э. П. Зиннер. – Иркутск, 1987. С. 63–76.
6. Джумайло, О. А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 / О. А. Джумайло. – Ростов-на-Дону : Изд-во Южного федерального университета, 2011. – 320 с.
7. Судленкова, О. А. Современное осмысление второй мировой войны в английской литературе / О. А. Судленкова // Материалы ежегодной научной конференции студентов и магистрантов университета, 18–19 апреля 2006 г. : в 5 ч. / Мин. гос. лингвист. ун-т ; редкол.: Н. П. Баранова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2006. – Ч. 4. – С. 227–231.
8. Preston, A. The Zone of Interest review – Martin Amis's impressive holocaust novel [Electronic resource] / Н. А. Preston // The Guardian. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/07/the-zone-of-interest-review-martin-amis-impressive-holocaust>. – Date of access: 04.09.2018.
9. Amis, M. The Zone of Interest / M. Amis. – London : Vintage, 2015. – 310 p.
10. Эміс, М. Стрела времени, или Природа преступления : роман / М. Эміс ; пер. с англ. А. Яковлева. – М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2004. – 184 с.
11. Сінькова, Л. Д. Беларуская “звышлітаратура”: літаратуразнаўччыя і літ. – крыт. артыкулы / Л. Д. Сінькова. – Мінск : Кнігазбор, 1996. – 224 л.

Е. Д. Можейко,

магістрант (*Могилевский государственный университет имени А.А. Кулешова, Могилев, Беларусь*)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ОДНА ИЗ ОСНОВНЫХ КАТЕГОРИЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Аннотация. Интертекстуальность является одной из основных черт современной литературы постмодернизма. В статье рассматривается теоретический аспект понятия интертекстуальность на основе работ Ю. Кристевой и Р. Барта. На примере романа П. Акройда «Процесс Элизабет Кри» выделены случаи проявления интертекстуальности в литературе постмодернизма.

Ключевые слова: П. Акройд; Р. Барт; интертекстуальность; Ю. Кристева; постмодернизм; «Процесс Элизабет Кри»; цитата; аллюзия.

E. D. Mozheyko,

Master Student (Mogilev State A. Kuleshov University, Minsk, Belarus)

INTERTEXTUALITY AS ONE OF THE MAIN CATEGORIES OF POSTMODERNISM LITERATURE

Abstract. *Intertextuality is one of the main features of modern postmodern literature. The article deals with the theoretical aspect of the concept of intertextuality based on the works of J. Kristeva and R. Barthes. Using the novel «The Trial of Elizabeth Cree» by P. Ackroyd as an example, use cases of intertextuality in the literature of postmodernism are highlighted.*

Key words: *P. Akroyd; R. Barthes; intertextuality; J. Kristeva; postmodernism; «The Trial of Elizabeth Cree»; quotation.*

XX век становится переломным не только для истории человечества, но и для культурного пространства. Происходит смена картины мира, поскольку возникает новое чувство времени, ускоряется темп жизни, что порождает недоверие к рациональному. Противоречивые и парадоксальные явления в тенденциях развития мировой культуры XX века позволяют говорить о предпосылках постмодернизма и его возникновении.

Эти изменения в культурной ситуации XX века становятся объектом осмысления для французских философов Ж. Делеза, Ф. Гваттари, Ж. Деррида и др. Такие исследователи, как Ю. Кристева и Р. Барт, вводят ключевые для постмодернизма понятия (интертекстуальность, скриптор, текст, чтение-письмо и т.д.).

В сфере литературы направление постмодернизма формируется на основе философских теорий, представленных следующими исследователями и их тезисами:

1. И. Хассан сравнивает модернизм и постмодернизм, выводя ряд понятий, относящихся к постмодернизму (игра, ирония, анархия, интертекст, корневище и др.).

2. Ю. Кристева утверждает, что в любом тексте есть отсылки к другим текстам. Текст превращается в коллаж из множества других текстов, давая читателю свободу для интерпретации и поиска различных смыслов.

3. Согласно Р. Барту читатель постмодернистского текста становится важнейшим звеном. Автор удаляется из текста, происходит «смерть автора», которая подразумевает невозможность окончательной расшифровки текста. В таком тексте не существует окончательного смысла, напротив, существует бесконечность этих смыслов. Автор «мертв» как носитель новых идей и окончательных смыслов.

4. Деконструкция Ж. Деррида подразумевает под собой бесконечное разложение текста на смысловые фрагменты, где каждый читатель интерпретирует текст по-своему в зависимости от его культурного и литературного опыта. Текст постоянно пересоздается.

5. Симулякр Ж. Бодрийера – это изображение, потерявшее связь с оригиналом вследствие многочисленных копирований. В постмодернистской литературе при помощи симулякров происходит слияние жанров, стилей и форм, где четкие границы между ними внутри текстовой структуры стираются.

Помимо вышеперечисленных теорий, существуют и иные, однако в первую очередь при рассмотрении постмодернизма следует обратить внимание на понятие интертекстуальности, которое вводит Ю. Кристева и позже развивает Р. Барт.

Как было отмечено ранее, термин «интертекстуальность» был предложен Ю. Кристевой, французской исследовательницей литературы и языка, в статье «Разрушение поэтики» (1967 г.), которая анализирует концепцию «Полифонического романа» М. М. Бахтина, примененную им к творчеству Ф. М. Достоевского. Суть полифонического романа заключается в понимании значений, заложенных в тексте: Достоевский не дает прямых

характеристик своих героев, поэтому первоначальный смысл может быть искажен самим читателем. Ю. Кристева воспринимает полифонизм Ф. М. Достоевского, описанный М. М. Бахтиным, несколько иначе, и на основе своего собственного восприятия она создает теорию интертекстуальности.

Ю. Кристева рассматривает поэтический язык как *«динамическое пространство постоянно изменяющихся значений и смыслов, в котором поэтическое слово приобретает множество разных коннотаций, составляя художественный текст»* [1, с. 15]. Можно сказать, что произведение является в своем роде смысловой бесконечностью значений и кодов; происходит смысловой обмен между текстами, а произведение является пространством, на котором этот обмен реализуется.

Переходя на уровень текста, Ю. Кристева утверждает, что в любом тексте есть отсылка к другим текстам, а сознание читателя интерпретируется как текст. Читатель, воспринимая текст, приходит к этому процессу уже с имеющимися в голове текстами, предшествующими данному, что позволяет читателям интерпретировать текст отлично друг от друга. Это приводит к утрате объективного смысла.

Теория Ю. Кристевой относится к языковому уровню, в текстах же постмодернистской литературы явление интертекстуальности имеет несколько иную, игровую, природу. Постмодернизм с присущими ему хаотичностью, отсутствием единственного смысла позволяет намеренно вводить разнородные фрагменты в новый текст (цитаты, аллюзии и т.д.), создавая языковую игру без правил.

Из этого следует, что можно говорить о трансформации понимания роли автора и читателя в постмодернистском тексте. Одним из тех, кто переосмысливает значение автора и читателя в произведении, является французский философ и литературовед Р. Барт, который в 1967 г. констатирует «смерть автора» в произведении. Он подразумевает появление нового понимания и новой трактовки современного искусства.

В своем эссе «Смерть автора» (1967 г.) Р. Барт заявляет, что произведение и его создатель не имеют связи друг с другом, тем самым выступая против традиционной литературной критики, где намерения автора и его биография являются ключом к интерпретации текста. В понимании Р. Барта критика произведения не должна опираться на различные аспекты личности самого автора, например, его политические взгляды или же исторический контекст. Он настаивает, что читатель должен рассматривать произведение отдельно от его создателя [2, с. 386].

Р. Барт говорит о различии между понятием «автора» и «скриптора» (или писателя) в современном тексте. Автор находится «в прошлом» относительно своей книги. Подразумевается, что он вынашивает книгу, мыслит и предшествует ей, закладывая в нее набор определенных смыслов. Скриптор же, напротив, появляется одновременно с текстом и не существует до и вне письма, поскольку всякий текст вечно пишется здесь и сейчас. Текст в понимании Р. Барта — *«ткань из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников»* [3, с. 163], что означает, что *«скриптор современного текста может лишь подражать тому, что написано прежде»* [2, с. 387].

При «смерти автора» становится невозможным окончательная расшифровка самого текста. Если наделить текст автором, это будет подразумевать наличие у текста окончательного значения, что невозможно в письме со скриптором. В таком письме не существует окончательного, конечного смысла. Р. Барт отмечает, что *«смысловое пространство в подобном тексте – бесконечно, что делает невозможным расшифровать его, отыскать окончательный смысл»* [2, с. 378].

Получается, что вместе со «смертью автора» появляется читатель, который выходит на первый план в письме. Текст становится единым не благодаря своему скриптору, а благодаря читателю, который знакомится с данным текстом и волен интерпретировать его по своему желанию, отталкиваясь не от биографии творца, а от собственного культурного и жизненного опыта. Читатель постмодернистского текста есть важнейший его элемент. Также подразумевается, что текст существует автономно, независимо от личности автора. Текст пребывает в состоянии постоянного изменения, так как свой вклад в процесс его создания вносит сам читатель в момент знакомства с ним. Постмодернизм акцентирует принципиальную невозможность существования

законченного произведения. Читатель, воспринимая текст, наделяет его своими смыслами, тем самым как бы переписывая его заново. Данные рассуждения приводят к появлению понятия «чтение-письмо», которое разрушает традиционное представление о художественном произведении.

Таким образом, опираясь на теорию интертекстуальности, можно сказать, что постмодернистский текст ничего общего с реальностью не имеет, поскольку ссылается лишь на другие тексты, делая цитатность и открытость для множества интерпретаций признаками данного направления. При «смерти автора» постмодернистский текст становится зависимым от читателя, приводя к тому, что текст как бы пересоздается при каждом новом прочтении, избавляясь от единого смысла и единой трактовки: только читатель волен интерпретировать тот или иной текст, отталкиваясь от личного опыта и культурной основы.

Интертекстуальность как черта постмодернистской литературы понимается как способность текста ссылаться на другие тексты. В своей статье «Текст» Р. Барт отмечает, что *«каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»* [4, с. 65].

Примером данного явления может служить творчество П. Акройда, британского поэта, писателя и литературного критика, который проявляет интерес к истории и культуре Великобритании.

Так, основой одного из его романов «Процесс Элизабет Кри» (*The Trial of Elizabeth Cree, 1994 г.*) служат настоящие исторические факты. События романа происходят в Лондоне викторианской эпохи и являются фантазией на тему серийных убийств, потрясших город в XIX в.: несколько девушек и один мужчина убиты в Лаймхаусе, все газеты пестрят заголовками о некоем мифическом големе, совершающем эти зверства. Сюжет переплетается с реальностью: прототипом серийного убийцы из романа является маньяк с псевдонимом Джек Потрошитель, который действовал в Уайтчепеле и прилегающих районах Лондона во второй половине 1888 г. Роман предлагает свою версию событий тех преступлений и наделяет убийцу личностью (реального Джека Потрошителя так и не нашли). Создавая роман о маньяке из XIX в., писатель изображает викторианскую эпоху, показывая ее культуру, традиции, атмосферу.

К интертекстуальным составляющим романа относятся исторические факты и личности. Например, совершаемые в произведении убийства являются отсылкой к преступлениям Джека Потрошителя. Писатель воссоздает облик Лондона XIX в., вводя в повествование точное указание улиц и переулков города: *«The first killing occurred on the 10th September, 1880, along Limehouse Reach: this, as its name implies, was an ancient lane which led from a small thoroughfare of mean houses to a flight of stone steps just above the bank of the Thames... The Jewish quarter of Limehouse comprised three streets beyond the Highway; it was known as “Old Jerusalem” both by those who inhabited it and those who lived beside it»* [5, с. 9]. Поскольку сюжет «Процесса Элизабет Кри» вращается вокруг театральной жизни, упоминаются названия лондонских театров: «Друри-Лейн» (Theatre Royal, Drury Lane), «Олд Вик» (Old Vic Theatre).

Второстепенные персонажи романа являются реальными историческими личностями. Так, Дэн Лино, один из персонажей, открывший мир театра для Элизабет Кри (главной героини романа), – британский актер театра конца XIX в. Помимо театральных деятелей, действующими героями произведения выступают различные философы и писатели викторианской эпохи. Например, на одном из театральных представлений встречаются знаменитые исторические фигуры. На сцене появляется Элеонора Маркс, дочь Карла Маркса, а в зрительном зале сидит Оскар Уайльд, которому нужно написать заметку для газеты: *«Oscar Wilde had been asked by the editor of the Chronicle to furnish an essay on the character of first-night audiences, and he had decided to begin with the theatrical sensation of the hour»* [5, с. 175].

Интертекстуальные отсылки включают в себя и тексты авторов, упоминаемых в романе. Так, можно встретить цитирование «Записок Пиквикского клуба» (*The Pickwick Papers, 1836.*) Ч. Диккенса (*Charles Dickens*): *«in the year of Grimaldi's death, Dickens had described the area in The Pickwick Papers as one of “ill lighted and*

worse ventilated rooms” with vapors “like those of a fungus-pit”» [5, с. 125]. В своих дневниках маньяк обращается к текстам Томаса де Куинси (*Thomas De Quincey*,) (трактат «Взгляд на убийство как на одно из изящных искусство» (*On Murder Considered as one of the Fine Arts, 1827*)), рассуждая о философии убийства: «*These are the words with which Thomas De Quincey ended his study of that ferocious killer: “... in obedience to the law as it then stood, he was buried in the center of a quadrivium, or conflux of four roads (in this case four streets), with a stake driven through his heart»* [5, с. 173]. Акройд также частично приводит известное высказывание К. Маркса, несколько изменяя его: «*Truly the playhouse was the opium of the people!*» [5, с. 176].

Следует обратить внимание, что интертекстуальность в приведенных выше примерах проявляется, как правило, на уровне цитат и аллюзий, создавая отсылки к реальным историческим фактам, деятелям и их творчеству. Таким образом, говоря об интертекстуальности постмодернистских текстов, не следует забывать о средствах создания подобных интертекстуальных элементов в тексте. Это вынуждает исследователя расширять сферу своей деятельности и затрагивать не только литературоведческий аспект данного явления, но и языковедческий, поскольку цитаты и аллюзии являются стилистическими приемами, с помощью которых автор создает интертекстуальное пространство в своих произведениях.

Список использованной литературы

1. Кристева, Ю. Разрушение поэтики / Ю. Кристева // Избранные труды: Разрушение поэтики. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2004. – С. 5–21.
2. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва : Прогресс, 1994. – С. 384–391.
3. Грицанов, А. А. Философ, создавший «матрицу». «Симулякры и симуляция» / А. А. Грицанов // Жан Бодрийяр (Мыслители XX столетия). – Минск : Книжный Дом, 2008. – С. 154–192.
4. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – учеб. 2-е изд. – Минск : Высшая школа, 2000. – 398 с.
5. Ackroyd, P. The Limehouse Golem / P. Ackroyd. – New York : Doubleday, 1995. – 179 p.

I. V. Poŭkh,

канд. філал. навук, дацэнт (Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.С. Пушкіна, Брэст, Беларусь)

КАНЦЭПТАСФЕРА ЧАСУ Ў ЗБОРНІКУ ВЕРШАЎ ШЭЙМАСА ХІНІ «ЖЫВЫ ЛАНЦУГ»

Анатацыя. У артыкуле разглядаюцца вершы са зборніка Шэймаса Хіні «Жывы ланцуг» з пункту погляду ўвасаблення ў іх катэгорыі часу і яе канцэптасферы. Аўтар вылучае наступныя складнікі канцэптасферы часу: вобразная сфера, тэмпаральна маркіраваныя лексічныя адзінкі, дзеясловы мінулага часу, біблейныя і фальклорныя алюзіі. Асобная ўвага надаецца кампазіцыйна-тэкставай рэтраспекцыі і вобразнаму паралелізму як сродку яе рэалізацыі.

Ключавыя словы: ірландская паэзія; канцэптасфера; рэтраспекцыя, эмпаральнасць; час; Шэймас Хіні.

I. V. Powkh,

PhD, Ass.Professor (Brest State A. S. Pushkin University, Brest, Belarus)

TEMPORAL CONCEPT FRAMEWORK IN SEAMUS HEANEY’S POETRY COLLECTION *HUMAN CHAIN*

Abstract. The article discusses Seamus Heaney's poetry from the «Human Chain» collection with reference to the category of time and its concept framework manifested therein. Considering the temporal concept framework of Heaney's poetry, the author points out the following constituent elements thereof: imagery, temporal lexemes, verbs in the past tenses, allusions to folklore and to the Bible. Special attention is paid to the retrospective composition of the text manifested mainly through parallel imagery.

Key words: concept framework; Irish poetry; retrospective composition; Seamus Heaney; temporality; time.

Катэгорыя тэмпаральнасці як базавая катэгорыя чалавечага мыслення так ці інакш вызначае структуру і змест любога мастацкага твора, незалежна ад яго відавай і жанравай прыналежнасці. Цікаваць для даследчыкаў уяўляюць шляхі і механізмы ўвасаблення адзначанай катэгорыі ў кантэксце пэўнай эпохі, творчасці таго ці іншага аўтара і г.д., вызначальныя чыннікі, якія абумоўліваюць кампанентны склад яе канцэптасферы.

Творчасць Шэймаса Хіні (*Seamus Heaney, 1939 – 2013*), ірландскага паэта, лаўрэата Нобелеўскай прэміі 1995 года, уяўляе сабой яскравы прыклад адлюстравання светапогляднай трансфармацыі асобы аўтара ў яго творах. У ранніх зборніках вершаў паэт распрацоўвае матывы дзяцінства і гістарычнага мінулага сваёй краіны як сродкаў самаідэнтыфікацыі і фарміравання нацыянальнай самасвядомасці, уплыву мінулага на сучаснасць, усталёўваючы прычынна-выніковыя сувязі паміж тэмпаральнымі роўніцамі, што адзначаецца ў фармулёўцы абгрунтавання Нобелеўскай узнагароды «за лірычную прыгажосць і этычную глыбіню творчасці, якая ўзвылічвае штодзённыя цуды і жывую мінуўшчыну» («for works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past») [1].

Пачынаючы з 1990-х гг., біяграфічна-гістарычная тэмпаральнасць паэзіі Шэймаса Хіні паступова саступае месца агульнафіласофскай інтэрпрэтацыі катэгорыі часу – кульмінацыйнай адзначанай тэндэнцыі выступае апошні зборнік паэта «Жывы ланцуг» («*Human Chain*», 2010) [2]. Лейтматывам шэрагу вершаў становіцца канцэпцыя хуткаплыннасці часу, увасобленая ў шырокім дыяпазоне мастацкіх сродкаў. Так, у вершы «Калі б я спаў» (*Had I not been awake, 2006*) адзначаная канцэпцыя перадаецца праз шматлікія лексемы семантычнага поля “хуткасць” (*whirled* ‘круціўся’, *quick* ‘хуткі’, *unexpectedly* ‘нечакана’, *came and went* ‘пачаўся і сціхнуў’, *blast* ‘імпэт’, *missed* ‘прапусціў’), дзеясловы ўзыходнага руху (*rose* ‘узняўся’, *got me up* ‘узняў мяне’), прыслоўі актыўнага стану (*awake* ‘той, хто не спіць’, *alive* ‘жывы’), а таксама тэмпаральныя прыслоўі (*then* ‘тады’, *ever after* ‘у далейшым’, *now* ‘зараз’). Канатацыю хуткаплыннасці і незваротнасці маюць таксама канцэпты “сон” і “вечер” – базавыя зместаўтваральныя канцэпты верша.

Нізка вершаў ‘Альбом’ (*Album, 2010*) уяўляе сабой шэраг з чатырох асацыятыўных замалёвак-успамінаў, абуджаных падабенствам паміж гукам абагравальніка і шоргатам ссечаных дрэваў, што падаюць долу. Цікава адзначыць, што першапачаткова верш друкаваўся ў часопісе «*Poetry Ireland Review*» пад назвай ‘Прамежак часу’ (*Lapse of Time* б 2009). Шэймас Хіні выкарыстоўвае прыём кампазіцыйна-тэкставай рэтраспекцыі як сродку супастаўлення дзвюх тэмпаральных роўніц: мінулага і сучаснасці. У першым з вершаў роўніца мінулага вызначаецца локусамі ‘Троўв Хіл’ (*Grove Hill*) (назва адной з фермерскіх гаспадарак у графстве Донігаль, Паўночная Ірландыя) і ‘Магерафельт’ (*Magherafelt*) – мястэчка ў графстве ‘Ландандэры’ (*Londonderry*) (Паўночная Ірландыя, недалёка ад якога нарадзіўся паэт), якія выконваюць функцыю рэмінісцэнтнага хранатопа, пераходнага элемента да наступных частак верша, прысвечаных згадкам дзяцінства. Ідэя хуткаплыннасці часу перадаецца ў вершы праз лексемы са значэннем хуткага руху альбо хуткай змены стану (*abruptly* ‘рэзка’, *collapse* ‘абвал’, *it dawns on me* ‘я раптам разумею’). Своеасаблівай спробай утаймавання і ўпарадкавання часавай плыні становіцца спалучэнне прыведзеных вышэй лексем з лексэмамі з канатацыйнай запаволенасці – абагравальнік “ажывае” рэзка, але сонна (*drowsily*), абвал спілаванага дрэва разлічаны па часе (*timed*). Марнасць і ілюзорнасць гэтай спробы вызначае тэмпаральнае прыслоўе *too late*» (‘надта позна’).

Другі верш нізкі пераносіць чытача ў Каледж Св. Калумба – рымска-каталіцкую гімназію для хлопчыкаў у паўночнаірландскім мястэчку Дэры, дзе ў свой час навучаўся Шэймас Хіні. Хранатоп класічнай навучальнай

установы як пазачасавага асяроддзя, у якім пануюць спрадвечныя каштоўнасці, актуалізуецца ўжываннем лацінізмаў *quercus* ‘дуб’ і *quaerite* ‘шукайце’, апошні з якіх у далейшым раскрываецца ў працытаваным дэвізе гімназіі *Seek ye first the Kingdom* ‘Найперш шукайце Царства’. Тэмпаральную канатацыю атрымлівае ў вершы вобраз дуба як сімвала трываласці і нязломнасці. Супрацьстаянне часу перадаецца таксама праз кантэкстуальна антанімічныя эпітэты *footworn* ‘зношаны’ і *indelible* ‘непарушны’, ужытыя ў дачыненні да прыведзенага вышэй дэвіза. Варта адзначыць, што выкарыстанне лацінізмаў як носбітаў спрадвечнай ісціны, пранесенай праз тысячагоддзе: «*Once they have rolled time's wheel a thousand years*» (‘пракруціўшы кола часу на тысячу гадоў’) [2], маркераў супрацьстаяння часу назіраецца і ў іншых вершах зборніка, у прыватнасці ў вершы «Поле на беразе ракі» (*The Riverbank Field*, 2007) пазначаным “паводле ‘Энеіды’ VI, 704–15, 748–51”.

Асноватворным канцэптам катэгорыі часу ў наступным вершы нізкі ‘Альбом’ выступае зіма як знешняе ўвасабленне ўнутранай спустошанасці і беспрытульнасці дзіцяці, якое адчувае сябе няпрошаным госцем на вяселлі. Атмасфера бясконцай зімовай цемры, холаду і безгалосся ўзмацняецца адмоўна афарбаванымі эпітэтамі *uninvited* ‘няпрошаны’, *ineluctable* ‘непазбежны’, *dormant* ‘у чаканні’, *stranded [silence]* ‘няёмкая [цішыня]’, а таксама тэмпаральнымі назоўнікамі (*anniversaries* ‘гадавіны’), прыслоўямі (*not ever* ‘ніколі’) і акалічнаснымі зваротамі (*in the years to come* ‘у наступныя гады’).

Чацвёрты і пяты вершы нізкі канчаткова пераводзяць дзеянне ў роўніцу біяграфічнага часу, маркіраванага назоўнікамі лексіка-семантычнай групы “сям’я” (*grandson* ‘унук’, *son* ‘сын’). Канцэпцыя надыходу старасці як знешняй праявы часу ўвасабляецца ў сыходнай градацыі апісальных характарыстык: *in his prime* ‘у росквіце сіл’ – *needed help* ‘патрабаваў дапамогі’ – *webby weight* ‘бязважкасць’.

На рэтраспекцыі будзе таксама шэраг іншых вершаў зборніка. Так, у аснову рэтраспекцыі верша «Жывы ланцуг», які даў назву зборніку, кладзецца вобразны паралелізм паміж працэсам перадачы пакетаў з ежай супрацоўнікамі гуманітарнай арганізацыі і былым досведам пагрузкі мяхоў з зернем, якое вязуць на продаж. Кампазіцыйная пабудова верша ўтрымлівае два тэмпаральна маркіраваныя пераходы: пераход з цяперашняга ў мінулы час у пачатку верша і пераход з побытавай роўніцы ў філасофскую напрыканцы. Смерць як вызваленне (*letting go*) ад жыццёвага цяжару вызначаецца адмоўнай дзеяслоўнай канструкцыяй *will not come again* ‘не вернецца’, а таксама прыслоўямі часу *once* ‘аднойчы’ і *for all* ‘назаўжды’. Верш «Дарога праз лес» (*The Wood Road*, 2006) утрымлівае два паслядоўныя тэмпаральныя пераходы – у гістарычную і біяграфічную тэмпаральнасці, актуалізаваныя праз хранатоп дарогі. Гістарычная тэмпаральнасць актуалізуецца праз алюзію да падзей 1920-х – 1960-х гг. (вынішчэнне прыхільнікаў нацыянальна-вызваленчага руху і жорсткія антыкаталіцкія пагромы ў Паўночнай Ірландыі [3]), увасобленую ў вобразе ўзброенага паліцыянта на дарозе і тапоніме *Mulhollandstown*. Пераход да біяграфічнай тэмпаральнасці, якая актуалізуе ўласны жыццёвы досвед, ажыццяўляецца праз выкарыстанне займенніка першай асобы. Маркерамі роўніцы мінулага часу, апрача дзеясловаў у адпаведнай флеме, выступаюць эпітэты доўгачасовага існавання, з дапамогай якіх апісваецца дарога і ўзбочыны (*resurfaced* ‘адноўленая’, *never widened* ‘ніколі не пашыралася’, *grassy* ‘зарослыя травой’). Адным з найбольш распаўсюджаных маркераў рэтраспекцыі ў вершах зборніка з’яўляюцца таксама лексемы семантычнага поля “памяць” (*remembered* ‘згадаў’, *memories* ‘успаміны’ і пад.).

Падвойны тэмпаральны пераход назіраецца і ў вершы «Вугровы завод» (*Eelworks*, 2013), дзе рэалізуецца праз прыём “тэкст у тэксце”. Пераход з цяперашняга ў мінулы час адбываецца праз зварот да вобраза англійскага паэта і пісьменніка першай паловы XX стагоддзя Уолтэра дэ Ла Мэра (*Walter de la Mare*, 1873–1956), а таксама выкарыстанне словазлучэння *recorded voice* ‘запісаны голас’. У сваю чаргу, прыведзены ў вершы аповед паэта пра дрэва, расколатае маланкай, пераносіць чытача ў яшчэ больш ранні час, своеасаблівую “пазамінулую тэмпаральнасць”, маркіраваную дзеясловамі мінулага часу *saw* ‘бачыў’, *came off* ‘сышла’, займеннікам *that* ‘тое’ [дрэва] і тэмпаральным прыслоўем *once* ‘аднойчы’.

Кантраст тэмпаральных роўніц “мінулы – цяперашні час” ствараецца ў вершы «Стары напеў» (*An Old Refrain*, 2010) супастаўленнем традыцыйных (народных) і афіцыйных назваў раслін (*Robin-run-the-hedge / vetch*

‘віка (гарошак)’, *seggins / sedge* ‘асака’, *boortree / elderberry* ‘бэза (бузіна)’ і інш.), выкарыстаннем прыметнікаў са значэннем старэння (*old* ‘стары’, *fading* ‘выцвілы’), дзеясловаў мінулага часу (*called* ‘называлі’) і дзеепрыметнікаў са значэннем пераходу з адной формы ў іншую (*unravelling* ‘разгортваючыся’, *entangling* ‘заблытваючыся’, *unbending* ‘выпроставаючыся’). Фальклорныя алюзіі прысутнічаюць і ў іншых вершах паэта. Так, у загаловак верша *Derry Derry Down* вынесены рэфрэн англійскай народнай песні, у той час як у самім тэксце згадваецца зборнік казак (*storybook*) і казачны персанаж (*Sleeping beauty*). Алюзію да казкавага фальклору ўтрымлівае таксама верш *Eelworks* ‘Вугровы завод’, які пачынаецца казкавым сюжэтам пра заданні, якія павінны выканаць малодшы сын, каб атрымаць руку прынцэсы. Адным з маркераў пераходу ў тэмпаральную роўніцу мінулага ў гэтым вершы выступае лічэбнік *first* ‘першы’ як апеляцыя да мінулага досведу (*the first to come a-courting* ‘упершыню прыйсці да каханай’, *first encounter* ‘першае сутыкненне’). Як прыклад фальклорнай стылізацыі варта адзначыць таксама ўжыванне прэфікса *a-* перад дзеепрыметнікам (*a-courting*) – распаўсюджаны рытмаўтваральны элемент англамоўнага песеннага фальклору.

Як адзначалася вышэй, тэмпаральнасць паэзіі Шэймаса Хіні нярэдка ўвасабляецца ў вобразах-сімвалах. Адным з такіх сімвалаў становіцца асадка-пяро як злучальны чынік паміж момантам расстання і далейшай камунікацыяй праз ліставанне, пазначанымі тэмпаральнымі акалічнасцямі *that evening* ‘тым вечарам’ і *next day* ‘наступнага дня’ адпаведна. У вершы «Недапалкі» (*The Butts, 1991*) сімвалам хуткаплыннасці і незваротнасці часу выступае знойдзеная ў шафе мужчынская вопратка, якая, верагодна, калісьці належала бацьку. Функцыю маркераў тэмпаральнасці ў гэтым выпадку выконваюць лексемы семантычнага поля “страта” (*stale* ‘прытхлы’, *unfresness* ‘нясвежаць’, *meagre* ‘схуднелы’, *forbidden* “забаронены”, *empty-handedness* ‘нішчымніца’, *the last days* “апошнія дні” і пад.). Пераемнасць пакаленняў, увасабленне мінулага ў цяперашнім і зварот цяперашняга да мінулага перадаюцца дзеясловамі і дзеепрыметнікамі ўзбуджэння (*stirred-up* ‘узбуджаны’, *swung* ‘гайдаўся’, *disturbed* ‘узрушаны’, *surged* ‘узнімаліся’) і пераходу (*came at you* ‘насунуўся на цябе’, *reached in* ‘пацягнуўся’, *delved* ‘паглыбіўся’).

Тэмпаральны паралелізм “канец лета – канец дня – канец жыцця” выразна прасочваецца ў вершы «Прэс-падбіральнік» (*The Baler, 2000*) і складае яго кампазіцыйную аснову. Канец лета вызначае апісанне жніва ў першай частцы верша (*last-lapping a hayfield* ‘апошняе кола па полі’), а таксама перыфразы *summer’s richest hours* ‘найбагацейшыя часіны лета’. Канец дня вызначаецца тэмпаральнымі назоўнікамі і словазлучэннямі (*evening* ‘вечар’, *at the end of the day* ‘напрыканцы дня’, *dusk* ‘змярканне’, *the sun going down* ‘заход сонца’), тады як канец жыцця маркіруецца згадкай апошняга гасцявання чалавека (*the last time he sat at our table*).

Дыптых «Раз’яднаньня» (*Uncoupled, 2010*) персаніфікуе час у вобразах жанчыны і мужчыны, занятых сялянскай працай, – партрэтах бацькоў паэта, як адзначаюць крытыкі [4]. Тэмпаральнасць вершаў увасабляецца ў лексемах семантычнага поля “страта” (*lost sight of* ‘згубілі з поля зроку’, *worn path* ‘выхаджаная сцежка’, *leave* ‘пакідаюць’, *pain of loss* ‘боль страты’) і ўзмацняецца адмоўна афарбаванымі лексемамі *burden* ‘цяжар’, *sore* ‘балючы’ і пад.

Тэмпаральны аспект верша «Цуд» (*Miracle, 2014*) выступае адным са сродкаў партрэтацыі, стварэння абагуленага вобраза людзей, якія прынеслі нямолага чалавека да Ісуса Хрыста. Паэт сцвярджае, што менавіта гэтыя людзі вартыя асаблівай увагі ў сюжэце адпаведнага біблейнага аповеда. Іх доўгацярпенне, цягавітасць і адданасць увасабляюцца ў тэмпаральных спалучэннях *all along* ‘спрадвеку’ і *stand and wait* ‘стаяць у чаканні’ ўзмоцненых адмоўна афарбаванымі эпітэтамі з канатацыяй працяглага напружання (*numb* ‘занямелы’, *ache and stoop deeplocked* ‘глыбінны боль і згорбленасць’, *slippery with sweat* ‘вогкія ад поту’ і пад.).

Непарыўная сувязь паміж мінулым і сучаснасцю ўвасабляецца ў вершы «Гербарый» (*A Herbal, 2010*) праз вобраз кветак, якія растуць на могілках. Адзінства жыцця і смерці сімвалізуюць карані раслін, што дакранаюцца да рэшткаў памерлых. Верш будзецца на супрацьпастаўленні двух антанімічных лексічных палёў: рух (*flourish* ‘квітнець’, *wind* ‘вечер’, *unstable* ‘няўстойлівы’, *flow* ‘струмень’, *at walking pace* ‘з хуткасцю хады’, *towards the future* ‘у будучыню’) і нерухокасць (*graves* ‘магілы’, *the dead* ‘памерлыя’, *graveyard* ‘могілкі’, *rests in*

peace ‘спакойна спачывае’, *to be asleep* ‘спаць’). Асобную групу складаюць лексемы са значэннем цыклічнасці (*dynasties* ‘дынастыі’, *make a loop* ‘абярнуцца пятлёй’).

Тэмпаральнасць верша «Купал» (*Canopy*, 1997) ствараецца выкарыстаннем слоў і словазлучэнняў са значэннем цыклічнасці (*ebb and flow* ‘прыплыў і адплыў’, *hush and backwash and echo* ‘цурчанне, і хваля, і рэха’, *antiphonal responses* ‘антыфонныя водгукі’), а таксама на сінтаксічным узроўні праз ужыванне аднародных выказнікаў, звязаных бяззлучнікавай сувяззю: *People were cocking their ears, // Gathering, quietening, // Stepping on to the grass, // Stopping and holding hands* ‘Людзі прыслухоўваліся, // збіраліся, сціхалі, // становіліся на траву, // спыняліся і трымаліся за рукі’ [2].

Такім чынам, зборнік «Жывы ланцуг» Шэймаса Хіні ўяўляе сабой кульмінацыю пераходу ад біяграфічна-гістарычнай тэмпаральнасці да агульнафіласофскай інтэрпрэтацыі катэгорыі часу. Лейтматывам зборніка выступае канцэпцыя хуткаплыннасці часу, увасобленая ў шырокім дыяпазоне мастацкіх прыёмаў і сродкаў. Праведзены аналіз вершаў, якія склалі зборнік, дазваляе вылучыць у іх наступныя складнікі канцэптасферы часу: вобразная сфера, лексічныя адзінкі семантычных палёў “хуткасць”, “памяць” і інш., тэмпаральныя прыслоўі, прыметнікі, дзеепрыметнікі, назоўнікі і словазлучэнні, дзеясловы мінулага часу, біблейныя і фальклорныя алюзіі (традыцыйныя назвы раслін, цытаты біблейных і фальклорных тэкстаў). Паэт актыўна выкарыстоўвае прыём кампазіцыйна-тэкставай рэтраспекцыі як сродак пераходу паміж роўніцамі цяперашняга і мінулага часу. Адзначаны прыём рэалізуецца пераважна праз вобразны паралелізм, калі той ці іншы аб’ект сучаснасці выклікае пэўныя асацыяцыі з мінулым.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. The Nobel Prize in Literature 1995 [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1995/summary/>. – Date of access : 23.09.2022.
2. Heaney, S. *Human Chain* / S. Heaney. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 2011. – 96 p.
3. O’Rourke, P. *The B-Specials – Unionism’s stormtroopers* [Electronic resource] : An Phoblacht. – 2016. – Mode of access : <https://www.anphoblacht.com/contents/25710>. – Date of access : 6.10.2022.
4. Murphy, K. *Heaney Translating Heaney: Coupling and Uncoupling the Human Chain* / K. Murphy // *Texas Studies in Literature and Language*. – 2016. – Vol. 58, No. 3. – P. 352–368.

Н. А. Развадовская,

*канд. філол. наук, доцент (Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка ,
Минск, Беларусь)*

ПРОБЛЕМА ВЫБОРА И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ В РАССКАЗЕ А. МАКЛЕОДА «ПРОЦАЙ, СОЛЕНОЙ КРОВИ ДАР»

Аннотации. В статье на материале рассказа «Процай, соленой крови дар» исследуются художественный метод и стиль канадского писателя А. Маклеода. Особое внимание уделяется анализу текста произведения, отмечается лаконичный язык писателя, использование аллюзий и реминисценций. Автор приходит к выводу, что А. Маклеод в своем творчестве продолжает традиции областнической и реалистической литературы. Особо подчеркивается, что воссоздание местного колорита и обыденной действительности используются писателем для решения важных нравственных проблем.

Ключевые слова: аллюзия; идея; композиция; мотив дороги; мотив выбора; персонаж; проблема; рассказчик; реминисценция; хронотоп; художественное пространство; язык.

N. A. Razvadouskaya,

PhD, Ass.Professor (Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Minsk, Belarus)

THE PROBLEM OF CHOICE AND ITS ARTISTIC SOLUTION IN THE STORY BY A. MACLEOD «THE LOST SALT GIFT OF BLOOD»

Abstract. *The article explores the artistic method and style of the Canadian writer A. MacLeod based on the material of the story «The lost salt gift of blood». Special attention is paid to the analysis of the text of the work, the laconic language of the writer, the use of allusions and reminiscences are noted. The author comes to the conclusion that A. McLeod continues the traditions of regional and realistic literature in his work. It is emphasized that the recreation of local color and everyday reality are used by the writer to solve important moral problems.*

Key words: *allusion; idea; composition; motive of the road; motive of choice; character; problem; narrator; reminiscence; chronotope; artistic space; language.*

Канадский писатель Алистер Маклеод (*Alistair MacLeod, 1936 – 2014*) не оставил обширного творческого наследия. За всю свою жизнь он создал около 20 рассказов и роман «Без особых потерь» (*«No Great Mischief», 1999*). Несмотря на то, что единственный роман А. Маклеода в 2009 году возглавил список лучших книг Атлантической Канады и удостоен престижной Дублинской литературной премии, писатель получил известность, прежде всего, как мастер короткого рассказа, продолжающий традиции областнической и реалистической литературы.

Немногочисленность написанного А. Маклеодом объясняется его особой манерой письма. Будучи преподавателем английского языка и литературного творчества, он был очень требователен к стилю. Писатель признавался: *«I write them very carefully»; «I don't do drafts, I change them sentence by sentence. You have to be very certain what you're doing. I write the conclusion partway through. It keeps me focused – I think about what I want to say» [1]; «I write a single sentence at a time and then I read it aloud» [2]*. Таким образом, творческий принцип А. Маклеода может быть сформулирован как «минимальные средства – максимальный результат». Действительно, писатель не склонен к велеречивости, ему не свойственны пышность слога и чрезмерность в использовании художественно-выразительных средств. Язык его рассказов лаконичный, сдержанный, максимально приближенный к разговорной речи.

Одним из лучших произведений А. Маклеода является рассказ «Прощай, солёной крови дар» (*«The Lost Salt Gift of Blood», 1976*), ставший идейным стержнем первого сборника рассказов писателя и давший ему своё название. В нём с наибольшей силой отразились особенности художественного метода А. Маклеода, воссоздававшего жизнь во всей её обыденности, но в этой обыденности находившего не только особую прелесть, но и основу для нравственной или психологической коллизии. Так, в «Прощай, солёной крови дар» почти отсутствует внешнее действие (на первый план выходят чувства и мысли людей); количество персонажей ограничено (старик, его жена, их внук и рассказчик, от лица которого ведётся повествование); хронологическая сжатость (все события занимают меньше суток), однако главный герой оказывается перед выбором, который определит дальнейшую судьбу всех персонажей.

Художественное пространство рассказа – реальный мир, остров Ньюфаундленд, с описания которого и начинается произведение. А. Маклеод с любовью описывает сурово-сдержанную красоту северной природы и быт обитателей острова. Автор блестяще использует возможности языка: один-два точных эпитета, лишённые шаблонности сравнения, и перед глазами читателя, словно на экране, возникает побережье: *«Overhead the ivory white gulls wheel and cry, flashing also in the purity of the sun and the clean, freshly washed air. Sometimes they glide to the blue-green surface of the harbour, squawking and garbling; at times almost standing on their pink webbed feet as if they would walk on water, flapping their wings pompously against their breasts like over-conditioned he-men who have*

successfully passed their body-building courses. At other times they gather in lazy groups on the rocks above the harbour's entrance murmuring softly to themselves or looking also quietly out toward what must be Ireland and the vastness of the sea.

The harbour itself is very small and softly curving, seeming like a tiny, peaceful womb nurturing the life that now lies within it but which originated from without; came from without and through the narrow, rock-tight channel that admits the entering and withdrawing sea. That sea is entering again now, forcing itself gently but inevitably through the tightness of the opening and laving the rocky walls and rising and rolling into the harbour's inner cove. The dories rise at their moorings and the tide laps higher on the piles and advances upward toward the high-water marks upon the land; the running moon-drawn tides of spring.

Around the edges of the harbour brightly coloured houses dot the wet and glistening rocks. In some ways they seem almost like defiantly optimistic horseshoe nails: yellow and scarlet and green and pink; buoyantly yet firmly permanent in the grey unsundered rock» [3].

Жизнь в этом краю неспешная, устоявшаяся, не тронутая урбанистической цивилизацией, а люди бесхитростны и по-детски открыты. А. Маклеод восхищается естественной красотой природы и простотой островных обитателей, которые чтут традиции предков, честно трудятся и умеют получать удовольствие от самых простых вещей: прослушивания радиоприемника, пения старинных песен под аккомпанемент разбитого аккордеона или губной гармошки, игры в шашки, но в то же время подмечает их бытовую неустроенность (топографический и психологический хронотоп). И сюда, почти на край земли, приезжает внешне благополучный американец со Среднего Запада. Пространные пейзажно-бытовые зарисовки создают у читателя иллюзию, что герой рассказа приехал на остров как турист: «*It is all of this that I see now, standing at the final road's end of my twenty-five-hundred-mile journey» [3].* Однако иллюзия быстро рассеивается: «*The option of driving my small rented Volkswagen the remaining six yards and then negotiating a tight many-twists-of-the-steering-wheel turn still exists. I would be then facing toward the west and could simply retrace the manner of my coming. I could easily drive a way before any thing might begin» [3].* Очевидно, что герою предстоит сделать тяжелый выбор. Именно мотив дороги и мотив выбора – ведущие в рассказе. Они определяют и его композицию, и его идейное содержание, что можно представить в следующем виде:

1 часть	день: приезд на остров рассказчика, встреча с рыбаками мальчиками, встреча со стариком	необходимость сделать выбор
2 часть	вечер и ночь: дорога, дом старика, ужин с семьей старика, разговор рассказчика со стариком после ужина	необходимость сделать выбор
3 часть	утро: завтрак, отъезд с острова, возвращение в Нью-Йорк	сделанный выбор

Несмотря на колебания, герой продолжает идти, хотя и пользуется любой возможностью, чтобы отсрочить принятие решения: он наблюдает за мальчиками, которые ловят рыбу, сам пытается забросить удочку, разговаривает с детьми и все же идет по дороге в глубь острова. Сомнения не оставляют героя: «*Again there exists the possibility of restarting the car's engine and driving back the road that I have come. After all, I have not seen a single adult except for the women calling down the news of supper. I stand and fiddle with my keys» [3].* Однако встреча со стариком не оставляет ему выбора. Завязывается неспешный разговор, из которого очевидно, что старика и приезжего нечто связывает: «*“How have you been?” asks the old man, reaching for a pipe and a pouch of tobacco and then without waiting for an answer, “perhaps you'll stay for supper. There are just the three of us now”» [3].* Примечательно, что старый человек не называет имя своего собеседника, более того почти все герои рассказа безымянные: старик (the man, the old man), жена старика (the woman), мальчики, ловившие рыбу (the boys), рассказчик (I, you). Лишь внук старика, один из мальчиков-рыбаков, имеет имя – Джон. Таким нехитрым способом А. Маклеод словно обозначает, что именно Джон – ключевая сюжетная фигура, которая каким-то образом соединяет остальных персонажей. Это особенность Маклеода-писателя: он выстраивает повествование так, что читатель долго не догадывается об истинном содержании рассказа, хотя время от времени автор делает читателю недвусмысленные намеки. В «Прощай, соленой крови дар» эти намеки реализуются не только в виде

лишения персонажей имен или, наоборот, наделения ими, но и в виде песенных текстов, включенных в повествование, реминисценций из произведений Э. Бронте, У.Б. Йетса, М. Арнольда и упоминаний о поверьях ньюфаундлендцев.

Рассказчик, принявший приглашение старика, следует за ним в дом, описание которого дается очень подробно: «*The path that leads through the narrow whitewashed gate has had its stone worn smooth by the passing of countless feet. On either side there is a row of small, smooth stones, also neatly whitewashed, and seeming like a procession of large white eggs or tiny unbaked loaves of bread. Beyond these stones and also on either side, there are some cast-off tires also whitewashed and serving as flower beds. Within each whitened circumference the colourful low-lying flowers nod; some hardy strain of pansies or perhaps marigolds. The path leads on to the square green house, with its white borders and shutters. On one side of the wooden doorstep a skate blade has been nailed, for the wiping off of feet, and beyond the swinging screen door there is a porch which smells saltily of the sea. A variety of sou'westers and rubber boots and mitts and caps hang from the driven nails or lie at the base of the wooden walls. <...> The kitchen is small. It has an iron cookstove, a table against one wall and three or four handmade chairs of wood. There is also a wooden rocking-chair covered by a cushion. The rockers are so thin from years of use that it is hard to believe they still function. Close by the table there is a wash-stand with two pails of water upon it. A washbasin hangs from a driven nail in its side and above it is an old-fashioned mirrored medicine cabinet. There is also a large cupboard, a low-lying couch, and a window facing upon the sea. On the walls a barometer hangs as well as two pictures, one of a rather jaunty young couple taken many years ago. It is yellowed and rather indistinct; the woman in a long dress with her hair done up in ringlets, the man in a serge suit that is slightly too large for him and with a tweed cap pulled rakishly over his right eye. He has an accordion strapped over his shoulders and his hands are fanned out on the buttons and keys. The other picture is of the Christ-child. Beneath it is written, "Sweet Heart of Jesus Pray for Us"*» [3].

Детализация в описании жилища старика – это, на наш взгляд, не столько воссоздание местного колорита, сколько средство замедления действия: А. Маклеод словно оттягивает кульминацию, еще раз подчеркивая тяжесть выбора, который предстоит сделать главному герою. Но, несмотря на замедление действия, эмоциональная напряженность растет: жена старика не рада появлению чужака («*Her eyes contain only mild surprise as she first regards me. Then with recognition they glow in open hostility which in turn subsides and yields to self-control*» [3]); ужин проходит в молчании («*During the meal that follows we are reserved and shy in our lonely adult ways; groping for and protecting what perhaps may be the only awful dignity we possess*» [3]); из по-детски непосредственной болтовни Джона становится ясно, что он не всегда жил с бабушкой и дедушкой («*"When I was in Toronto," says John, "no one was ever up before seven. I would make my own tea and wait. It was wonderful sad. There were gulls there though, flying over Toronto harbour. We went to see them on two Sundays"*» [3]). Интрига сохраняется практически до финала рассказа.

А. Маклеод не спешит раскрывать читателю цель приезда рассказчика на остров, напротив, писатель еще больше замедляет действие и до предела сгущает атмосферу напряженности, подробно описывая действия героев после ужина: они слушают радио, старик с женой, а потом и с внуком поют песни, женщина вяжет, старик с рассказчиком играют в самодельные шашки, Джон ложится спать, оставшиеся в одиночестве старик и рассказчик пьют ром. Каждое из этих обыденных действий важно не само по себе, а в контексте взаимоотношений рассказчика и семьи старика, пока необъяснимо для читателя связанных друг с другом, и как намек на некий важные события из прошлого героев. Так в радиопереговорах рыбаков, которые слушают старик и рассказчик, упоминаются женщины, оставшиеся на берегу («*They are conversations of catches and winds and tides and of the women left behind on the rocky shores*») [3]. В первой песне, которую поют старик и его жена, говорится о неверных мужчинах: «*Come all ye fair and tender ladies / Take warning how you court your men / They're like the stars on a summer's morning / First they'll appear and then they're gone*» [3]. Во второй песне, исполняемой стариком, его женой и внуком, рассказывается история юноши, потерявшего возлюбленную: «*Oh Jenny my darling come tarry here with me / Don't leave me alone, love, distracted in pain / For as death is the dagger that plied us usunder / Wide is*

the gulf, love, between you and I» [3]. Читатель интуитивно понимает, что содержание песен имеет непосредственное отношение как к семье старика, так и к рассказчику: «The old and the young singing now their songs of loss in different comprehensions. Stranded here, alien of my middle generation, I tap my leather foot self-consciously upon the linoleum. The words sweep up and swirl about my head. Fog does not touch like snow yet it is more heavy and more dense. Oh moisture comes in many forms!» [3]. Семья, действительно, пережила трагедию: в Торонто в автокатастрофе погибла Джениффер, младшая дочь старика и мать Джона. За несколько часов до гибели она отправила сына к своему отцу, поскольку мальчику была чужда городская жизнь: «Anyway they could have no more peace with John than we could without him. Like I says he was here too long before his going and it all took ahold of us the way it will» [3]. Эмоционально скупой монолог старика о последних годах жизни дочери, ее смерти и зловещих предзнаменованиях, предшествовавших ей, завершается пронзительным и трудным признанием: «“We be all alone,” he says. “All our other daughters married and far away in Montreal, Toronto, or the States. Hard for them to come back here, even to visit; they comes only every three years or so for perhaps a week. So we be hav’n only him”» [3]. Горькое откровение старого человека звучит как мольба, обращенная к гостю. Почему? Ответ на этот вопрос – кульминация рассказа: «Like a foolish Lockwood I approach the window although I hear no voice. There is no Catherine who cries to be let in. <...> Feeling along the wall with my outstretched hand I find the door quite easily. It is closed with the same kind of latch and not difficult to open. But no one waits on the other side. I stand and bend my ear to hear the even sound of my one son’s sleeping. He does not beckon any more than the nonexistent voice in the outside wind. I hesitate to touch the latch for fear that I may waken him and disturb his dreams. And if I did what would I say? Yet I would like to see him in his sleep this once and see the room with the quiet bed once more and the wooden chair beside it from off an old wrecked trawler» [3]. Наконец становится понятна цель приезда рассказчика на остров: он биологический отец Джона. Но для Джона он всего лишь случайный гость, мальчик не знает своего отца. Да и отец не знает своего сына. Всего один раз, одиннадцать лет назад в порыве страсти рассказчик провел ночь с дочерью старика Джениффер и вскоре покинул остров. Сейчас же он вернулся назад. Что им двигало? Осознание вины, муки совести, желание увидеть сына? А. Маклеод не дает прямого ответа на эти вопросы. Но совсем неслучайно, на наш взгляд, в начале рассказа автор упоминает о возрасте героя («a man of thirty-three» [3]). 33 – сакральная цифра в представлении христиан: Иисус Христос принял смерть на кресте в тридцатитрехлетнем возрасте, т.е. в середине жизни и в расцвете физических и интеллектуальных сил. В современной психологии этот возраст называется кризисом среднего возраста, во время которого люди проводят глубокий внутренний анализ, осмысливают прожитые годы и чаще всего испытывают неудовлетворенность своим прошлым. Герой рассказа тоже переживает духовный кризис, о чем недвусмысленно свидетельствует его внутренний монолог: «Oh I would like to see my way more clearly. I, who have never understood the mystery of fog. I would perhaps like to capture it in a jar like the beautiful childhood butterflies that always die in spite of the airholes punched with nails in the covers of their captivity – leaving behind the vapours of their lives and deaths; or perhaps as the unknowing child who collects the grey moist condoms from the lovers’ lanes only to have them taken from him and to be told to wash his hands. Oh I have collected many things I did not understand.

And perhaps now I should go and say, oh son of my summa cum laude loins, come away from the lonely gulls and the silver trout and I will take you to the land of the Tastee Freeze where you may sleep till ten of nine. And I will show you the elevator to the apartment on the sixteenth floor and introduce you to the buzzer system and the yards of the wrought-iron fences where the Doberman pinscher runs silently at night. Or may I offer you the money that is the fruit of my collecting and my most successful life? Or shall I wait to meet you in some known or unknown bitterness like Yeats’s Cuchulain by the wind-whipped sea or as Sohrab and Rustum by the future flowing river?

Again I collect dreams. For I do not know enough of the fog on Toronto’s Queen St. West and the grinding crash of the pickup and of lost and misplaced love» [3]. Рефлексия героя определяет его выбор: утром он покидает остров один, так и не признавшись Джону в своем отцовстве. А. Маклеод вводит в повествование эпизод, имеющий, на наш взгляд, большое значение: мальчик дарит своему отцу камушек. «He (Джон – прим. наше) opens his hand to

reveal a smooth round stone. It is of the deepest green inlaid with veins of darkest ebony. It has been worn and polished by the unrelenting restlessness of the sea and buffed and burnished by the gravelled sand. All of its inadequacies have been removed and it glows with the lustre of near perfection.

"It is very beautiful," I say.

"Yes," he says, "I like to collect them." Suddenly he looks up to my eyes and thrusts the stone toward me. "Here," he says, "would you like to have it?"

Even as I reach out my hand I turn my head to the others in the room. They are both looking out through the window to the sea.

"Why, thank you," I say. "Thank you very much. Yes, I would. Thank you. Thanks." I take it from his outstretched hand and place it in my pocket» [3].

Данный эпизод можно воспринимать как аллюзию на библейское «...время разбрасывать камни и время собирать камни» (Еккл.3: 5). Однажды предавший свою любовь, добровольно отказавшийся десять лет назад от собственного ребенка, герой собирает камни – одиночество. Камень, отданный сыном, символизирует прошлые грехи отца, а принятие камня – отцовское покаяние и попытку исправить ошибки молодости. Рассказчик жертвует своими чувствами ради того, чтобы не нанести психологическую травму сыну, не разрушить его жизнь и жизнь родителей Джениффер, для которых Джон – не только продолжение погибшей дочери, но и единственный смысл их сегодняшнего существования. Однако Маклеоду-писателю несвойственны однозначные финалы. Выбор, сделанный главным героем, возможно, навсегда оборвет связь между отцом и сыном: «*"Thank you," says the woman. "I don't know if you know what I mean but thank you."*

"I think I do," I say. I stand and fiddle with the keys. "I would somehow like to help or keep in touch but ..."

"But there is no phone," he says, "and both of us can hardly write. Perhaps that's why we never told you. John is getting to be a pretty good hand at it though"» [3].

Герой рассказа возвращается в привычный для него мир, но сам он стал другим. Именно поэтому «Прощай, соленой крови дар» завершается символической сценой: «*The man beside me is a heavy-equipment salesman who has been trying to make a sale to the developers of Labrador's resources. He has been away a week and is returning to his wife and children. <...> The salesman's wife stands waiting along with two small children who are the first to see him. They race toward him with their arms outstretched. "Daddy, Daddy," they cry, "what did you bring me? What did you bring me?"*» [3]. Не пожалеет ли герой о сделанном выборе? Вопрос остается открытым. Автор предоставляет читателю возможность самим *дописать* историю героев рассказа. И это еще одна особенность прозы А. Маклеода, который почти всегда завершает свои произведения проблемной ситуацией, подталкивающей читателя к дальнейшим размышлениям.

Список использованной литературы

1. Bodwell, J. Stories We Love: The Great Salt Gift of Alistair MacLeod's «The Boat» / Fiction Writers Review, 16 May 2013. – Mode of access: <https://fictionwritersreview.com/shoptalk/stories-we-love-the-great-salt-gift-of-alistair-macleods-the-boat>. – Date of access: 18. 10. 2022.
2. Baer, W. A lesson in the art of story telling: an interview with Alistair Macleod / Michigan Quarterly Review, Volume XLIV, Issue 2, Spring 2005. – Mode of access: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0044.217;view=text;rgn=main;xc=1;g=mqrg>. – Date of access: 18. 10. 2022.
3. MacLeod, A. The Lost Salt Gift of Blood / A. MacLeod. – Mode of access: https://celz.ru/alistair-macleod/89283-the_lost_salt_gift_of_blood.html. – Date of access: 15. 10. 2022.

Ю. Д. Шабуня,

*магистрант (Полоцкий государственный университет
имени Евфросинии Полоцкой, Новополоцк, Беларусь)*

ДОМ КАК ГРАНИЦА ФАНТАСТИЧЕСКОГО И РЕАЛЬНОГО В РОМАНАХ Х. УОЛПОЛА «ЗАМОК ОТРАНТО» И К. РИВ «СТАРЫЙ АНГЛИЙСКИЙ БАРОН»

***Аннотация.** Дом, как место жительства, имеет множество функций в любом художественном произведении. Для английской готики дом – основополагающее место действия. Преобладающей ролью дома в романе «тайны и ужаса» является понимание его сущности как границы фантастического и реального. Дом может выступать в качестве обычного места, где собираются все члены семьи и проживают жизнь, но также дом может являться зоной необъяснимого, сверхъестественного и фантастического. В статье рассматривается дом как граница фантастического и реального в романе Х. Уолпола «Замок Отранто» и К. Рив «Старый английский барон».*

***Ключевые слова:** дом; фантастическое; реальное; готический роман; художественное время и пространство.*

J. D. Shabunya,

Master Student (Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk, Novopolotsk, Belarus)

HOUSE AS A BORDER OF FANTASTIC AND REAL IN THE NOVEL OF H. WALPOL «THE CASTLE OF OTRANTO» AND C. REEVE «THE OLD ENGLISH BARON»

***Abstract.** The house, as a place of residence, has many functions in any fiction. The house is the fundamental location in English gothic literature. The dominant role of the house in the Gothic novel is that the house can be understood as the boundary of the fantastic and the real. The house can act as an ordinary place where all family members gather together, but also the house can be a zone of the inexplicable, supernatural and fantastic. The article deals with the house as the boundary between the fantastic and the real in the novel «The Castle of Otranto» by H. Walpole and «The Old English Baron» by C. Reeve.*

***Key words:** house; fantastic; real; gothic novel; artistic space-time continuum.*

В английской готической литературе второй половины XVIII века уделяется значительное внимание образу дома. При этом дом, как правило в готическом произведении это замок, может рассматриваться как граница фантастического и реального, т. к. в готических романах наряду с реальной жизнью присутствуют детали потустороннего и сверхъестественного. Под реальным понимается привычная действительность, а под фантастическим – те элементы быта и жизни, которые с первого взгляда кажутся странными, необычными или даже причудливыми. Дом, как воплощение реального и фантастического мира, отражает те или иные свойства реальности.

Так, в романе «Замок Отранто» (*The Castle of Otranto*, 1764) Х. Уолпола (*Horace Walpole*, 1717–1797) сочетаются как реалистичные черты, так и фантастические. Практически с самого начала романа автор указывает на наличие сверхъестественного в замке. Первым, с одной стороны, страшным, а с другой стороны, фантастическим элементом становится смерть сына главного героя Конрада. Ничто не предвещало беды, как в день свадьбы Конрада находят мёртвым во дворе: «Ужас того, что он увидел, загадочность и неожиданность того, что произошло,

потрясение, которое вызвало у него увиденное, отняли дар речи Манфреда»⁷ (Здесь и далее перевод наш. – Ю. Ш.). Манфред (главный герой, отец Конрада) не верил глазам, и не понимал, как такое могло произойти в его доме. Ужаснейшая картина была перед глазами всех гостей – Конрад был раздавлен огромным шлемом с чёрными перьями, упавшим неизвестно откуда. Перья шлема легко нависали и раскачивались над замком, издавая бурный шум. В этом эпизоде впервые описываются мистические события, и указывается на то, какими тайнами окутан замок: «Ужас того, что он увидел, загадочность и неожиданность того, что произошло, потрясение, которое вызвало у него увиденное, отняли дар речи Манфреда»⁸. Х. Уолпол использует слова horror, ignorance, misfortune и другие, привнося в текст отрицательную коннотацию. При помощи данных речевых оборотов и элементов автор описывает замок с фантастической стороны, указывая на заметный разрыв с реальным и привычным миром.

В романе К. Рив (*Clara Reeve, 1729–1807*) «Старый английский барон» (*The Old English Baron, 1777*) [2], в котором заимствуется сюжетная линия «Замка Отранто», также присутствуют элементы сверхъестественного. При этом К. Рив усилила готическую повествовательную структуру, фокусируясь на игре воображения за счёт включения сверхъестественного и мрачного. Например, при описании замка, а именно его комнат, можно понять, как устроен этот замок, что он таит в себе. Здесь изображены не только обычные комнаты, но также и пещеры, в которых ранее происходили ужасные события: «После этого он приказал сэру Филиппу проследовать за ним; он провёл его через множество комнат и вдруг исчез, а сэр Филипп, полагая, что все ещё следует за лордом Ловелом, оказался в темной страшной пещере, где нашел запятнанные кровью доспехи, принадлежащие его другу, а затем услышал тяжкие стоны, исходящие будто из-под земли»⁹. При этом К. Рив подчёркивает, что замок функционирует как живой организм.

Оба автора привносят в произведения долю необъяснимого, что «отрывает» дом, как место жительства героев от реальности. Одним из странных событий в замке у Х. Уолпола стало внезапное появление в одной из комнат замка железной руки и ноги неизвестного гигантского рыцаря: «Мне кажется, это был великан. Он был в доспехах. Я видел его ступню и часть его ноги, они такие же огромные, как и тот шлем внизу»¹⁰. Всю эту картину видели слуги, Жак и Диего, которые в тот момент находились в замке. После этого они словно сошли с ума и считали, что в замке полно духов, и сам замок околдован. Страх словно поглощает замок и распространяется как болезнь. Железная рука и нога неизвестного гигантского рыцаря – это что-то несуществующее в реальности, что-то фантастическое. Эта фигура взялась из ниоткуда, тем самым нарушая мир вещей, которые влияли на поведение и уклад жизни людей, живущих в замке.

Другим важным элементом в описании замка как границы реального и фантастического является появление призрака в замке Отранто. Домочадцы не знали, что призрак живёт рядом с ними, однако стали замечать странные и необъяснимые вещи: движение воздуха, скрипы и стуки. Одной из знаковых сцен с призраком можно назвать эпизод, когда дух Альфонсо провозгласил Теодора своим настоящим наследником: «Вот же он, Теодор, истинный наследник Альфонсо!» – сказал призрак, и, произнеся эти слова, сопровождаемые

⁷ «The horror of the spectacle, the ignorance of all around how this misfortune had happened, and above all, the tremendous phenomenon before him, took away the Prince's speech» [1, p. 34].

⁸ «The horror of the spectacle, the ignorance of all around how this misfortune had happened, and above all, the tremendous phenomenon before him, took away the Prince's speech» [1, p. 34].

⁹ «Upon this he bid Sir Philip follow him; he led him through many rooms, till at last he sunk down, and Sir Philip thought he still followed him, till he came into a dark and frightful cave, where he disappeared, and in his stead he beheld a complete suit of armour stained with blood, which belonged to his friend, and he thought he heard dismal groans from beneath» [3, p. 77].

¹⁰ «It is a giant, I believe; he is all clad in armour, for I saw his foot and part of his leg, and they are as large as the helmet below in the court» [1, p. 68].

раскатом грома, он величественно вознёсся к небу, где расступились облака, и сам святой Николай встретил дух Альфонсо, и вскоре они скрылись с глаз всех смертных в сиянии славы»¹¹. В данной сцене подчёркивается тема судьбы и зависимости человека от обстоятельств.

В повествовательной структуре романа К. Рив также присутствует призрак. Следует отметить, что автор использует относительно небольшое количество сверхъестественных элементов для создания пугающей атмосферы. Все описания замка кажутся страшными только за счёт лишь обозначенных фактов. Автор намеренно использует фантастические элементы в минимальном объёме, чтобы задействовать воображение читателя. Так, К. Рив описывает таинственного призрака, обитающего в замке: *«Вскоре после этого стало известно, что в замке появились привидения: несколько слуг встречали призраки лорда и леди Ловел. Тех, кто попадал в эти покои, очень пугали необычные звуки и странные видения, поэтому эти комнаты были полностью заперты, а слугам было запрещено входить туда и даже говорить о них»¹².*

Сверхъестественное и фантастическое в данном произведении является не первостепенной, однако важной частью готического повествования. Привидение леди Ловел ни один раз появляется на страницах произведения: *«Одному только Богу известно, – заметил Роджер, – живы они или мертвы, но, если я и видел леди живой, то было это в ту ночь, когда, как говорят, она умерла»¹³. Привидения – это души умерших людей, которые не закончили своё предназначение на земле. В данном случае привидение привязано к определённому событию и месту. Таким образом, замок становится чем-то сверхъестественным, ведь в нём поселяется привидение человека, который умер в замке при странных обстоятельствах. Посредством внедрения призрака в роман достигается эффект мистики, который является одной из важных составных частей готического романа.*

Также важно отметить, что в романе Х. Уолпола многие события, описываемые в замке, происходят преимущественно ночью. Ночью человеческому глазу не так просто рассмотреть различные объекты в пространстве, что и заставляет путаться и пугаться. Зачастую ночь символизирует страх и имеет прямое отношение к сверхъестественному и фантастическому. Так, главные и второстепенные герои романа Х. Уолпола всегда находятся в страхе и чувствуют тревогу, которая подкрепляется мрачностью и темнотой в замке. В целом, ночь для готической литературы является одним из сюжетообразующих пространств для разворачивания событий. Тёмная ночь, как противоположность светлому дню, является амбивалентным символом, вызывающим противоречивые чувства. В английских готических произведениях символ ночи приравнивается к архетипическому символу тьмы, что прослеживается в романе «Замок Отранто». Во мраке ночи в замке происходят страшные и зачастую необъяснимые вещи, по длинным коридорам и витиеватым лестницам гуляют призраки, что заставляет воспринимать замок Отранто как нечто, стоящее на грани реальности и фантастики.

К. Рив, в свою очередь, лишь раз упоминает ночь, когда описывает восточное крыло замка. Данное пространство является отдельным миром на стыке реальности и фантастики, в котором скрыто то, что не должно быть видно в остальном замке. Оно таит в себе загадки, которые не каждому под силу раскрыть. Как только Эдмунд (главный герой романа) попадает туда, он сразу понимает, что это загадочное место, которое не просто пустует уже много лет. Автор вносит множество художественных деталей, которые создают атмосферу страха и

¹¹ «Behold in Theodore the true heir of Alfonso!» said the vision; and having pronounced those words, accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards heaven, where the clouds parting asunder, the form of St. Nicholas was seen, and receiving Alfonso's shade, they were soon wrapt from mortal eyes in a blaze of glory» [1, p. 68 – 69].

¹² «Soon after, it was reported that the castle was haunted, and that the ghosts of Lord and Lady Lovel had been seen by several of the servants. Whoever went into this apartment were terrified by uncommon noises, and strange appearances; at length this apartment was wholly shut up, and the servants were forbid to enter it, or to talk of any thing relating to it» [3, p. 88].

¹³ «'God, He knows,' quoth Roger, 'whether they be living or dead; but if ever I saw my Lady in my life, I saw her alive the night they say she died.'» [3, p. 96].

замешательства: *«Мебель за долгие годы обветшала и разваливалась. Постель была съедена молью и стала пристанищем для крыс, которые строили там свои гнёзда на протяжении долгих лет. Постельное бельё там было очень сырым из-за воды, которая текла с потолка; поэтому Эдмунд решил лечь спать в одежде»*¹⁴. При этом возникает впечатление, что данное здание словно вырвано из привычной жизни из-за своей мрачности и отчуждённости.

В этом помещении было две двери, которые вели в другие комнаты. Первая комната – кухня; была мрачной и пугающей. Вторая комната – место, где стояли книги и висели гербы, а также было генеалогическое древо Ловелов и родственников им семей, являясь некой памятью и историей, важной для знатного рода.

Далее юноша прошёл в другую комнату, хотя он долго не мог отпереть дверь. Он почувствовал дуновение ветра, после чего сквозняк задул огонёк его светильника и оставил Эдмунда в крошечной тьме. Кроме этого, он услышал странный звук и увидел мерцающий на ступеньках свет, что является «инструментами» для создания пугающей атмосферы в произведении: *«Если, – сказал он, – здесь есть привидения, я приложу все усилия, чтобы выяснить причину этого; а если я увижу этого призрака, то поговорю с ним»*¹⁵.

В романе К. Рив присутствуют художественные детали-символы, к которым относятся портреты, книги, гербы, генеалогическое древо. У Х. Уолпола также используются подобные детали, но особенно обращает на себя внимание портрет деда Манфреда, Рикардо. Во время разговора Изабеллы и Манфреда случается необъяснимое: *«В этот момент портрет его деда, который висел над скамьей, где они сидели, глубоко вздохнул и приподнял грудь»*¹⁶. Данная ситуация ещё раз подчёркивает тот факт, что замок – это зона сверхъестественного, граничащая с реальностью, которая разрушается в одно мгновение.

Замок в произведении Х. Уолпола относится как к реальному миру, так и к миру фантастическому. Замок Отранто – реально существующее место со своими физическими характеристиками: давным-давно его кто-то построил, там годами живут люди, происходят различные события и т.д. Однако из-за всего происходящего в замке данное пространство можно назвать сверхъестественным, т.к. в нём есть призраки, происходят необъяснимые вещи, как дуновение ветра и скрип полов без видимой на то причины. Многие события в замке являются воплощением фантастического и нереального.

Как граница реального и фантастического, замок Ловелов у К. Рив представляет собой место, которое устрашает не только внутренним убранством, но и происходящими событиями. Однако по сравнению с романом Х. Уолпола «Замок Отранто» замок Ловелов у К. Рив выглядит более дружелюбным местом, т.к. в нём происходит не так много необъяснимых событий. Писательница не использует множество готических элементов по сравнению с Х. Уолполом. К. Рив избегает открытой демонстрации фантастического и сверхъестественного при описании замка, делая акцент на атмосфере тревожного ожидания опасности перед чем-то пугающим и страшным. Обветшавший и погружённый во тьму замок является домом для призраков, что демонстрируется в описании тёмных комнат и коридоров, мрачных и глухих стонов, таинственных шумов и скрипов дверей. Автору удаётся как воздействовать на воображение читателя, так и показать обратную сторону жизни в таинственном и фантастическом замке.

Список использованной литературы

¹⁴ «the furniture, by long neglect, was decayed and dropping to pieces; the bed was devoured by the moths, and occupied by the rats, who had built their nests there with impunity for many generations. The bedding was very damp, for the rain had forced its way through the ceiling; he determined, therefore, to lie down in his clothes» [3, p. 91 – 92].

¹⁵ «“If,” said he, “this apartment is haunted, I will use my endeavours to discover the cause of it; and if the spirit appears visibly, I will speak to it”» [3, p. 92].

¹⁶ «At that instant the portrait of his grandfather, which hung over the bench where they had been sitting, uttered a deep sigh, and heaved its breast» [1, p. 48].

1. Walpole, Horace. The castle of Otranto. A Gothic Story. The Third Edition / Horace Walpole. – London : Naxos Audiobooks, 1766. – 235 p.
2. Рив, К. Старый английский барон = The Old English Baron / К. Рив. – М. : Ладомир, 2012. – 270 с.
3. Walpole, Horace. Reeve, Clara. The Castle of Otranto & The Old English Baron / Horace Walpole. – Frankfurt : Bookwire, 2019. – 149 p.

IV. ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ В ДИНАМИКЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Д. В. Бабков,

студент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

«РАЗРУШИТЬ НАПИСАННОЕ»: СПЕЦИФИКА АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА В «ТЕКСТЕ ТЕАТРЕ ФИЛЬМЕ» «ЖЕНЩИНА С ГАНГА» МАРГЕРИТ ДЮРАС

***Аннотация.** Статья посвящена исследованию механизмов взаимодействия вербального и визуального в интермедиальном творчестве Маргерит Дюрас на примере «текста театра фильма» «Женщина с Ганга». На основе теоретических положений самой писательницы делается вывод о деконструкции конвенциональной модели аудиовизуального образа. С одной стороны, в рамках произведения вербальный и визуальный компоненты отделяются друг от друга и функционируют параллельно как независимые единицы. С другой стороны, автономия двух компонентов не угрожает целостности единого аудиовизуального комплекса, но приводит к переоценке привычных взаимоотношений между письмом и кинематографом, что позволяет также сделать вывод об активизации роли реципиента в восприятии и интерпретации рассматриваемого произведения.*

***Ключевые слова:** аудиовизуальный образ; кинематограф; персонажи-«голоса»; письмо; художественный медиум.*

D. V. Babkov,

Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

«TO DESTROY WHAT IS WRITTEN»: THE SPECIFICS OF THE AUDIOVISUAL IMAGE IN THE «TEXT THEATER FILM» «THE WOMAN OF THE GANGES» BY MARGUERITE DURAS

***Abstract.** The article is dedicated to the analysis of the mechanisms of interaction between the verbal and visual components in the intermedial oeuvre of Marguerite Duras by the example of the «text theater film» «The Woman of the Ganges». Based on the theoretical views of the writer herself, it is concluded that the conventional model of the audiovisual image undergoes deconstruction. On the one hand, the verbal and visual components are separated from each other and function alongside as independent units within the scope of the work. On the other hand, the autonomy of the two components does not threaten the integrity of the whole audiovisual complex, but leads to the reassessment of the usual relationship between writing and cinema, which consequently intensifies the recipient's role in the perception and interpretation of the text in question.*

***Key words:** artistic medium; audiovisual image; characters-«voices»; cinema; writing.*

Маргерит Дюрас (*Marguerite Duras, 1914–1996*) является одной из ключевых фигур французской литературы второй половины XX века. Несмотря на выделение исследователями основных типологических черт, объединяющих все творчество М. Дюрас и определяющих то, что называют ее неповторимой творческой

манерой, наследие М. Дюрас остается крайне разнородным: это не только романы, пьесы, статьи, многочисленные интервью, но и экспериментальные тексты, выходящие за рамки жанровых канонов, и, наконец, не менее экспериментальные полнометражные и короткометражные фильмы. С конца 1960-х годов, когда писательница начала режиссерскую карьеру, сначала в сотрудничестве («*La Musica*», 1966, совместно с П. Себаном), затем самостоятельно («*Détruire, dit-elle*», 1969), в ее работах намечается линия уникального интермедийного эксперимента, сущность которого – в целенаправленном разрушении художественных конвенций, размытии границ между различными художественными средами (или же медиумами), главным образом – между литературой и кинематографом, переосмысление самих представлений о литературе и о письме («*l'écriture*»), о возможностях их взаимодействия и взаимообмена. Экспериментальный период творческой деятельности М. Дюрас, пик которого пришелся на 1970-е гг., отмечен, по формулировке российской исследовательницы Д. Шулятьевой, «*не последовательным переходом (и уходом) от одного медиума к другому, но постоянным движением в промежутке между ними, абсорбированием различных медийных практик, экспериментальной активностью в программно “интермедийной” (литература-театр-кино) среде*» [1, с. 3].

С одной стороны, парадоксальные взаимоотношения кинематографа и литературы получают выражение в жанровой спецификации текстов писательницы, вернее – в ее невозможности, в отсутствии готовых адекватных критериев их оценки и классификации. В исследовательской литературе подобные тексты объединяются категорией «гибридности», которая подразумевает два основных критерия: «*отсутствие жанрового наименования и принадлежность сразу нескольким художественным пространствам*» [2, с. 19]. «Гибридные» тексты экстраполируют кинематографические техники на словесный материал, избегая при этом как инструментализации (они не могут быть отнесены к разряду «технических» жанров, таких как сценарий либо скрипт), так и традиционных повествовательных структур. С другой стороны, фильмы М. Дюрас также проходят процесс «литературизации», апроприруя литературные техники на уровне повествования, диалогов, построения аудиовизуального образа вплоть до деконструкции медиум-специфичности кинематографа.

Одной из жанровых матриц, изобретенных самой авторкой для описания своих пограничных, гибридных художественных опытов, стал «текст театр фильм» («*texte théâtre film*»). Эта формула, впервые появившаяся в подзаголовке «*India Song*», ярко выражает творческую интенцию художницы по отношению к своему искусству. В рамках «текста театра фильма» утверждается тройственное бытие произведения, его принадлежность сразу трем медиумам; каждый из них находится с остальными в отношениях взаимозависимости и взаимообусловленности. Текст, зафиксированный на письме, мыслится как потенциально существующий сразу в нескольких художественных измерениях, т. е. как потенциально возможный фильм или театральная постановка; подобный потенциал заложен в самой гетерогенной природе письма.

С теоретической точки зрения одним из наиболее удачных и интересных примеров подобного взаимопроникновения литературы и кинематографа является «Женщина с Ганга» («*La Femme du Gange*», 1973), ключевой текст М. Дюрас, заложивший фундамент для медийного эксперимента 1970-1980 гг. Хотя жанровое обозначение принципиально отсутствует (на его место стоит пустота, «белизна»), нам кажется целесообразным рассмотреть его в контексте предложенной жанровой матрицы «текст театр фильм». Так, существует две «Женщины с Ганга» – текст и кинофильм, снятый на его основе. Таким образом, предметом данного исследования стали и текст, и фильм одновременно; при этом вновь необходимо заметить, что эти два произведения мыслятся не как два отдельных независимых художественных объекта, но как единое концептуальное целое, различные материальные воплощения одного произведения.

Так, в «тексте театре фильме» «Женщина с Ганга» в центре теоретической рефлексии находится проблема аудиовизуального образа, слагающегося соответственно из образа аудиального (т. е. речевого, словесного) и образа визуального. Когда речь идет о «медиум-специфичности», т. е. о тех художественных характеристиках, которые призваны разграничивать медиумы между собой, то визуальная составляющая кинематографа (техника съемки, монтажа, т. д.) традиционно объявляется его дифференциальной

характеристикой, аудиальная же составляющая подчиняется визуальной и рассматривается как вторичная, сопутствующая: другими словами, функция проговариваемого актерами текста неизбежно сводится к функции дополнения, комментария к визуальному ряду.

Однако в «Женщине с Ганга» подобная иерархия подвергается радикальному пересмотру. На это обращает внимание сама М. Дюрас в предисловии к изданию книги, являющимся своего рода манифестом авторского видения кинематографа:

«La Femme du Gange, c'est deux films : le film de l'image et le film des Voix.

Le film de l'image a été prévu, il sort d'un projet, sa structure a été consignée dans un scénario. Il a été tourné dans le délai prévu. Puis monté également dans le délai prévu.

Le film dit : le film des Voix n'a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l'image monté, terminé. Il est arrivé de loin, d'où ? Il s'est jeté sur l'image, a pénétré dans son lieu, est resté.

*Maintenant, les deux films sont là, d'une totale autonomie, liés seulement, mais inexorablement, par une concomitance matérielle : ils sont tous les deux écrits sur la même pellicule et se voient en même temps*¹⁷ [3, с. 1431] (курсив наш. – Д. Б.).

При просмотре фильма зрителю предлагается следить за двумя параллельными планами повествования. Один разворачивается в рамках кинокадра; это то, что было снято на камеру, а затем смонтировано в ряд изображений. Другой же необходимо воспринимать на слух; он представляет собой диалог двух неизвестных зрителю женских голосов, сопровождающих повествование на протяжении всего действия. Говоря о специфике аудиовизуального образа в «Женщине с Ганга», мы в первую очередь говорим о «фильме Голосов» и о том, каким образом он связан с «фильмом изображения».

Так, между двумя вышеназванными аспектами аудиовизуального образа и реципиентом, воспринимающим оба фильма в условиях их «материального совпадения», устанавливается особая схема отношений. В этой схеме «фильм Голосов» занимает промежуточное положение между изображением и реципиентом. Существовая в той же внутрикадровой диегетической реальности, что и «фильм изображения», он не служит комментарием или объяснением того, что происходит на экране. Персонажи-«голоса» не могут быть ассоциированы ни с кем из видимых на экране персонажей; это отдельные «бестелесные» субъекты повествования, рассказывающие собственную историю. Это подчеркивается самой М. Дюрас: *«Les Voix parlent dans le même lieu que celui du tournage du film de l'image, mais pas dans la partie de ce lieu retenu par la caméra. Elles se parlent. Elles ignorent la présence du spectateur. Il ne s'agit donc pas d'un commentaire. Si les Voix sont à S. Thala comme les autres voix du film, elles ne sont liées à elles d'aucune manière»*¹⁸ [Там же].

Роль же реципиента, как уже было сказано, состоит в восприятии обоих «фильмов» в одно время. Таким

¹⁷ «Женщина с Ганга» представляет собой два фильма: *фильм изображения* и *фильм Голосов*.

Фильм изображения был предусмотрен, запланирован, его структура была прописана в *сценарии*. Он был снят за установленный срок, а затем смонтирован также в установленный срок.

Фильм проговоренный: *фильм Голосов* не был предусмотрен. Он появился тогда, когда фильм изображения был снят и смонтирован. Он появился издали, откуда? Он набросился на изображение, проник в его пространство, остался в нем.

Теперь оба фильма характеризуются *тотальной автономией*, будучи связаны исключительно, но неумолимо, материальным совпадением: *оба записаны на одну пленку и просматриваются в одно время»* (здесь и далее перевод наш. – Д. Б.).

¹⁸ «Голоса разговаривают в том же месте, где снимается фильм изображения, но не в той части этого места, которую фиксирует камера. Они разговаривают друг с другом. Они не знают о присутствии зрителя. Так что речь не идет о *комментарии*. Если голоса находятся в С. Тала, как и другие голоса в фильме, они никоим образом с ними не связаны».

образом, по мысли авторки, два плана аудиовизуального нарратива сосуществуют параллельно друг другу и на условиях полной независимости друг от друга. Об этом же положении «тотальной автономии» в своем исследовании упоминает и Ж. Делез: *«это уже не два автономных компонента одного и того же аудиовизуального образа, как было в фильмах Росселлини; это два “геавтономных” образа, один из которых визуальный, а другой – звуковой, с десинхронизацией, с зазором, с иррациональной кутюрой в промежутке»* [4, с. 579].

Впрочем, по словам Ж. Делеза, подобная схема не является столь однозначной: геавтономный характер бытования обоих аспектов не означает полного разрушения связей между ними, разрушения целостного образа. В связи с этим философ называет высказанное писательницей положение о «материальном совпадении» фильмов юмористическим: *«Тем не менее образ, сделавшийся аудиовизуальным, не лопается, а, наоборот, обретает новый тип связности, зависящий от более сложной связи между визуальным и звуковым образами. В результате невозможно поверить в декларацию Маргерит Дюрас, сделанную по поводу “Женщины Ганга”: два образа якобы связаны между собой лишь в силу “материального совпадения”, поскольку оба записаны на одну и ту же пленку и должны просматриваться в одно и то же время. Эта декларация является юмористической и провокационной, и провозглашается в ней то, что в других местах Дюрас стремится отрицать»* [4, с. 581].

Вопрос о том, как организовано взаимодействие аудиального и визуального образов внутри единого аудиовизуального комплекса – главным образом, является ли эта структура горизонтальной либо вертикальной, – остается проблемным. В связи с этим возможно выделить три гипотетические модели организации аудиовизуального образа: «аудиальное подчинено визуальному» (конвенциональная модель организации в кинематографе), «визуальное подчинено аудиальному», «визуальное равноправно аудиальному».

В связи с этим российская исследовательница Ю. Маричик отмечает следующее: *«Важно обратить внимание не столько на выделение звуковой (голосовой) составляющей, сколько на смещение, движение в сторону того, что звук – это фильм, а голос – это картинка, изображение»* [2, с. 33]. Действительно, как в тексте, так и в фильме «Женщина с Ганга» мы можем констатировать смещение центра тяжести от визуальной репрезентации к аудиальной (вербальной, оформленной посредством персонажей-«голосов»). Благодаря появлению безличных повествователей, занимающих промежуточное положение между изображением и реципиентом, происходит активное высвобождение речи из власти изображения. «Фильм изображения» в «Женщине с Ганга», напротив, отличается пассивностью, статичностью, монотонностью кадра, минимизацией внутрикадрового действия. Как следствие, почти все аудиовизуальное пространство занимают именно «голоса».

Чем обусловлено подобное смещение? Здесь нам представляется необходимым обратиться к представлениям М. Дюрас о литературе и кинематографе. По словам писательницы, не существует принципиальной разницы, кроме материально-технической, между этими двумя медиумами; кино является продолжением, продлением письма. М. Дюрас формулирует свою творческую интенцию следующим образом: *«Le livre n'est pas assouvissant, ne clôt rien. Pour détruire ce qui est écrit et donc ne finit pas, il me faut faire du livre un film : le film est comme un point d'arrêt. Dans La Femme du Gange, trois livres sont embarqués... massacrés. C'est-à-dire que l'écriture a cessé»*¹⁹ [5, с. 1515].

Приведенная цитата ярко свидетельствует об авторской стратегии письма: поскольку письмо, мыслимое как бесконечный процесс смыслопорождения, не может самостоятельно завершиться, визуальный образ позволяет ему обрести финальную, готовую форму, позволяет письму замкнуться. Визуальное, в противовес вербальному, мыслится М. Дюрас как нечто конечное, конкретное, придающее тексту окончательное значение.

¹⁹ «Книги недостаточно, она ничего не завершает. Чтобы разрушить написанное, а значит, незаконченное, мне необходимо сделать из книги фильм: фильм подобен конечной точке. В “Женщине с Ганга” три книги были помещены... уничтожены. Это значит, что письмо прекратилось».

Впрочем, подобное «разрушение написанного» не означает разрушения вербальной ткани текста. Несмотря на то, что процесс письма завершен, текст только начинает свое бытие, будучи проговоренным, материализованным в рамках кинокартины; текст обретает свой голос именно посредством «материального совпадения» обоих фильмов на пленке.

Исходя из вышесказанного, структура аудиовизуального образа в «Женщине с Ганга» представляется нам скорее горизонтальной структурой, составляющие которого связаны между собой тесным взаимодействием. Процесс разрушения художественных конвенций носит обоюдный характер: с одной стороны, в процессе письма рождаются голоса, безличные субъекты повествования, которые вторгаются в кинематографическое пространство и занимают там собственную нишу, отдельную от «фильма изображения». С другой стороны, визуальный образ становится завершением письма, его итогом, а также той площадкой, где голоса могут обрести свое материальное воплощение. Вследствие этого заявление Ю. Маричик о том, что в ее фильмах *«невозможно разделить звук и изображение»* [2, с. 42] не вступает, как нам кажется, в противоречие с ранее приведенным заявлением Ж. Делеза о гевавтономности этих двух категорий. Деконструируя иерархичность конвенционального аудиовизуального образа, М. Дюрас не разрушает его целостность; оба компонента сохраняют свою независимость на условиях параллельного сосуществования, однако их десинхронизация не приводит к полному отчуждению друг от друга.

Таким образом, специфика аудиовизуального образа в рассмотренном «тексте театре фильме» может быть определена следующим образом: во-первых, «фильм Голосов» и «фильм изображения» получают независимость друг от друга, функционируют параллельно как «гевавтономные» единицы в структуре единого аудиовизуального образа; во-вторых, визуальная составляющая ослабевает, позволяя пространству вербального раскрыть свой потенциал и обрести собственное звучание. Радикальное разграничение этих двух компонентов парадоксальным образом обнаруживает новые пути их взаимодействия и ставит под сомнение жесткие рамки художественных условностей.

Список использованной литературы

1. Шулятьева, Д. В. Творчество Маргерит Дюрас 1950-1980-х годов: динамика интермедийного эксперимента : автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.03 / Д. В. Шулятьева ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2017. – 26 с.
2. Маричик, Ю. А. «Море черных чернил»: «Текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас. / Ю. А. Маричик. – М.: РГГУ, 2012. – 299 с.
3. Duras, M. La Femme du Gange // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – P. 1427–1508.
4. Делез, Ж. Кино / Ж. Делёз. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 624 с.
5. Duras, M. Œuvres complètes : en 4 vol. / M. Duras. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – 1896 p.

А. А. Барысеева,

канд. філал. навук, дацэнт (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

РАМАНЫ «ННН» Л. БІНЭ І «СУТАРЭННІ РОМУЛА» Л. РУБЛЕЎСКАЙ У КАНТЭКСЦЕ ГІСТАРЫЯГРАФІЧНАЙ МЕТАПРОЗЫ

Анатацыя. У артыкуле вызначаюцца адметнасці гістарыяграфічнай метапрозы XXI стагоддзя на прыкладзе раманаў «ННН» французскага празаіка Л. Бінэ і «Сутарэнні Ромула» беларускай пісьменніцы

Л. Рублеўскай. Аўтарская стратэгія Л. Бінэ звязаная з суб'ектывізацыяй гісторыі, што мае на мэце канструяванне ідэнтычнасці праз пісьмо. Л. Рублеўская, у сваю чаргу, кіруецца стратэгіяй міфалагізацыі гісторыі. На розных узроўнях твораў (сюжэтна-кампазіцыйная арганізацыя, хранатоп, наратыў) раскрываюцца як ўзаемадзейнае дакументальнага і мастацкага, так і самарэфлексійнасць, уласцівая метараману.

Ключавыя словы: гібрыдызацыя жанраў; гістарыяграфічны метараман; мастацкі вымысел; наратар; наратыўныя стратэгіі; раман; літаратурнае сведчанне; фікцыянальнасць.

A. A. Baryseyeva,

PhD, Ass.Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

THE NOVELS «НННН» BY L. BINET AND «ROMULUS' DUNGEONS » BY L. RUBLEUSKAYA IN THE CONTEXT OF HISTORIOGRAPHICAL METAFICTION

Abstract. *The article deals with the definition of the features of the historiographical metaprose in the 21st century on the example of novels «НННН» by the French writer L. Binet and «Romulus' dungeons» by the Belarusian author L. Rubleuskaya. The author's strategy of L. Binet is associated with subjectivization of history and aims to construct identity through writing, when L. Rubleuskaya is guided by mythologization of history. The interaction of documentary and artistic along with self-reflexivity inherent in meta-novel are revealed at different text levels (plot and compositional organization, chronotope, narration).*

Key words: *hybridization of genres; historiographic meta-novel; fiction; narrator; narrative strategies; novel; literary evidence; fictionality.*

На сённяшні дзень склалася пэўная традыцыя разглядаць гістарыяграфічны метараман як вынік трансфармацыі гістарычнага рамана ў постмадэрнісцкай парадыгме. Але паколькі з моманту стварэння першых узораў гэтага жанру прамінула больш за палову стагоддзя, узнікае цалкам слушнае пытанне: а што адбываецца з ім у XXI стагоддзі ў межах новай культурнай парадыгмы – метамадэрну? Гэтым пытаннем і абмоўленая спроба кампаратыўнага аналізу раманаў, апублікаваных у 2010 годзе: «НННН» французскага празаіка Л. Бінэ (*Laurent Binet, 1972*) і «Сутарэнні Ромула», беларускай аўтаркі Л. Рублеўскай.

Раман Л. Бінэ прысвечаны аперацыі «Антрапоід», арганізаванай у 1942 годзе чэхаславацкім Супрацівам з мэтай ліквідацыі пратэктара Багеміі і Маравіі Р. Гайдрых. Назва рамана – абрэвіатура мянушкі, якую «самы небяспечны чалавек Трэцяга Рэйха» меў у СС: «Мозг Гімлера завуць Гайдрых». У фокусе ўвагі пісьменніка – падрыхтоўка і ажыццяўленне славакам Й. Габчыкам і чэхам Я. Кубішам замаху на «Пражскага мясніка», а таксама яго наступствы. Узнаўляючы іх гісторыю да драбніц, да імгнення, са спадзяваннем, што «за шчыльнай адбіваючай плёнкай ідэалізацыі, што я нанясу на гэтую неверагодную гісторыю, захаваецца люстра без амальгамы – люстраное шкло гістарычнай рэальнасці застанеца празрыстым» [1, р. 10] (*Тут і далей пераклад наш. – А. Б.*), наратар не толькі стварае сведчанне гераізму і здрады, мужнасці і жорсткасці, але і рэпрэзентуе асобнае авалоданне калектыўнай памяццю: аповед арганізаваны суб'ектам, які успамінае, выбудоўвае логіку падзей і праз уласную сустрэчу з канкрэтным гістарычным досведам Іншага робіць яго часткай сваёй ідэнтычнасці, бо, па словах П. Рыкёра, «ўспамінаць штосьці значыць адначасова ўспамінаць самога сябе» [2, с. 9]. Такім чынам, Л. Бінэ засяроджваецца на працэсе самастварэння суб'екта «праз пісьмо і ў працэсе пісьма»: «У памяці няма карысці для тых, каго яна ўшаноўвае, але яна служыць тым, хто ёю карыстаецца, [...] з ёй (памяццю – А. Б.) я ствараю сябе, і ёю суцяшаюся...» [1, р. 244]. Не менш важна і тое, што наратар робіць прадметам асэнсавання сам працэс стварэння рамана пра аперацыю «Антрапоід». Асноўная сюжэтная лінія звязана з рэпрэзентацыяй творчага пошуку, што ўключае нараджэнне замыслу, працу з дакументамі, высочванне слядоў гісторыі, распрацоўку канцэпцыі твора, вызначэнне асноўных эстэтычных прынцыпаў.

Сюжэтную аснову рамана «Сутарэнні Ромула» складае міф пра суперніцтва братоў, адным з варыянтаў якога і ёсць міф пра Ромула і Рэма. На сувязь з гэтым міфам і ўказвае назва рамана. Л. Рублеўская стварае беларускі варыянт гэтай міфалагемы: удакладняе фальклорнымі паданнямі пра зніклую царкву і ваўкалакаў і робіць важнымі складнікамі міфа гістарычныя падзеі. Міф, такім чынам, выконвае функцыю ўпарадкавання, злучэння ў адно цэлае падзей, якія адбываюцца ў розныя часы, што рэалізуецца ў рамане, як гэта часта бывае ў творах Л. Рублеўскай, у матыве разгадкавання таямніцы артэфакта – старажытнага кубка, раз’яднаных часткі якога захоўваюцца ў сем’ях герояў, апошніх нашчадкаў тых самых братоў, што распачалі доўгую гісторыю супрацьстаяння адзін аднаму. Страчаны сэнс гэтай варожасці, як і ўсведамленне прыналежнасці да аднаго рода, Асі Вяжэвіч і Корб-Варановічу, галоўным героям рамана, давядзецца адкрыць не толькі праз авантурныя росшукі, але і ўступіўшы ў Вялікую Гульню, якую ім прапануе стваральнік беларускага фэнтэзі Вячка Скрыніч, каб «пражыць» раман, над якім ён працуе.

Такім чынам, і ў Л. Бінэ, і ў Л. Рублеўскай мы маем справу з метараманам, якому ўласцівая самарэфлексіўнасць, калі важным складнікам сюжэту становіцца асэнсаванне працэсу напісання твора.

Маючы на мэце стварыць сучасны варыянт гістарычнага рамана, наратар у творы Л. Бінэ вызначае два істотных моманта: вернасць фактам і асобнасць успрыняцця гістарычных падзей. Такім чынам, ён вымушаны балансаваць паміж імкненнем захаваць гістарычную праўду і свабодай аўтарскага вымыслу. Тэкст рамана можна разглядаць як рэалізацыю такога вагання паміж фактам і фікцыяй. Пісьменнік, з аднаго боку вяртаецца да стратэгіі гістарычнага рамана, які мае на мэце вызначыць заканамернасці значных гістарычных падзей. Улічваючы ролю Гайдрыха ў арганізацыі канвеера масавых забойстваў, Л. Бінэ разглядае аперацыю «Антрапайд» у шырокім кантэксце падзей, якія перадвызначылі катастрофу Другой сусветнай вайны (Ноч доўгіх нажоў, Мюнхенская змова, Крышталная ноч) і якія сталі знакавымі праявамі нацысцкай палітыкі (Бабін Яр, Дрансі, Лідзіцэ). Але калі традыцыйны гістарычны раман пры выбудоўванні сюжэта гісторыю падпарадкоўвае вымыслу, то Л. Бінэ робіць стаўку на факт, аб чым сведчаць імкненне да дакладнай рэканструкцыі гістарычных падзей, прынцыповая адмова ад выдуманых герояў, падкрэслена дакладнасць прозвішчаў, прызнанні ў змушанай прыдуманасці пэўных сцэн, калі немагчыма абаперціся на надзейныя крыніцы. Аповед мае падкрэслена дакументальны характар: ён насычаны цытатамі з выступаў А. Гітлера, Н. Чэмберлена, У. Чэрчыля, вытрымкамі з ваенных рэпартажаў і Нюрнбергскага працэсу, дакладных запісак нямецкіх службоўцаў, дзённікаў Й. Гебельса і радыёграм чэшскага супраціву, службовых характарыстык галоўных дзеючых асоб гэтай гісторыі: Й. Габчыка і Я. Кубіша. На карысць дакументальнасці працуе і фатаграфічны экфрасіс. Прычым аўтар засцерагае ад сляпой веры ў дакумент, з дапамогай гістарычнага факта выкрываючы палітычныя маніпуляцыі. Так, наратар аспрэчвае заяву Гітлера наконт палітычнай самастойнасці Чэхаславакіі зваротам да старажытнай гісторыі Багеміі, пачынаючы з X стагоддзя.

У Л. Бінэ ёсць пэўная сістэма ў падачы фактаў: уводзячы дакумент, ён паказвае наступствы яго рэалізацыі, звязваючы ў адзіны ланцуг падзеі, якія належаць розным прасторава-часавым плыням. Так, пасля сцэны падпісання на віле Г. Герынга дырэктывы па даручэнню Р. Гайдрыху кіраўніцтва «канчатковым вырашэннем яўрэйскага пытання» (31 июля 1941) наратар узгадвае трагедыю кіеўскага Бабінага Яру, дзе загінулі больш за сто тысяч чалавек. І ў святomasці чытача ўсталёўваецца прычынна-выніковая сувязь паміж дзвюма падзеямі, тым самым аўтар пераканаўча даводзіць персанальную адказнасць чалавека, які робіць кар’еру ў злачыннай сістэме Трэцяга рэйху.

Каб абудзіць аналітычныя здольнасці чытача, Л. Бінэ выбудоўвае ланцужкі прычынна-выніковых сувязяў, што дазваляе ўсведоміць сутнасць гістарычных падзей. Каб патлумачыць сітуацыю Анексіі Судэцкай вобласці, аўтар нагадвае пра чэшскага караля Пржэмысла Отакара II, які ініцыяваў нямецкія пасяленні на чэшскіх землях. Гэта тлумачыць чытачу вытокі праблемы судэцкіх немцаў, што дала Гітлеру падставу разглядаць Багемію і Маравію як частку жыццёвай прасторы германскага народа.

З іншага боку, наратар дэкларуе «амаль бязмежную свабоду апавядальніка» [3, с. 42]. Гранічнай

суб'ектывізацыяй абумоўленая кампазіцыя рамана, пабудаваная на прыёме мантажа: кожны раздзел уяўляе ці то асобную сцэну, дэталёва і кінематаграфічна прапісаную (і гэтыя сцэны часцей за ўсё не звязаныя паміж сабою), ці то эсэістычнае разважанне пра літаратурную прыроду ствараемага твора, ці то фіксацыю ўласнага досведу, прычым не заўсёды звязанага з гісторыяй, што апавядаецца. Паслядоўнасць расказваемых падзей падпарадкаваная не храналогіі, але суб'ектыўнаму працэсу ўспамінаў. У гэтым працуе пастаянная змена ракурсаў: панарамнае бачанне змяняецца сцэнічным, аналітыка вайны і Супраціву – кінематаграфічнымі кадрамі. Апавед вызначаецца мудрагелістай гульнёй думак, калі няўдачы ў асабістым жыцці наратара атаясамліваюцца з паразай Тухачэўскага ў бітве пад Варшавай. Увесь разнародны матэрыял рамана аб'ядноўвае створаны з самаіроніяй вобраз аўтара, што «*ўвабраў з малаком маці рэспубліканскія ідэалы самай прагрэсіўнай часткі французскай буржуазіі, адчуў, пакуль вучыўся на філалагічным, моцны ўплыў і гуманізму Мантэня, і філасофіі эпохі Асветніцтва, і бунтаў сторрэалістаў, і экзістэнцыялісцкай думкі*» [3, с. 14].

Раманная прастора максімальна канкрэтызаваная, бо менавіта пэўнае месца, ці то плошча, ці то музей, ці то царква, жывіць працэс авалодання гісторыяй (дастаткова нагадаць дакладную тапаграфію Прагі, што стварае ў чытача эфект прысутнасці: месцамі яна ператвараецца ў пранікнёны гімн гораду, які ёсць Прагай наратара, што будзеца яго культурным і псіхалагічным досведам).

Апавядальнік не хавае суб'ектывізму ў ацэнцы знакавых гістарычных фігур, якія, на яго думку, нясуць адказнасць за развязанне Другой сусветнай (так, ён называе агіднымі паводзіны французскага паэта-дыпламата Сэн-Жона Перса, які агучыў умовы Мюнхенскай змовы чэхаславакам: «*...смяротны вырак Чэхаславакіі, самай любімай маёй краіне, агучыў [...] французскі паэт*» [3, с. 23]), што не перашкаджае далейшай цытацыі яго радкоў.

Гранічнай суб'ектывізацыі гісторыі садзейнічае мінімізацыя дыстанцыі паміж наратарам і яго героямі, калі ён літаральна пераўвасабляецца ў сваіх персанажаў. Гэтаму спрыяе і перавага апаведу ў цяперашнім часе (зрэдку, пераважна ў панарамных сцэнах, выкарыстоўваецца *Imperfait* – прошлы незавершаны час). Тэкст нясе на розных узроўнях суб'ектыўнасць наратара, яго пачуцці і эмоцыі. У самых крытычныя моманты апаведу напружанасць яго эмацыйнага стану дасягаецца за кошт асаблівай спрэсаванасці часу і прасторы, ствараючы эфект сімулятаннасці: «*Гітлер яшчэ спіць. Бенеш нервова гартае наведармленні Мараўца. У руцэ ў Чэрчыля ўжо другі келіх віскі. Вальчык з узгорка назірае за мітуснёю на скрыжаванні, запоўненым транспартам: «мерседэс», два трамвая, два ровары*» [3, с. 77]. Мастацкае асэнсаванне асабістага досведу аўтара поруч з самастварэннем праз тэкст дае права разглядаць гэты раман у рэчышчы аўтафікцыі.

Наратар апантаны ідэяй захаваць памяць пра герояў Супраціву, і менавіта літаратура становіцца такім месцам памяці, але разам з тым у яго ёсць разуменне, што фікцыянальная прырода літаратуры, яе ўмоўнасць робіць на самым пачатку немагчымым захаванне гістарычнай праўды ў творы, і яму застаецца ўвесь час балансаваць паміж рэальным і ўяўным, гісторыяй і літаратурай. Гэта ўрэшце рэшт і вядзе да ўстанаўлення з чытачом стасункаў новага тыпу. На суд чытача выносяцца аўтарскія ваганні і сумневы: абмеркаванне працэсу арганізацыі мастацкага ўніверсума (ад іерархіі сістэмы персанажаў да пабудовы асобных сцэн), падказкі, як адрозніваць у гэтым факт і фікцыю («*...каб чытач не заблытаўся, дзе праўда, а дзе вымысел, выдуманая дыялогі (іх усё ж такі будзе не так многа) я маю намер паказаць як сцэнка з тэатральнай пастаноўкі. Кропля стылізацыі ў акіяне рэальнасці...*») [3, с. 6]. Распрацоўваючы на ўзроўні метагісторыі канцэпцыю рамана, які азначаецца Л. Бінэ як *інфра-раман (infra-roman)* (у адным са сваіх інтэрв'ю ён тлумачыць гэта паняцце як «апавед, які звяртаецца да ўсіх тых тэхнік, што прапануе раман, акрамя адной, якая тым не менш складае аснову жанру – вымыслу» [4]), аўтар прапануе рэцэпцыю гістарычных раманаў і сваіх папярэднікаў (В. Гюго, Г. Флабэра, Р. Мерля), і сучаснікаў (Дж. Літэла), насычаючы тэкст інтэртэкстуальнымі сувязямі.

Аўтарская стратэгія Л. Рублеўскай, што ставіць на мэту стварэнне нацыянальнага міфа (дарэчы менавіта такую задачу вызначае для сучаснай беларускай культуры герой рамана Корб-Варановіч), прадугледжвае міфалагізацыю гісторыі. Яе раман – гэта мізанабім, сюжэт якога сапраўды за кошт сваёй міфалагічнай асновы сягае «ў бездань» (літаратальнае значэнне французскага «en abyme»), ці ў бясконцасць. І тут паказальна, што ў

мастацтве гэты прыём часта звязваюць з «эфектам урабароса», які ўяўляе сабою змяю, што кусае сябе за хвост, і ёсць старажытным сімвалам духоўнага і фізічнага адзінства ўсяго існага, адзінства супрацьлегласцяў, што напрамую звязана з канцэпцыяй рамана Вячкі Скрыніча, і ўвасоблена ў гістарычным лёсе Варановічаў: «*Вечныя антаганісты. Глядзець спакойна адзін на аднаго не можаце. Паны і прыслуга. Законныя нашчадкі і бастарды. Каталікі і праваслаўныя. Заходнікі і ўсходнікі. Каты і ахвяры, якія мяняюцца ролямі. Але ў вас [...] адна кроў*» [5, с. 293]. Гісторыя супрацьстаяння розных пакаленняў роду ёсць мастацкаю спробаю вызначыць адметнасць беларускай ідэнтычнасці (успомнім выснову І. Абдзіраловіча (1896–1923): «*Ваганне паміж Захадам і Ўсходам і шчырая няпрыхільнасць ні да аднаго, ні да другога з яўляецца асноўнаю адзнакаю гісторыі беларускага народу*» («*Адвечным шляхам*», 1921)) [6].

Уласна сюжэтная гісторыя ўз'яднання роду Варановічаў, раздзеленых братоў, і метагісторыя напісання рамана ўтвараюць той самы «эфект урабароса»: адно ёсць люстраным адбіткам другога. Рэалізуючы мізананім, Л. Рублеўская ўключае ў аповед тэкст фальклорнай легенды пра зніклую царкву, у якой яшчэ на адным ўзроўні фікцыянальнага свету адбіваецца сюжэт раманнай гісторыі, моцна трансфармаваны, але пазнавальны асноўнымі перыпетэямі, гэтаксама як у рамане «*Імя ружы*» (*Il Nome De La Rose*, 1980) У. Эка (*Umberto Eco*, 1932–2016) сон Адсана ў карнавалізаванай форме дублюе сюжэт рамана. Але трэба адзначыць важнае адрозненне раманаў У. Эка і Л. Рублеўскай: калі сон Адсана ў У. Эка ёсць дэканструкцыяй «*Кіпрыянавай вячэры*» (*Coena Cypriani*, 877) – парадыйнага тэксту традыцыяналісцкай літаратуры, то легенда пра царкву адсылае да архетыпаў беларускай культуры. Такім чынам, для У. Эка важна выкрыць тэкстуальны характар рамана, таму ён і выкарыстоўвае «*Кіпрыянаву вячэру*» як узор кніжнай культуры Сярэднявечча, да таго ж твор другасны, напісаны паўзверх самых аўтарытэтных тэкстаў эпохі. У рамане Л. Рублеўскай фіксацыя таго, што легенда была запісаная «*ад Апанаса Кульчы, 98 г., в. Ройна Наўскага нав.*» [5, с. 318], указвае на тое, што гэта адзін з магчымых варыянтаў легенды, якія існуюць ў народнай свядомасці і якія ёсць кодам нацыянальнай гістарычнай памяці. У Л. Рублеўскай трансфармацыя, якой падлягае асноўны сюжэт у легендзе пра царкву, кіруецца ўжо згаданай стратэгіяй міфалагізацыі гісторыі.

Менавіта мяжа паміж сучаснай штодзённасцю і літаратурай утварае ў рамане «*Сутарэнні Ромула*» ўласціваю міфалагічнай мадэлі свету апазіцыю прафаннага і сакральнага, бо літаратура і ёсць носьбітам нацыянальнага коду, што атаясамліваецца для герояў з набыццём таемнай, сакральнай веды. Экскурсы ў сямейную гісторыю розных пакаленняў Варановічаў, што адсылаюць да знакавых для беларускай гісторыі падзей (бітва на Ведрашы 1500 г., паўстанне 1863 г., гады рэвалюцыйнай смуты 1918 – 1920 гг., рэпрэсіі 30-х гг. XX ст.) як раз і ёсць цытацыяй рамана Вячкі Скрыніча. У адрозненне ад Л. Бінэ, прастора ў рамане Л. Рублеўскай мае ўмоўны характар (Шэрая Будыніна – «*ненажэрны шэры стод, што прагне ахвяраў*» [5, с. 245], Шэры Гмах інстытута, які ўтварае лабірынт, руіны сядзібы Ройна з сутарэннямі, што ёсць варыянтам падземнага царства мёртвых). Так, гісторыя фікцыяналізуецца і міфалагізуецца і на ўроўні хранатопы.

«Эфект урабароса» рэалізуецца і праз ініцыяцыйную матрыцу, што ўвасабляе радыкальнае перараджэнне асобы праз набыццё сакральнай веды: у ролі героя-неафіта выступае Ася Вяжэвіч, і яе кардынальная трансфармацыя наўпрост звязаная з набыццём ёю функцыі галоўнай гераіні Кнігі, якую піша Скрыніч. Сюжэтна-кампазіцыйная матрыца ініцыяцыі ўяўляе сабой парабалу, што будзеца на трох абавязковых момантах: падрыхтоўка да выпрабавання і аддзяленне ад прафаннага свету, «симвалічная смерць», адраджэнне ў новым статусе. Згода Асі ўвайсці ў раманную гульню азначае выключэнне з прафаннага свету будзённасці, увасабленнем якой становіцца месца яе працы – Шэрая Будыніна. А паколькі неафітка з'яўляецца «персанажам у квадраце» (і на ўзроўні ўласна сюжэтнай гісторыі, і ў рамане Скрыніча) яе сімвалічная смерць таксама дублюецца: і ў варыянце сашэсця ў царства мёртвых – падзенне Асі ў сутарэнні, і як вандроўка ў Залюстроўі ў якасці гераіні Кнігі. Неафітка паралельна пражывае гісторыю і чытае яе раздзелы ў рукапісу Скрыніча. Дублюецца і абавязковая для ініцыяцыі фігура настаўніка-павадыра, які ёсць пасярэднікам паміж прафанным і сакральным: Корб-Варановіч – як захавальнік гістарычнай веды, Скрыніч – як Дэміург, стваральнік мастацкага свету.

Сакральная веда, якую набывае ў працэсе ініцыяцыі гераіня Л. Рублеўскай і якая надзяляе яе новым статусам, звязаная з асэнсаваннем сябе часткай свайго роду і нацыі. Сімвалам перараджэння Асі становіцца новае імя, бо яна вяртае сабе радавае імя – Варановіч.

Трэба адзначыць, што і метараманная тэхніка, і выкарыстанне ініцыяцыйнай схемы, і насычанасць тэксту шматлікімі літаратурнымі алюзіямі і рэмінісцэнцыямі падкрэсліваюць штучны характар раманага свету, «створанасць» гісторыі, што будзецца з асклепкаў рэальнасці. Так, камера ў падвале НКУС, куды кідаюць продка Асі паэта Алеся Вяжэвіча і дзе ён сустракае Міхася Зарэцкага і Міхася Чарота, уяўляецца пятым колам Пекла Дантэ.

Актуалізацыя артэфактнасці, «зробленасці» аўтарскага міфа Л. Рублеўскай, уключэнне ў агульную культурную прастору спрыяе яго легітымацыі, робіць часткай ўніверсальнай міфалогіі. Французскі ж пісьменнік паказвае, як гісторыя праз яе «пражыванне» ў наратыве прыўлашчваецца, робіцца часткай ідэнтычнасці У Л. Бінэ дэманстрацыя створанасці рэалізуе аўтарскую ўстаноўку на шчырасць і праўдзівасць стасункаў з чытачом.

Калі ў постмадэрнісцкім гістарыяграфічным метарамане адбываецца дэканструкцыя гісторыі як аднаго з метанаратываў, то Л. Бінэ і Л. Рублеўская ствараюць уласныя варыянты гісторыі. Постмадэрнісцкі раман працуе не з рэальнасцю, а з нашымі ўяўленнямі пра гісторыю, тады як Л. Бінэ вяртаецца да рэальнасці, а Л. Рублеўская – да цэласнага авалодання гісторыяй праз міф.

Такім чынам, раманы «НННН» Л. Бінэ і «Сутарэнні Ромула» Л. Рублеўскай прапануюцца разглядаць як метамадэрнісцкія варыянты гістарыяграфічнага метарамана.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Binet, L. НННН / L. Binet. Paris: Grasset, 2010. – 440 p.
2. Интервью с профессором Полем Рикёром / П. Рикёр // Память, история, забвение. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – С. 7 – 12.
3. Бине, Л. НННН / Л. Бине [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id=54120&p=. – Дата доступа: 10.10.2022.
4. Entretien avec Laurent Binet pour son ouvrage НННН [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.pariscilaculture.fr/2011/07/entretien-avec-laurent-binet/>. – Дата доступу: 20.10.2022.
5. Рублеўская, Л. Сутарэнні Ромула / Л. Рублеўская // Сутарэнні Ромула: раманы / Л. Рублеўская. Мінск: Кнігазбор, 2012. – С. 245 – 517.
6. Абдзіраловіч, І. Адвечным шляхам / І. Абдзіраловіч [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://knihi.com/Ihnat_Kanceuski/Adviecnym_slacham.html. – Дата доступу: 21.10.2022.

В. И. Вдовина,

студентка (Национальный исследовательский институт Высшей школы экономики, Москва, Россия)

ТОЧКА ЗРЕНИЯ В РОМАНЕ КРЕТЬЕНА ДЕ ТРУА «ПЕРСЕВАЛЬ, ИЛИ ПОВЕСТЬ О ГРААЛЕ»

Аннотация. *Статья посвящена изучению романа Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале» в контексте других романов кретьеновского корпуса с точки зрения способа взаимосвязи протагониста и второстепенных персонажей, на который влияет композиция и хронотоп романа.*

Ключевые слова: *Кретьена де Труа; «Персеваль, или Повесть о Граале»; нарратор; протагонист; артуровский цикл; прагматика текста.*

V. I. Vdovina,

student (National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia)

**POINT OF VIEW IN THE NOVEL «PERCEVAL, THE STORY OF THE GRAIL»
BY CHRETIEN DE TROIS**

***Abstract.** The article is devoted to the analyze of Chretien de Troyes' novel «Perceval, or the Story of the Grail» in the context of other Chretien's corpus of novels from the point of view of interconnection between protagonist and minor characters under the influence of composition and chronotope.*

***Key Words:** Chretien de Troyes; «Perceval, or the Story of the Grail»; narrator; protagonist; Arthurian cycle; pragmatics of text.*

С какой бы стороны исследовательская традиция не подходила к изучению последнего романа Кретьена де Труа (*Chrétien de Troyes, 1135 – 1190*) «Персеваль, или Повесть о Граале» (*Perceval, le Conte du Graal, 1180*) нетрудно заметить, что он отличается от других романов кретьеновского корпуса. К. Басби [8], к примеру, указывает на то, что до нас дошло 15 манускриптов «Персеваля». Это количество почти в 2 раза превышает стабильное число манускриптов других романов. Кроме того, Е. М. Мелетинский [4] в своей работе, посвященной средневековому роману, наглядно показывает, что композиция «Персеваля» также отличается от других романов Кретьена де Труа: в «Персевале» появляется пролог, повествующий о детстве героя, и только потом действие переносится ко двору короля Артура, общему (и начальному для всех остальных романов) локусу. Наконец, фабула, представляющая “путь” сразу двух рыцарей (что, по утверждению Н. В. Забабуровой [1], стало причиной постановки вопроса о компилятивной природе романа), и сюжет, полный загадок и недосказанности (при этом обрыв повествования на 9324 стихе еще более усиливает эту таинственность) также выделяют «Персеваля» среди остальных романов Кретьена де Труа. Сам Кретьен де Труа в «Клижесе» (*Cligès, 1176*) и «Ланселоте» (*Lancelot, le Chevalier de la Charrette, 1190*), отвечая на вопрос о составляющих писательского искусства, называет необходимыми его элементами ‘*conjointure*’ (соединение, или композиция в современной терминологии), ‘*matière*’ (фабулу) и ‘*sens*’ (смысл). Если с ‘*matière*’ Кретьена де Труа исследовательская традиция давно определилась – все его романы относят к бретонскому циклу (‘*matière de Bretagne*’), – то касательно ‘*sens*’ и ‘*conjointure*’ существуют разногласия. Если говорить о ‘*sens*’, то в «Персевале» религиозная духовность становится основой “пути” героя и его миссии, что отличается от номинальной религиозности рыцарей в предыдущих романах писателя. Как показывает Н. В. Забабурава, данное в предисловии сравнение Филиппа Эльзасского и Александра Македонского в пользу Филиппа в связи с его христианскими добродетелями, можно рассматривать как ключ к прочтению всего произведения [1]. По мнению исследовательницы здесь проявляется новый взгляд Кретьена де Труа на куртуазность, так как теперь духовные поиски героя обусловлены его верой. В результате, «*мотив Грааля прерывает логическую линейность сюжета воспитания рыцаря*» [1, с. 349]. Действительно, Персеваль, обещая вернуться к Бланшефлор через год, не делает этого, но это нарушение куртуазного баланса как бы блекнет по сравнению с главной его миссией – вопросом в Замке Грааля. Для сравнения, для главного героя романа «Ивэйн, или Рыцарь Льва» (*Yvain ou Chevalier au lion, 1176*) Кретьена то же событие становится причиной нарушения куртуазного “баланса” и ведёт к его сумасшествию. Причиной провала главной миссии Персеваля (он не может задать вопрос в Замке Грааля) является духовное невежество, к которому привел грех (он покинул мать, о чем сообщает Отшельник). И только исповедь, пост и искренняя молитва раскаявшегося Персеваля могут восстановить его статус рыцаря. С. Дж. Тан обратил внимание на необходимость соблюдения баланса между “куртуазностью”, “оружием” и “религией” для Персеваля [10].

Прояснить особенности духовного пути героя может помочь изучение нарраториальных моделей в романе в связи с двумя концепциями точки зрения (В. Шмида и А. Д. Михайлова). Концепция Шмидта применима к персональной перцепции, случаях, когда события воспринимаются непосредственно самими персонажами. По

Михайлову же точка зрения будет рассматриваться в зависимости от времени и пространства, а не восприятия. Говоря об особенностях фиктивного нарратора, можно без сомнения отметить его четкую “выявленность” [7], антропоморфность и даже эксплицитное изображение: об этом свидетельствует, в первую очередь, та часть «Персеваля», которую принято называть “прологом”. В самом начале произведения фиктивный нарратор представляется по имени – Кретьеном – и сообщает, что будет рассказывать повесть (*‘li conte’*) о Граале, почерпнутую из книги (*‘li livre’*), подаренной ему Филиппом Фландрским. Такое знакомство с реальным историческим лицом делает фиктивного нарратора для читателя антропоморфным. Однако и у такого нарратора есть особенности. Их можно сразу распределить по категориям Шмида. Так, только на первый взгляд однозначными в кретьеновском тексте нам предстают категории информированности нарратора (оппозиция “всеведущий – ограниченный по знанию”) и его положения в пространстве (оппозиция “вездесущий – ограниченный по местонахождению”). Кроме того, сразу можно заметить особенности в способности нарратора к интроспекции в сознании героев (оппозиция “внутринаходимый – вненаходимый”). Все эти особенности нарратора, как нам кажется, связаны с особенностью реализации точки зрения в романе. Еще одним критерием фиктивного нарратора является его диегитичность. Шмид дает следующее определение: *«Диегитический нарратор фигурирует в двух планах — и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект). Недиегитический же нарратор повествует не о самом себе как о фигуре диегесиса, а только о других фигурах»* [7]. Мы предположим недиегитичность Кретьена. Доказательство его недиегитичности кроется в герметичности описываемого им артуровского мира, который особым образом (географически) накладывается на мир реальный, но в целом существует самостоятельно. Шмид пишет о том, что *«выявленность образует континуум, распространяющийся между максимальным и минимальным присутствием индициальных знаков»* [7, с. 73]. Индициальные знаки понимаются в его работе как некие симптомы, указывающие в данном контексте на присутствие имплицитного нарратора. При этом имплицитный нарратор – это обязательная нарративная инстанция, присутствующая в тексте, а на нее как раз будет накладываться категория эксплицитного нарратора (то есть вторая невозможна без первой). Среди этих симптомов особенно важно отметить оценку и комментарии нарратора, которые будут регулярно возникать в тексте «Персеваля». Тем более что, скорее всего, предполагаемый адресат Кретьена – помимо самого Филиппа Фландрского – человек, который будет знать графа. *«[Артуровский мир. – ВВ] существует вне соприкосновения с миром реальности, в разном с ним измерении. Неслучайно поэтому артуровское королевство не имеет четких границ, и это символично: Артур царит там, где существует дух рыцарственности»* [7, с. 81]. Эта замкнутость артуровского мира подчеркивается самим Кретьеном де Труа, когда он говорит о том, что сюжет о Персевале он почерпнул из книги или ссылается на “историю” в тех или иных эпизодах. Шмид сам склоняется в пользу однозначно недиегитического нарратора: *«На раннем этапе в истории повествовательной прозы и в русской, и в западных литературах преобладал именно тип эксплицитного недиегитического нарратора, не боящегося говорить о самом себе и обращаться к «почтенному» читателю»* [7, с. 81]. И мы могли бы принять это утверждение как исчерпывающее, если бы не несколько нерегулярных случаев проявлений Кретьена де Труа как диегитического нарратора. В 2804 стихе нарратор, описывая наряд Кейя, вдруг сообщает, что это описание он даёт по своим сведениям, то есть он помнит, во что был одет Кейя, добавляя, что подтверждением тому гласит история: *«...et tuit li manbre // estoient d’or, bien m’an remanbre, // et l’estoire ensi le tesmoingne...»*. Здесь Кретьен-нарратор говорит так, как будто он сам видел Кейя. По нашему мнению, этот пример нельзя соотносить с высказыванием Шмида о недиегитическом нарраторе, *«не боящимся говорить о самом себе»*. Мы не случайно упомянули замкнутость артуровского мира и его соприкосновения с миром реальным только в исключительных случаях (у Михайлова такие случаи соответствуют разве что реальным топонимам в тексте Кретьена). Ситуация, где нарратор *“не боится говорить сам о себе”* встречается в прологе, где он упоминает о своих отношениях с Филиппом Фландрским. Михайлов предполагает, что *“это «прошлое» и есть фиктивный «текст», предшествующий «тексту» Кретьена”* [5, с. 116]. Р. Т. Пиккенс называет этот “текст” в своей работе “предиегитическим материалом” [11. р.7]. Так рождается

ощутимая разница между временем Кретьена-нарратора и временем диегезиса. Тем отчетливее становятся случаи помещения нарратором себя в диегезис. В приведенном нами случае нарратору соответствует характеристика Шмида как тип “непричастного очевидца” [7, с. 87]. Еще одним похожим примером будет 500-ый стих, где нарратор, описывая одежду Персевала, употребляет выражение ‘*ce me sanble*’ (“как мне кажется”). Таким образом, обозначенная Шмидом граница между недиегитическим и диегитическим повествованием как бы стирается в том смысле, что повествующее “я” переходит в повествуемое “я”. Но и сам Шмид утверждает, что нарратор может быть “колеблющимся” [7, с. 67]. Проблема в том, что допущение “колеблющегося” нарратора, который и участвует, и не участвует в повествовании одновременно, нарушает герметичность созданного мира Артура, существующего вечно и бесконечно в диегезисе. Чтобы пояснить то, что мы имеем в виду, приведем цитату самого Михайлова: *«Этот фантастический мир изображен <...> как некая константа, являющаяся реализацией лежащей в основе кретьеновских романов оппозиции «мир реальный – мир вымысла»* [5, с. 156]. При этом мы также не можем рассматривать развертывание перед слушателем или читателем повествования об артуровском мире от лица уже вторичного нарратора. Для ясности приведем определение первичного и вторичного нарраторов, данное Шмидом: *«По месту, которое нарратор занимает в системе обрамляющих и вставных историй, мы различаем первичного нарратора, т. е. повествователя обрамляющей истории, вторичного нарратора, повествователя вставной истории, третичного нарратора и т. д.»* [7, с. 79]. Но повествование о щедром Филиппе – это не обрамляющая история, ее рассказывает все тот же Кретьен, “здесь и сейчас”. На наш взгляд, упомянутое несоответствие, на самом деле, может быть примером формулы, характерной для устного рассказывания, особенно сказочного (ср. известную всем пушкинскую стилизацию под сказочное повествование “И я там был, мёд пиво пил”) [12]. Генетическая связь рыцарского романа и волшебной сказки не раз отмечалась в уже упомянутых работах А. Михайлова и Е. Мелетинского, а также в работе Г. Косикова [13]. Помимо связи с волшебной сказкой включение нарратором себя в диегезис может быть также риторическим приемом, характерным для текстов, читавшихся вслух. В описываемых нами случаях нарратор будет соответствовать 2-му типу – “непричастному очевидцу”. С этим связаны некоторые особенности представления персонажей в нарративе. Например, у протагонистов Кретьена де Труа нет прошлого, потому что *«он как бы выбирает из вечной экзистенции артуровского мира одного какого-то типичного героя и один какой-то яркий эпизод и ему посвящает роман»* [14, с. 117].

Таким образом, средневековый роман может во многом не совпадать с современными нарратологическими теориями, разработанными для литературы Нового времени. Тем не менее, использование этих концепций, пусть и с оговорками, не безрезультатно; к такому выводу приходят Р. Кириштайн, А. Абель и Г.-П. Нил в своей статье о современной нарратологии и классическом эпосе [24, с. 99]. Для рассматриваемого нами романа характерно совпадение пространственных позиций повествователя и персонажа. Большую часть повествования нарратор следует за Персевалем, отрываясь от него, чтобы завершить сюжетные линии, например, с отправлением побежденных им рыцарей к Артуру. Б. А. Успенский описывает такую точку зрения следующим образом: *«Мы уже говорили, что позиция повествователя (или наблюдателя) может совпадать, либо не совпадать с позицией какого-то определенного действующего лица в произведении»* [6]. Мы не случайно обратились к «Поэтике композиции» Успенского: именно на нее будет опираться Шмид для построения своей теории об однополюсности, либо разнополюсности точки зрения в произведении. Но сами по себе без взаимодействия с протагонистом персонажи у Кретьена как бы не существуют, замирают. В случае, описанном Успенским, можно говорить о различии модуса (“кто воспринимает?”) и голоса (“кто говорит?”) [7, с. 112] – и именно в этих категориях нам открывается парадоксальность интроспекции Кретьена-нарратора. Мы предположим, что в одних случаях нарратор действительно может неограниченно “заглядывать” внутрь персонажей, просто используя обороты “он подумал”, глаголы чувственного восприятия и т.п. В других же случаях, нарратор хоть и использует глаголы чувственного восприятия, создает лишь иллюзию интроспекции, то есть, он смотрит глазами и слышит ушами персонажа, но не может выразить его мысли,

интерпретацию событий или идеологическую оценку. Можно сказать, что это крайняя форма пространственного совпадения персонажей (в концепции Успенского), но при этом снижение, которое резонирует со снижением информированности нарратора, т.к. он становится ограниченным по знанию. Особенность такой реализации точки зрения, как нам кажется, заключается в том, что нарратор может обладать интроспекцией, но не обладать информированностью. Чтобы подробнее рассмотреть такую точку зрения, мы будем использовать категорию полюсов точки зрения, выработанную Шмидом, для того, чтобы доказать это несоответствие интроспекции и информированности в одних случаях, а также для того, чтобы показать, как по-разному у автора работает точка зрения для разных персонажей и даже для одного персонажа в зависимости от места эпизода в композиции романа. К тому же мы предполагаем, что такой анализ точки зрения с помощью методологии Шмида может помочь при интерпретации композиции романа.

Обратимся к концепции Шмида о полюсах точки зрения. Если точка зрения однополюсна, то она относится либо только к нарратору, либо только к персонажу. В тексте Кретьена де Труа нас будет интересовать разнополюсность, категория, которая характеризуется Успенским как «*несовпадение точек зрения, вычлняемых в произведении на разных уровнях анализа*» [7, с. 141]. Основываясь на работах М. Бал, Б. Успенского. Ж. Женетта, Шмид выделяет несколько планов точки зрения, по которым может происходить оппозиция полюсов нарратора и персонажа: план перцепции, идеологии, пространства, времени и языка. При этом Шмид также упоминает, что возможна «нейтрализация» точки зрения, если «*однозначные признаки того или другого полюса отсутствуют*» [7, с. 142]. Также у Шмида какой-либо план вполне может быть соотнесен одновременно и с нарратором, и с персонажем. Для начала рассмотрим только те примеры, где перцептивная точка зрения принадлежит исключительно персонажам, то есть сознание персонажа является воспринимающим субъектом. Это можно сделать, отследив в тексте именно глаголы восприятия («видеть», «слышать» и т.д.); при этом для иллюстрации нашего предположения о несопадении интроспекции и информированности мы не будем специально в этой работе останавливаться на глаголах ментального восприятия (типа «подумать»), однако отметим их, если они будут встречаться в примерах, дающих представление именно о чувственном восприятии персонажей. Впервые с выраженной точкой зрения мы сталкиваемся в самом начале повествования: в эпизоде, где Персеваль резвится, играя с дротиками. При этом, строго говоря, воспринимающим субъектом становится сердце героя («*li cuers*»): «*Ensi an la forest s'an antre, // et maintenant li cuers del vandre // por le dolz tans li resjoï // et por le chant que il oï // des oisiaux qui joie feisoient ; // totes ces choses li pleisoient*» (Стихи с 85 по 90.) («*Так в лес въезжает, и в этот миг радуется сердце прекрасному окружению и песням, которые он слышит от птиц, которые счастливы; все эти вещи ему доставляют удовольствие*») (Здесь и далее пер. наш: В. В.). Здесь глаголом, фиксирующим перцептивное восприятие Персеваля становится глагол oïr, слышать. Если мы воспользуемся таблицей Шмида по сопоставлению планов точки зрения, как нам кажется, результат будет следующим: нарраториальная т. зр. (+-) и персональная т. зр. (+-): перцепция +; идеология - -; пространство + -; время + -; язык + +.

В концепции Шмида пространство принадлежит персонажу, если тот использует дейктические наречия места: «здесь», «там» и др, а поскольку «немаркированность пространственной позиции свидетельствует не о какой-либо нейтральной, а именно о нарраториальной точке зрения» [7, с. 142], можно говорить, что точка зрения здесь принадлежит именно нарратору. Временной план выражен также не дейктическим, а анафорическим наречием времени «maintenant» («в данный момент»), и, по Шмиду, это также указывает на нарраториальную точку зрения. Однако нам кажется, что здесь это наречие принадлежит точке зрения нарратора не за счет своей анафоричности, но за счет своей нарративной функции (рассказывания). Нарратор вообще употребляет это наречие довольно часто, и обычно его употребление бывает связано с изменением нахождения персонажа в пространстве. Тогда перевод этого наречия будет ближе всего к русскому «и вот», как, например, в стихе 3029: «*Maintenant cil s'an va amont*» 36, стихе 153: «*Maintenant vers terre se lance et dit trestote sa creance*» («И вот (сейчас) он бросается на землю, и трижды читает свою молитву»). Шмид пишет об этих наречиях следующим образом: «*Соотнесенность с временной позицией персонажа проявляется в дейктических наречиях времени,*

таких как «теперь», «сегодня», «вчера», «завтра», которые приобретают смысл только по отношению к определенной временной позиции. Дейктические наречия настоящего или будущего времени могут быть соединены с глаголами в прошедшем времени» (7, с. 138). Для того, чтобы показать особенности языкового плана выражения точки зрения в романе Кретьена де Труа, сделаем небольшое отступление. Дело в том, что в «Персевале» вообще сложно найти четкое языковое разделение нарратора и персонажей. Мы полагаем, что в ситуации преобладания нарраториальной точки зрения (то есть даже в плане перцепции) переход в языковом плане от нарратора к персонажу невозможен. Одним из примеров такого перехода может служить несобственно-прямая речь. Несобственно-прямая речь в романе Кретьена де Труа невозможна, так как читатель или слушатель постоянно сталкивается с тем, что персонажи говорят теми же словами, что и нарратор до этого. Например, в эпизоде, когда мать ждет Персеваля после долгой отлучки в лес, сначала нарратор говорит: “...ou sa mere dolant et noir // avoit le cuer por sa demore” (Стихи 364–365. “... где сердце его матери было [погружено в] печаль и черноту из-за его задержки”). И спустя несколько стихов сама мать говорит: «mes cuers por vostre demoree» (Стихи 374–375. Милый сын, очень было взволновано мое сердце из-за вашей задержки”). Или другой пример – после сражения Персеваля с красным рыцарем, когда Йонет приезжает в замок Артура, он описывает поединок теми же словами, которые использовал до этого Кретьен (Стихи 1229–1234). То есть лексически и стилистически разграничить язык нарратора и персонажа невозможно – тогда этот план (языковой), казалось бы, всегда в равной степени принадлежит нарратору и персонажу. Что же случится, если при сохранении плана перцепции язык полностью перейдет от персонажа к нарратору? Это можно описать как обратную ситуацию прямой речи. Реализация такой точки зрения связана, как нам кажется, исключительно с протагонистом Персевалем и только в исключительных случаях. Так, например, когда Персеваль слышит пятерых рыцарей (“...tant qu’il oï parmi le gau // Venir .v. chevaliers armez...” (стих 100. “Так он слышит в чаще пять рыцарей вооружённых”), нетрудно догадаться, что, языковой план точки зрения полностью отходит к Кретьену, поскольку читатель впоследствии узнает, что Персеваль просто не знает слова “chevalier”. Эту схему можно представить следующим образом: При первом столкновении с рыцарской культурой из-за своего незнания Персеваль частично теряет свою субъектность (а нарратор частично теряет свою информированность) – то есть мы видим то же, что и Персеваль, но не знаем, о чём он думает. Далее, в том же эпизоде встречи с рыцарями Кретьен отвлечется на описание шума, который слышит Персеваль и, тем самым, растянет время внутри повествования: “...Li vaslez ot et ne voit pas // ces qui viennent plus que le pas ; // si s’an mervoille et dit...” (Стихи 111-113. “Юноша слышит и не видит, кто идёт шаг за шагом, он удивляется и говорит”). Здесь мы бы хотели сделать отступление: в этом эпизоде Персеваль вместо того, чтобы следовать совету своей матери и помолиться, выбирает идти в бой на “дьявола”, т.к. шум воспринимается им именно так. Дэвид С. Фаулер описывает такое поведение Персеваля как “instinctive reliance on prowess as a basis for his action”#, и это принципиально важно, т.к. исследователь пишет об оппозиции милосердия и рыцарства в романе#. То есть сначала Персеваль принципиально не слушает наставления матери, далее в эпизоде с девицей в шатре неверно трактует их, а далее поступает согласно материнскому указанию: в замке Горнемана де Гора Персеваль полностью верно исполняет указания матери, но они становятся для его нового статуса уже не актуальны, и он получает новые указания от Горнемана. Здесь план языка снова принадлежит одновременно Кретьену и Персевалу, так как Кретьен не берётся снова употреблять слово “рыцарь” или другую лексику, которая бы четко разграничивала язык нарратора и Персеваля. Кроме того теперь, при повторном акценте на восприятии и спустя какое-то время, искусственно растянутое Кретьеном, нарратор указывает на эмоцию удивления персонажа, а затем Персеваль сам открыто выражает свои мысли. Сравнение двух этих фрагментов привлекает особое внимание к первому из двух приведенных примеров, где всевидящий, как мы привыкли считать, нарратор не получает доступа к ментальному восприятию Персеваля, перетянув языковой план на себя. Очевидно, такие эпизоды, где сознание Персеваля как бы утрачивает свою субъектность, будут связаны с незнанием персонажа и ориентированы как раз на то, что читатели или слушатели Кретьена все же будут обладать знанием, в данный момент недоступным Персевалу. Следовательно, есть вероятность, что

такая точка зрения перестанет быть актуальной, как только Персеваль получит достаточно знания — и, забегая вперед, укажем, что это произойдет после его полноценного посвящения в рыцари Горнеманом. С того момента “внешнее” знание (помимо названий вещей (рыцарской амуниции), это знание распространится на умение обходиться с дамами и пользоваться оружием), отсутствие которого можно было бы выразить в плане языка, станет доступно Персевалу. С другими рыцарями, как в этом романе, так и в предыдущих романах Кретьена невозможно наблюдать похожую картину, так как «Персеваль» – это особый случай, здесь герой начинает свой путь как “рыцарь наизнанку”. А поскольку представление о пути героя и его совершенствовании в романах Кретьена – основная тема, это позволяет нам сделать вывод о том, что Персеваль как раз и является главным героем романа. Отметим, что действительно, как отмечает Забурова, из-за того, что примерно равное количество стихов посвящено в романе Кретьена Персевалу и Гавэйну *«высказывались разные предположения, которые могут быть сведены к двум основным: или после смерти Кретьена переписчик свел воедино две незаконченные рукописи, или речь идет о произведениях, написанных разными авторами, но, по неизвестным причинам, механически соединенных»* [1, с. 44] . Но поскольку Гавэйн как бы не развивается, не проходит того пути метаморфоз в отличие от протагониста романа, его появление не будет вызывать сомнений относительно целостности романа, если предположить, что он должен был быть в 2 раза больше. В других романах Кретьена мы часто встречаем вставной эпизод, который Персеваль снова неправильно истолкует в сцене с Граалем, то есть, повторно реализуя ту же сюжетную схему неверного истолкования, только в первый раз Персеваль нуждался в приобретении чисто внешнего, буквально номинального знания, а во второй он уже нуждается в знании духовном. Исходя из такой системы, разгадка молчания Персеваля в Замке Грааля заключается в несовпадении пространства Персеваля и времени Замка Грааля. Время в Замке Грааля – и этот пример приводит сам Михайлов – относится к ирреальному, фантастическому типу. Оно вечно, итеративно и не связано с движением сюжета. Часто оно существует в повествовании для того, чтобы качественно обновиться, а до этого момента как бы замирает для того, чтобы рыцарь снял наложенное заклятие. При этом рыцарь в таком случае является носителем точечного пространства. Точечное пространство соответствует событийному времени: только в нем могут происходить авантюры и рыцарские подвиги, и как раз для этого Михайлов вводит одно из разновидностей точечного пространства — авантюрное. Таким образом, Персеваль в сцене с Граалем оказывается недостаточен для того, чтобы стать носителем авантюрного времени. Еще одним таким несовпадением пространства Персеваля и его времени, как нам кажется, может служить сцена в замке Горнемана де Гора. Когда Персеваль уезжает от своего учителя, он вспоминает, что последний совет, который можно сформулировать как «не забывать о Боге», ему также давала и мать перед отправлением. Но Горнеман де Гор говорит никогда больше не упоминать о матери. Закономерным будет вопрос: почему же Горнеман так остро реагирует на воспоминания Персеваля о матери? До этого мы уже отмечали различный характер Божественного покровительства над мужчинами и женщинами. Рыцарь – носитель точечного пространства, которому соответствует событийное время. Мать Персеваля, наоборот, – носительница описательного времени – статичного и описывающего быт. Описательному времени соответствует нулевое пространство, которое не может вести Персеваля по дороге совершения его подвигов и духовного развития. Сам Михайлов приводит пример несоответствия времени и пространства, когда Эрек приезжает в город, но его просто не замечают: Эрек— носитель событийного времени, жители города же — описательного. Но, конечно, существуют исключения. Рыцарь может стать носителем описательного времени и линейного (не точечного) пространства. Линейное пространство как раз даёт представление о пути, который совершает рыцарь, и в него может включаться плоскостное пространство. При этом плоскостное пространство не привязано к отдельному времени, это, скорее, характеристика для нарушения пути, его замирания. Самым ярким примером включения плоскостного пространства является безумие Ивэйна. Кажется, что именно в этом типе пространства также находится Персеваль, когда встречает отшельников в Страстную Пятницу. Персеваль скитался 5 лет, а для Гавэйна в этом же повествовательном отрезке прошло несколько дней. Как так произошло? У героев разнится время. Плоскостному пространству Персеваля

соответствует повествовательно-описательное время, в котором ничего не происходит, то есть нет тех авантур и подвигов, которые бы вели героя по его пути, вернее, нет их морального осмысления, так как подвиг без его полноценного осознания для героев Кретьена ничего не значит. Гавэйн же, наоборот, проживает событийное время, названное так как раз из-за особенностей романа Кретьена: рыцарь проживает в 1 день, служащий рамкой авантуры, огромное количество событий, что как раз замедляет время для восприятия читателя. Ускорение времени в описательном и повествовательном типе времени регулярно используется Кретьеном. Михайлов показывает, что когда отец Клижеса плывёт в королевство Артура, то это описывается Кретьеном всего в нескольких стихах. Самый, наверное, показательный эпизод, характеризующий плоскостное пространство – безумие Ивэйна. В этом безумии много схожих черт с духовным забвением Персеваля. Михайлов характеризует безумного Ивэйна следующим образом: *«Теперь герой не движется линейно и поступательно по дороге, он бродит — без цели и без направления — по бескрайним и вневременным лесным дебрям <…>. Безумный Ивейн — это герой открытого пространства, излечившийся — линейного, следовательно, замкнутого»* [5, с. 74]. Но эта схема важна здесь не просто сама по себе. Михайлов соотносит определённые виды соотношения пространства с точкой зрения. По крайней мере, событийному времени у него соответствует точка зрения внутри текста, описательному и повествовательному — вовне. Михайлов говорит о том, что общий план соответствует авторским описаниям (то есть точке зрения) и что встречаются такие описания нерегулярно. Средний план – это то, как персонаж своими глазами воспринимает увиденное. Крупный план, наверное, самый частый в романах Кретьена представляет собой «субституцию» точки зрения персонажа и нарратора. Средний план как раз соответствует, как нам кажется, случаям [7, с. 179], когда персонаж «видит» что-то самостоятельно, то есть используется глагол восприятия. Но, как мы уже выяснили в предыдущей главе, там все равно план точки зрения не принадлежал исключительно персонажу, он делился там между ним и нарратором. Для того, чтобы объяснить возможность крупного плана, необходимо обратиться к концепции плана пространства Успенского [6]. Несмотря на то, что в таких случаях (пр. приезд Персеваля в замок Борепер) перцепция персонажа отсутствует, можно говорить о субституции благодаря пространственному сопровождению нарратора. При этом, как отметил сам Михайлов, общие планы, где точка зрения преимущественно нарраториальная, достаточно редки, что соответствует выводу о том, что Кретьен совсем не всегда выступает как «вездесущий» нарратор.

Таким образом, в нашей работе мы обратили внимания на особенности реализации точки зрения в романе Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале». Реализация точки зрения протагониста меняется в зависимости от композиции, так как композиции соответствует концепция пути, который должен преодолеть герой для обретения и подтверждения своего статуса. Композиция в зависимости от точки зрения персонажа четко разделяется на две части: до и после посвящения Персеваля в рыцари. При этом на протяжении романа в способе реализации точки зрения протагониста можно выделить перманентную особенность: при встрече с врагом полностью ликвидируется перцепция главного героя. Точка зрения второстепенных персонажей зависит от точки зрения протагониста (а потом Гавэйна, который временно возьмет на себя функции протагониста): она «включается» только при взаимодействии с ним. Эта особенность характерно для артуровского мира, который изображает Кретьен: он замкнут и «оживает» только при столкновении с главным героем. Нарратор в романе также создает иллюзию своей полной информированности: на самом деле он не может свободно перемещаться во времени и пространстве. Такой прием, как нам кажется, обусловлен прагматикой текста, предназначенного для устного воспроизведения.

Список использованной литературы

1. Забабурова, Н. В. Кретьен де Труа и неразгаданные тайны Грааля // Кретьен де Труа. Персеваль, или Повесть о Граале / Пер. со старофранцузского Н. В. Забабуровой; Прим. Н. В. Забабуровой. – М.: Common Place. – 408 с.

2. Косиков, Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – М., 1994. С. 45 – 87.
3. Ле Гофф, Ж. Герои и чудеса Средних веков. – М.: Текст, 2022. – 221 с.
4. Мелетинский, Е. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. – М.: Наука, 1983. – 304 с.
5. Михайлов, А. Д. Французский рыцарский роман. – М.: Наука, 1976. – 351 с.
6. Успенский, Б. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. – 348 с.
7. Шмид, В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
8. Busby, K. The Manuscripts of Chrétien’s Romances // A Companion to Chrétien de Troyes.:Athenaeum Press Ltd, Gateshead, Tyne & Wear, 2005.
9. Chretien de Troyes. Le roman de Perceval ou le conte du graal / Ed. par Keith Busby. Tübingen: Niemeyer, 1993.
10. Tan, S. G. Perceval’s Unknown Sin: Narrative Theology in Chrétien’s Story of the Grail. Arthuriana, Vol. 24, N. 3, 2014. P. 129.
11. Pickens, R. T. Le Conte du Graal: Chrétien’s Unfinished Last Romance // A Companion to Chrétien de Troyes.: Athenaeum Press Ltd, Gateshead, Tyne & Wear, 2005.
12. О природе такой концовки в волшебных сказках (статья Д. И. Антонова “Концовки волшебных сказок: путь героя и путь рассказчика”). [Электронный ресурс] URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/antonov1.htm>. Дата обращения: 01.06.2022.
13. Косиков, Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – М.: 1994.
14. Kelly, D. Narrative Poetics: Rhetoric, Orality and Performance. // A Companion to Chrétien de Troyes.: Athenaeum Press Ltd, Gateshead, Tyne & Wear, 2005 (Перевод наш: В.В).
15. Kirstein R., Abele A., Nill H.-P. . Narratology and classical epic. – Berlin: De Gruyter, 2019. P. 99.

А. О. Ефименко,

аспирант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ФРАНЦУЗСКИЙ ДЕТЕКТИВ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ СТРУКТУРАЛИЗМА

***Аннотация.** В статье исследуется рецепция структурализма во французском детективном романе конца XX – начала XXI вв. в рамках лингвистического «сосюрковского переворота». Обозначены предпосылки формирования новых поджанров детектива с учетом философской базы и эстетических принципов структурализма. Выделена реализация принципов структурализма в детективных романах французских авторов. Теоретическое и практическое значение исследования состоит в возможности выделить национальные модификации жанра, возникшие под влиянием структурализма и постструктурализма и закрепившиеся во французском детективе рубежа XX – XXI веков.*

***Ключевые слова:** структурализм; постструктурализм; письмо; детективный роман; жанровая модель; жанровая модификация.*

Н. О. Efimenko,

postgraduate student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

FRENCH DETECTIVE AT THE TURN OF THE XX-XXI CENTURIES IN A STRUCTURALIST CONTEXT

Abstract. *The article examines the reception of structuralism in the French detective novel of the late 20th – early 21st centuries within the influence of the linguistic "Saussureian turn". The prerequisites for the formation of new detective subgenres are outlined, taking into account the philosophical base and aesthetic principles of structuralism. The implementation of the principles of structuralism in detective novels by French authors is highlighted. The theoretical and practical significance of the study is determined by the ability to identify national modifications of the genre that arose under the influence of structuralism and post-structuralism and entrenched in the French detective story at the turn of the 20th and 21st centuries.*

Key words: *structuralism; post-structuralism; letter; Detective novel; genre model; genre modification.*

Важным лингвистическим поворотом в истории письма становится открытие Ф. де Соссюром (*Ferdinand de Saussure, 1857 – 1913*) внутренней системы языка в «Курсе общей лингвистики» (*Cours de Linguistique Générale, 1916*), и смысловозначения языка и речи (*langue* и *parole* соответственно). Некоторые исследователи считают, что определение языка как системы знаков настолько же повлияло на лингвистические исследования, как «коперниканский переворот» И. Канта на классическую философию. Лингвистический «соссюровский переворот» становится частью куда более обширной системы взглядов, развивающихся в рамках структурализма. Если ранее гуманитарные науки развивались, «исходя из предположения о неполном, меняющемся знании, которое зависит от взаимодействия ожидания и обратной связи» [4; р. 49], то благодаря структуралистскому подходу становится возможным изучать язык в процессе динамических изменений внутри его структуры и систематизировать эти изменения.

Обращение к динамике языковой системы позволяет рассматривать текст не только как результативное высказывание, но также как подвижную структуру, взаимодействующую с реципиентом в процессе чтения. Структуралистский подход, таким образом, полностью меняет отношение к художественному тексту, начиная от процесса его создания до способа восприятия читателем. Как язык становится реальностью, когда переходит в речь, благодаря общим правилам использования и организации знаков, так и текст во время перечитывания из-за повторяющихся структур в основе реактуализируется и вступает в диалог с читателем, превращаясь в письмо.

Большинство исследователей структурализма, в том числе Ж. Пиаже, Э. Холенштейн и М. Мерло-Понти отмечали особое влияние структурализма на развитие гуманитарных наук во Франции, в частности, философии, социологии и литературы. Например, М. Мерло-Понти пытается объединить феноменологию и эмпирическую науку с открытиями Ф. де Соссюра.

Размышление об актуализации и реактуализации письма в моменте времени достаточно созвучно философии экзистенциализма, которая похожим образом проникает в искусство и культуру. Неслучайно исследовательница структурализма М. Гришаква перечисляет три фундаментальные работы, ставшие основой французского структурализма: «Нулевая степень письма» (*Le Degré zéro de l'écriture, 1953*) Р. Барта (*Roland Barthes, 1915 – 1980*), «Бунтующий человек» (*L'Homme révolté, 1951*) А. Камю (*Albert Camus, 1913 – 1960*) и «Что такое литература» (*Qu'est-ce que la littérature ?, 1948*) Ж.-П. Сартра (*Jean-Paul Charles Aymard Sartre, 1905 – 1980*). По мнению М. Гришаквой, эти работы определили развитие общественной мысли об искусстве и предложили три альтернативные степени его развития во второй половине XX века [3; р. 48]. Коротко основные три озвученные теории можно сформулировать так: обнажение приема, отказ от старой техники, поиск нового. Этот посыл и становится ключевым для литературы нового типа, которую создают и прочитывают на нескольких уровнях. В результате, восприятие текста как лингвистической единицы, в которой действуют те же синтагматические и парадигматические правила, что и в языке, позволяет исследовать два типа систем внутри текста. Синтагматические отношения в тексте сводятся к организации и упорядочиванию слов, предложений и тем для создания значения. Парадигматические отношения касаются контекста и того, каким образом художественные образы воспринимает читатель – как сознательно, так и бессознательно. Конструирование

текста, которое изначально затрагивало поэтику романа и преимущественно синтагматические связи в тексте, теперь расширяется до парадигматических; причем теперь перед автором стоит задача не только передать читателю нужный образ, но и продемонстрировать, каким способом он был создан. Помещая в текст художественный прием, писатель также дает ключ к его прочтению, то есть, предусматривает то, каким образом реципиент считает образ, и то, как заданное нарушение в прочтении образа повлияет на его восприятие читателем. Это гораздо более тонкий уровень владения языком, поскольку позволяет взаимодействовать с читателем не только на уровне смыслового наполнения, но и на ассоциативно-бессознательном уровне, который несет в себе форма как таковая. Интерпретируется не только смысл, но и форма (исначально Р. Барт называет анализ текста с учетом его строения «интерпретирующим литературоведением») – текст от интерпретации переходит к двойственному сосюрговскому прочтению – у Барта это термин «чтение-письмо» [2; с. 36].

Двойная природа структуралистского подхода, подразумевающая одновременно вычленение художественного приема и вариант его расшифровки, особенно влияет на детективную литературу, поскольку по умолчанию содержит разгадывание (обнажение) авторской загадки. Если сравнить подход к тексту читателя детектива и литературоведа-интерпретатора, можно увидеть много общих точек пересечения благодаря специфике расшифровки знака, которая приоритетна для обоих реципиентов. Развлекательный детективный роман, согласно жанру, прежде всего должен иметь в основе идеальную, логичную повторяющуюся структуру, особую для каждого романа, но общую для всех детективов. Детективный сюжет состоит из повторяющихся эпизодов, размещенных в нужном порядке: нарушение в системе (преступление), его расшифровка (расследование), восстановление системы (разгадка) в финале. Примерно так же обстоит дело с интерпретацией знака: неизменное означаемое каждый раз заново актуализируется по отношению к конкретному означающему, а один и тот же образ может фигурировать в тексте в различных значениях.

Объединение структуралистской литературной теории и детективной прозы приводит к появлению качественно нового псевдетектива, который связывает форму и содержание, не соотносящиеся друг с другом, основной темой поиска. Сюжетная канва романа остается такой же, как и в обычном детективе: в определенном порядке используются повторяющиеся, клишированные сцены и архетипические образы. В это же время, смысловое наполнение текста выходит за рамки развлекательной литературы и дает возможность расшифровывать авторские философско-эстетические поиски, реализованные через письмо.

Таким образом, соотношение художественного образа, который выступает в роли означаемого, с авторским смысловым наполнением (в романе – означающим) позволяет читателю «проводить расследование» по расшифровке интертекста самостоятельно (литературоведческое «чтение-письмо»). Обнажение приема, возможное при возвращении к «нулевой степени письма» стимулирует реципиента к поиску дополнительного контекстуального смысла.

Если взглянуть на изменения, возникшие в детективной литературе Франции рубежа XX-XXI веков под влиянием структурализма, то можно выделить несколько устойчивых путей трансформации жанра. Прежде всего, это отказ от приема, реализованный новороманистами и их последователями. Основатель школы нового романа А. Роб-Грийе (*Alain Robbe-Grillet; 1922 – 2008*), обращается к разрушению сюжетной матрицы детектива для обнажения художественных приемов в основе романа. В «Ластиках» (*Les Gommages, 1953*), а затем и в «Проекте революции в Нью-Йорке» (*Projet pour une révolution à New York, 1970*) он ориентируется на детектив и трагедию, поскольку оба жанра надежно запечатлены в сознании читающего, и за означаемыми «детектив» и «трагедия» закреплен набор неизменных функций (преступление, расследование, разгадка для детективного романа; противостояние и поражение для трагического сюжета). Жанры, таким образом, выступают прежде всего в роли рабочей системы, каждый фрагмент которой работает в рамках общей идеи.

Следующим же шагом А. Роб-Грийе становится нарушение связи между означаемым (жанр) и означающим (сюжет), поскольку реализации детективной истории в романе не происходит. Вместо сюжета читатель видит минус-приём, то есть, в романе рассказана не детективная история, а, скорее, то, как она

реализуется в художественном тексте в зависимости от горизонта ожиданий читающего. Несоответствие романа привычной жанровой модели на сюжетном уровне при полном соответствии жанру на уровне структуры делает возможным прочитывать текст не только на сюжетном, композиционном и лексическом уровнях, но также дает ключи к интерпретации образов, структуры текста и способа письма. Таким же образом действуют П. Модiano (*Jean Patrick Modiano, 1945–*) в «Улице темных лавок» (*Rue des Boutiques Obscures, 1980*) и Ж. Эшноз (*Jean Echenoz, 1947–*) в романах «Чероки» (*Cherokee, 1968*), «Гринвичский меридиан» (*Le méridien de Greenwich, 1979*) и «Высокие блондинки» (*Les Grandes Blondes, 1995*). Основным авторским ключом, оставленным для читателя, становится устранение связи между формой и содержанием, а детективная матрица вместо сюжетно-композиционной функции теперь приобретает интерпретационную. В целом, «разгадывание» псевдетектива выстраивается по схеме расследования.

Автор выбирает форму детективного романа как одного из самых известных и легко опознаваемых жанров, с которым связано большое количество повторяющихся сцен, лексик, описаний и где чаще всего используются типовые характеры – то есть, читатель помещается в привычную ему, знакомую среду. Затем в структуру вносят нарушение (раньше эту функцию на сюжетно-композиционном уровне выполняло преступление) – то есть, полностью разделяют форму и содержание романа. Например, при наличии детективного сюжета смысловое наполнение сосредоточено на философской, эстетической или лингвистической проблеме (самоидентификация, поиск новых способов повествования или письма, исследование возможностей современного романа). Формально роман остается детективом, и там присутствуют ключевые и косвенные «развлекательные» признаки жанра (основные сюжетные повороты, образы, лексика, ситуации, стилистические особенности). Но дальше формы эти элементы не проникают, и сами по себе становятся фальшивыми носителями не присущего им смысла. Смысловое наполнение псевдетективу во многом должен придавать читатель, поскольку текст такого рода способен «сработать», то есть актуализироваться, только через сознание реципиента, а именно через слом привычных ассоциативных паттернов мышления. «Чтение-письмо» Барта в псевдетективном романе можно было бы назвать «чтение-расследование», потому что реципиент тут выступает в роли детектива-интерпретатора. Целью «чтения-расследования» становится поиск новых взаимосвязей между формой и содержанием, умышленно разрушенных автором, а результатом – создание новых смыслов.

Еще один способ трансформации детектива также пришел из структурализма, но в полной мере сформировался уже в начале XXI века через постструктурализм. Первым значительным французским детективным романом постструктуралистского типа можно назвать «Смерть в Византии» (*Meurtre à Byzance, 2004*) Ю. Кристевой (*Юлия Стоянова Кръстева, 1941 –*). Из-за того, что постструктуралистский детектив во многом эксплуатирует саму авторскую игру с читателем, он появляется уже после того, как модернистские и постмодернистские приёмы игры оказываются полностью освоены массовой культурой и сферой развлечений.

Особенностью детективной прозы Ю. Кристевой становится параллельное шифрование и расшифровывание автором своих же загадок в тексте. Основной прием остается таким же, как и у структуралистов: фальшивый детективный сюжет, который маскирует собой авторский поиск. Однако теперь авторских «ключей» оказывается недостаточно – горизонт читательских ожиданий сильно ограничен, и зачастую подсказка автора приводит не столько к расширению интерпретации, сколько к сужению и конкретизации образа (об этом Р. Барт пишет в своих более поздних постструктуралистских работах, в частности, «Критика и истина» (*Critique et Vérité, 1966*) [2; с. 14, 32]). Постструктурализм стремится к метавеличинам, и одного обнажения приёма уже недостаточно. Акцент смещается на поиск метаязыка, метатекста, и, при соединении с жанром детектива, дает метадетектив.

«Смерть в Византии», таким образом, не просто псевдетективный роман. В тексте, помимо детективного антуража присутствуют фрагменты исторических свидетельств, философских рассуждений, лекций самой Ю. Кристевой. На уровне сюжета – это детектив о том, возможно ли писать детективные романы в XXI

веке и как именно; а также многократно звучит вопрос о важности текстов и взаимодействия реальности и вымысла. Нагромождение конкурирующих между собой теорий и философских взглядов превращает детективный роман в интертекст, затрагивая поиск новых способов письма и способов его шифрования и расшифровки. Этот диалог автор ведет уже не с читателем, а с самим собой, подробно описывая принцип прочтения и расшифровки персонажами исторических свидетельств, журналистской прозы и детективов, а также задаваясь вопросом, где их место среди других жанров литературы. Ключей к прочтению в метадетективе нет по умолчанию, как и однозначного авторского комментария. Читателю здесь предлагается набор из множества интерпретаций, заданных автором, а не создание нового смысла, как в псевдетективе. Целью становится разбор и расшифровывание всех возможных смыслов в тексте, а не их создание.

Те же принципы реализованы в романах Л. Бине (*Laurent Binet, 1972 –*) «НННН» (2009) и «Седьмая функция языка» (*La septième fonction du langage, 2015*). Композиционно «НННН» представляет собой чередование «реальных» глав, где автор пытается с помощью различных источников создать исторический роман о убийстве Р. Гейдриха, и глав «выдуманных», которые он сочиняет. Хотя в первом романе элементы детектива и триллера в большей мере выполняют «развлекательную» функцию и в основном сконцентрированы в «выдуманных» главах, «НННН» поднимает и проблему литературы, поиск новых способов писать и влияние выдуманного, символического означаемого на реальность, которую оно описывает. «Седьмая функция...» в сравнении с «НННН» сконструирована более интересно. Фактически, это такой же метароман, экспериментирующий с канонами детектива, научного исследования и очерка, как и у Ю. Кристевой, но главное его отличие в том, что действующие лица являются в первую очередь характерами, а потом уже носителями определенных взглядов и теорий. В отличие от более эссеистичной «Смерти в Византии» метароман Л. Бине предлагает читателю разбирать смыслы и коннотации, зашифрованные на уровне детективного сюжета и поэтому иногда менее очевидные.

В целом структурализм как интеллектуальное движение значительно повлияло на трансформацию французского детектива во второй половине XX века. Были пересмотрены жанровые константы через отказ соответствовать готовым моделям и попытку найти новые способы повествования. Детективный роман проходит путь от сюжетно-развлекательной литературы до способа коммуникации с читателем через формальные признаки и объединяется с более «интеллектуализированными» жанрами, такими как эссе, исследование, очерк. Как результат, появляются специфические формы – структуралистский «псевдетектив» и постструктуралистский «метадетектив», которые требуют как литературоведческого, так и лингвистического анализа текста и читательской интерпретации при прочтении. Сюжет при этом часто отходит на второй план и может не совпадать со смысловым и идейным наполнением романа. На первом месте структуралистского детектива больше не история, а поиск способов рассказать уже знакомый всем детективный сюжет по-новому.

Список использованной литературы

1. Барт, Р. Нулевая степень письма / Р. Барт. – М.: Академический проект, 2008. – 431 с.
2. Косиков, Г. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Нулевая степень письма. – М.: Академический проект, 2008. – С. 5–50.
3. Grishakova, M. Structuralism and Semiotics // *The Blackwell Companion to Literary Theory*. – Oxford, 2018. – P. 48–60.
4. Piaget, J. Structuralism / J. Piaget. – New York: Basic Books, 1970. – 153 p.

Н. С. Иванова,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

СООТНОШЕНИЕ ФАКТА И ВЫМЫСЛА В ПОЭМЕ Б. САНДРАРА «ПРОЗА О ТРАНССИБИРСКОМ ЭКСПРЕССЕ И МАЛЕНЬКОЙ ЖАННЕ ФРАНЦУЗСКОЙ»

Аннотация. В статье рассматривается соотношение факта и вымысла в «Прозе о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» Б. Сандрара. В поэме реализуется задуманная Б. Сандраром мистификация, при которой оказывается невозможным провести четкую границу между элементами реального и авторским вымыслом в художественном произведении. На всех уровнях поэмы в фокусе находится непосредственно авторское, многогранное и существующее в хаосе и абсурде бытия сознание, которое фрагментирует реальность (как объективную, так и саму художественную) и преломляет мир сквозь собственное видение, трансформирует его через воображение.

Ключевые слова: автор-нарратор; лирический субъект; литературная мистификация; образ автора; объективная реальность; поэзия кубизма; фактуальность; фикциональность; художественный мир.

N. S. Ivanova,

Master Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

CORRELATION OF FACT AND FICTION IN B. CENDRARS'S POEM «PROSE ON THE TRANS-SIBERIAN RAILWAY AND OF LITTLE JEHANNE OF FRANCE»

Abstract. The article examines the correlation of fact and fiction in the «Prose on the Trans-Siberian Railway and of Little Jehanne of France» by B. Cendrars. The poem implements the hoax conceived by B. Cendrars, in which it is impossible to draw a clear line between the elements of the real and the author's fiction in a work of art. At all levels of the poem, the focus is directly on the author's multifaceted consciousness that exists in the chaos and absurdity of being, which fragments both objective and artistic reality, refracts the world through its own vision, transforms it through imagination.

Keywords: artistic world; author-narrator; author's image; cubist poetry; literary hoax; lyrical subject; objective reality; factuality; fictionality.

Творчество французского поэта и писателя швейцарского происхождения Блеза Сандрара (*Blaise Cendrars*, настоящее имя – Фредерик-Луи Созе (*Frédéric-Louis Sauser*), 1887–1961) восходит к истокам литературного авангарда – эпохе кризиса мимесиса, для которой проблема границы между фактом и вымыслом становится особенно актуальной. Поэт является известным мистификатором, создавшим в мировой литературе фигуру Б. Сандрара. При этом реальная судьба и личность автора влияют на «конструирование» в произведениях фиктивного образа Сандрара-художника.

Поэма «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (*La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913) становится для поэта важной точкой поиска и разработки специфической авторской манеры. Именно в ней рождается «мифический» образ Б. Сандрара – поэта-бунтаря, писателя-путешественника, парижского горожанина, творящего в кругу друзей-художников.

Содержание поэмы выстраивается вокруг приключений юноши, который странствует по крупнейшей железнодорожной магистрали, сооруженной на рубеже XX-XXI вв. и соединяющей Запад и Восток Евразии. Сюжет, вероятно, вдохновлен реальным жизненным опытом автора, который проводит юность (с 1904 по 1907 гг.) в Российской империи. Здесь перед ним разворачиваются исторические события современной эпохи, в частности, Русско-Японская война и революция 1905-1907 гг. Однако поэт, опираясь на собственный жизненный опыт познания других народов и культур, берет за основу для сюжета поэмы не столько сам факт путешествия по евразийской магистрали, сколько метафору внутреннего изменения личности. Можно сказать, что жизненный

опыт автора поэмы – его впечатления от поездок в дальние страны, его восприятие социокультурных перемен и в целом его миропонимание новой модернистской эпохи – скорее накладываются на вымышленные авантюры и образы в произведении.

В целом можно выделить три ключевые фигуры – три «образа» Б. Сандрара в поэме: Сандрар-автор, Сандрар-нарратор и Сандрар-герой. Первая фигура намеренно использует авторскую маску, изобретая в произведении легенду о себе как о художнике. Перед читателем возникают воспоминания Сандрара-нарратора о юных годах, когда происходит становление не только собственной личности, но и зарождается его литературное творчество: «*Какой смысл себя документировать / Я отдаю себя / Вспышкам памяти... Столько образов-ассоциаций, которые я не могу развить в своих стихах / Потому что я еще очень плохой поэт / Потому что вселенная меня переполняет*»²⁰ [1, с. 41]. При этом для достоверности излагаемых событий Сандрар-автор не только использует концепт памяти, но и упоминает «документальный» характер произведения.

На первый взгляд, поэма претендует на автобиографизм, так как Сандрар-герой – юноша, путешествующий по миру, – и Сандрар-нарратор – уже взрослый поэт, завсегдатай парижского кабаре, – отсылают к биографическому автору. Кроме того, в произведении неоднократно используется имя из его творческого псевдонима (в повторах строки «*“Скажи, Блез, далеко ли мы от Монмартра?”*» [1, с. 34]). При этом возраст лирического героя-подростка соотносится с возрастом Б. Сандрара, когда тот находился в Российской империи, однако не совпадает возраст нарратора и автора: со дня отъезда Б. Сандрара в Швейцарию (затем Париж и Нью-Йорк) проходит около пяти лет. Так, на момент публикации поэмы молодой Б. Сандрар только начинает литературную карьеру, в поэме он не только воссоздает образ прошлой (по большей части воображаемой) версии себя, но и представляет читателю вымышленный образ себя в будущем. Условно существующие хронотопы жизни автора, нарратора и лирического героя если и не совпадают полностью, то в определенной мере пересекаются.

К семнадцати годам Б. Сандрар отправляется в Санкт-Петербург для работы подмастерьем. В начале поэмы – воображаемом параллельном мире – шестнадцатилетний герой Блез также оказывается вдалеке от родины – в Москве: «*В то время я был юношей / Мне едва исполнилось шестнадцать лет, и я уже не помнил своего детства / Я был в Москве*» [1, с. 27], где обостряется социально-политический кризис: «*Я предощущал пришествие великого красного Христа русской революции...*» [1, с. 28], «*В Сибири гремела пушка, это была война / Голод холод чума холера*» [1, с. 29]. Автор вводит в поэтический текст имена собственные (антропонимы, топонимы и др.), отсылающие к реальным историческим фактам русско-японской войны: «*Смерть в Маньчжурии*»²¹ [1, с. 35], «*Все что касается войны можно прочесть в “Воспоминаниях Куропаткина”*»²² [1, с. 41], «*Я посетил госпитали Красноярска*» [1, с. 42], «*Я видел эшелоны из 60 локомотивов, убежавших <...> / В сторону Порт-Артура*»²³ [1, с. 43]. В поэме, вероятно, воссозданы впечатления Б. Сандрара, полученные им во время пребывания в Российской империи. Так, автор раскрывает переломный момент в современной ему истории.

Воображение позволяет расширить в произведении границы возможного: например, эмоциональный эффект от образов (реально существующих, знакомых читателю) усиливается с помощью гиперболизации («*Я*

²⁰ Здесь и далее перевод наш. – Н. И.

²¹ Маньчжурия (*Mandchourie*) – историческая область в Китае, за контроль над которой в начале XX в. боролись Японская и Российская империи.

²² А.Н. Куропаткин (*Kouropatkine*) – военный министр, во время русско-японской войны – командующий Маньчжурской армией, главнокомандующий сухопутными и морскими вооружёнными силами Российской империи. В 1906 г. он написал «Записки о русско-японской войне. Итоги войны».

²³ Именно с осады Порт-Артура в январе 1904 г. началась русско-японская война.

был в 16 000 лье от места моего рождения»²⁴ [1, с. 27], «...В Москве, городе тысячи и трех шпилей и семи вокзалов»²⁵ [1, с. 27]), сопоставления совершенно разнородных объектов в развернутых сравнениях («Кремль был словно огромный татарский пирог / Хрустящий золотой, / С миндалем белоснежных соборов / И медовым золотом колоколов» [1, с. 27], «Небо как разорванный шатер бедного цирка в рыбацкой деревушке» [1, с. 33], «И мир как башенные часы в еврейском квартале Праги» [1, с. 40]), метафор-фантазмагорий («Мои руки улетели также с шелестом альбатроса» [1, с. 28], «И солнце было дурной раной / Которая открывалась как жаровня» [1, с. 28], «Я был в Москве, где я хотел питать себя пламенем» [1, с. 29]), оксюморонов («Золотой ферлан»²⁶ [1, с. 31], «Твоя печаль ухмыляется...» [1, с. 34]). Поэт использует отдельные фрагменты реальности и посредством неожиданных ассоциативных связей преобразует их в единый пластический коллаж образов. Парадоксальность авторских тропов создает атмосферу безумия, порождает игру смыслов и в целом ощущение ирреальности происходящего.

Совпадения в биографиях Сандрара-автора и Сандрара-нарратора присутствуют: в поэме упоминается дружба поэта с М. Шагалом²⁷ («Как мой друг Шагал я мог бы написать серию безумных картин» [1, с. 41]), далее цитируется еще один его друг и вдохновитель – Г. Аполлинер («Простите мне мое невежество / Простите мне то, что я больше не знаю прежней игры стихов» / Как говорит Гийом Аполлинер» [1, с. 41]), возникают узнаваемые женские образы: «Белла, Агнес, Катрин и мать моего сына в Италии / И мать моей любви в Америке» [1, с. 45] – Беллы (музы М. Шагала), Агнес (дочери финского художника Р. Холла, создавшего в 1912 г. портрет Б. Сандрара), Фелы Познанской – жены поэта, матери его троих детей, с которой он с конца 1911 г. живет некоторое время в Нью-Йорке. Элементы реальной биографии поэта переплетены с вымышленной: «Я провел свое детство в висячих садах Вавилона»²⁸ / И на вокзалах перед уходящими поездами, прогуливая школу» [1, с. 33], «Колеса есть ветряные мельницы Страны Изобилия»²⁹ [1, с. 36], – при этом в произведении смешиваются временные пласты древности и современности.

И юный, и взрослый поэты имеют черты характера автора, несут в себе детали его биографии, но отделены от него миром художественным: в воображении Б. Сандрара они проживают собственную жизнь. Сандрар-герой и Сандрар-нарратор вместе воплощают фиктивный образ автора, претендующий на правдоподобность для читателя. Поэтому поэму, с одной стороны, можно рассматривать в контексте саморефлексии молодого поэта, с другой – как попытку создать фикциональный поэтический текст, формирующий образ французского поэта – художника, путешественника и представителя «нового сознания».

В «Прозе» образ Архимеда символизирует начало открытий в области механики и математики, но в XX в. разрушительная сила науки создает круговорот техногенных трагедий, катастроф: «Параболы / Железная дорога есть новая геометрия / Сиракузы / Архимед / И солдаты, которые его убили / И галеры / И корабли / И изобретённые им чудовищные механизмы / И все убийства / Античная история / Современная история / Водовороты / Кораблекрушения / Даже Титаник»³⁰, о котором я читал в газете» [1, с. 40]. В поэме также возникают образы ацтекского храма («величественные руины ацтекского храма» [1, с. 38]), древней клинописи («А я расшифровывал клинописные знаки» [1, с. 28]), первобытных людей, столкнувшихся с современной

²⁴ 1 лье равно примерно 4 километрам, то есть расстояние в 16000 лье составляет около 65000 км.

²⁵ На момент нахождения Б. Сандрара в Российской империи Москва насчитывает 9 вокзалов.

²⁶ Ферлан (*ferlin*) – мелкая разменная монета в Средневековье.

²⁷ Художник М. Шагал и поэт Б. Сандрар познакомились в 1912 г., долгое время дружили.

²⁸ Висячие сады Семирамиды в Вавилоне – одно из чудес света Древнего мира, факт существования которого учеными не подтвержден.

²⁹ *Pays de Cocagne* (русские аналоги – Страна Изобилия, Молочные реки, Кисельные берега) – вымышленная страна вечного праздника и изобилия.

³⁰ Титаник (*Titanic*) – крупнейший пассажирский пароход XX в., затонувший в Атлантическом океане в 1912 г.

цивилизацией («Доисторический предок будет бояться моего мотора» [1, с. 38]). Такое наслоение разнородных образов, относящихся не только к разным эпохам, но и к разным культурам («Я построю ангар для своего самолета из ископаемых костей мамонта / Первобытный огонь согреет нашу бедную любовь / Самовар» [1, с. 38]), обнаруживает прямое сопоставление автором двух временных пластов – прошлого и настоящего.

Так как поэма предполагает путешествие не только по Сибири, но и по всему миру, она концентрирует в себе множество топонимов (*Европа, Фиджи, Сибирь, Урал, Целебес, Китай, Монголия, Хайлар, Фландрия, Борнео, Ява, Базель, Гоби, Италия, Америка, Тимбукту, Патагония, Мексика, Япония*, в том числе экклезионим *Эфесский храм*, агороним *Красная площадь*, гидронимы *Тихий океан, Амур, Байкал, Обь*, астионимы *Москва, Новгород, Харбин, Пфдорцхейм, Сиракузы, Мальме, Шеффилд, Мадрид, Стокгольм, Париж, Нью-Йорк, Томск, Иркутск, Порт-Артур, Красноярск, Хилок, Челябинск, Каинск, Тайшет, Курган, Самара, Пенза, Чита, Венеция, Гродно, Уфа, Прага*). Пространство не ограничивается поездом и Сибирью: «Патагония и путешествие по южным морям / Я уже в пути / Я всегда был в пути» [1, с. 34], – сознание Сандрара-путешественника географически охватывает всю планету.

Стихотворные строки, в которых перечислены названия реально существующих городов земного шара, напоминают авиа- и железнодорожные маршруты: «Томск Челябинск Каинск Обь Тайшет Верхне Удинск Курган Самара Пенза-Тулу», «Париж-Нью-Йорк», «Мадрид-Стокгольм» [1, с. 35]. Кроме того, названия городов могут ввести читателя в заблуждение, не имея соответствий в реальности (например, топонимы *Talga, Tsitsika*), распадаясь на две лексемы (*Verkné Oudinsk*³¹) или, наоборот, объединяя два отдаленных друг от друга города в одном астиониме (*Pensa-Touloune*³²). Так, в поэме реализуется многомерный пространственно-временной континуум, захватывающий мировую историю разных эпох (древнейших времен, Античности, Средневековья, Нового времени) и географических мест (во всех (пяти) частях света, кроме Антарктиды).

Приключения лирического героя относятся к фикциональному миру и одновременно отсылают к реалиям: «И я тоже уехал сопровождать ювелирного путешественника, который ехал в Харбин / У нас было два купе в экспрессе и 34 ящика с драгоценностями из Пфдорцхайма / Немецкое барахло “Made in Germany”³³» [1, с. 30] – факт реально существующего города, знаменитого ювелирным искусством, вплетается в вымышленные события. Кроме того, благодаря своему воображению юный герой представляет мир как игру: он участвует в краже сокровищ Голконды³⁴, не выпускает из рук браунинг³⁵ и, полный счастья («Я был очень счастлив беспечен» [1, с. 30]), засыпает на набитых золотом сундуках: «Я спал на сундуках и был рад поиграть с никелированным браунингом» [1, с. 30], «Я думал, что мы играем в грабителей» [1, с. 30]. Фантазийный мир юноши наполнен легендами о сокровищах, героями сказок («Али-Баба и сорок разбойников»), романов-приключений Ж. Верна.

Среди сказочно-авантюрных элементов в тексте встречаются лексемы, отсылающие к явлениям и объектам, реально существующим в прошлом или настоящем, к религиозным деятелям, историческим фигурам (например, Голконда, хунхузы³⁶, «боксерское восстание»³⁷, Далай-Лама³⁸, Хасан ас-Саббах³⁹), современным для

³¹ Верхнеудинск (до 1735 г. – Удинск, после 1934 г. переименован в Улан-Удэ) – город в Восточной Сибири.

³² Расстояние между двумя городами составляет ок. 4 тыс.км.

³³ «Сделано в Германии» (*Made in Germany*) – первая в мире маркировка продукции (немецкой), возникшая в конце XIX в. в связи с процессами индустриализации.

³⁴ Голконда (*Golconde*) – древнеиндийская крепость, знаменитая алмазными копиями, сокровищница и символ богатства.

³⁵ Браунинг – пистолет, изобретенный Дж.М. Браунингом и массово выпускавшийся в начале XX в.

³⁶ Хунхузы (*Khounouze*) – преступная группировка, активно действующая в к. XIX - н. XX в. на территории Северо-Восточной Азии (в Маньчжурии (Китай), на востоке Российской империи и Монголии). Банда занималась контрабандой, разбоем, совершала нападения и ограбления на железных дорогах. После русско-японской войны хунхузы добыли передовое оружие.

автора понятиям (транссибирская магистраль⁴⁰, гостиничные воровы⁴¹): «Мы похитили сокровища Голконды / И собирались, благодаря Транссибу, спрятать его на другой конец света / Я должен был защищать его от воров Урала, напавших на акробатов Жюль Верна / Против хунхузов, боксеров Китая / И разъяренных монголов Великого Ламы / Алибабы и сорока разбойников / И верных страшного Старца с горы / И прежде всего против самых современных / Гостиничных крыс / и рабочих международных экспрессов» [1, с. 30]. Новый технологический мир XX в. становится еще более опасным, чем вымышленный мир опасных приключений. Так, автор соединяет фикциональный (сказочный, онирический, мистический) пласт и реальный (история человека, науки и искусства) в едином художественном мире.

В поэтический текст автор добавляет числительные, записанные цифрами (16.000 лье, 34 сундуков, 100.000 раненых, 60 локомотивов, 500 километров и т.д.) или словами («И мне не хватило семи станций и тысячи и трех башен» [1, с. 29], «И илистые воды Амура уносили течением миллионы мертвечины» [1, с. 29], «И эта ночь похожа на сто тысяч других когда поезд ползет в ночи» [1, с. 33]), являющиеся средством как гиперболизации образов, так и документализации поэмы. В результате у читателя возникает определенный «эффект достоверности» текста, граница между миром фикциональным и фактуальным нивелируется.

Таким образом, соотношение факта и вымысла в «Прозе о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» Б. Сандрара свидетельствует о создании в поэме индивидуально-авторского художественного мира посредством синтеза категорий реального и фикционального, документального и воображаемого, переплетения абстрактного и конкретного, возможного и фантастического. К художественному вымыслу в поэме относятся сказочно-авантюрные мотивы, гиперболизация, абстрактность и парадоксальность образной системы (сопоставление культур и периодов жизни человечества, отдаленных хронологически, а также сравнение абстрактных и конкретных понятий), составляющие фантазийный мир лирического героя. К фактам, которые взяты автором из реальности и преобразованы в элементы фикционального мира, принадлежат некоторые автобиографические и общеисторические события, явления и фигуры.

Список использованной литературы

1. Cendrars, B. Du monde entier, poésies complètes : 1912-1924 / B. Cendrars. – Paris: Gallimard, 1967. – 188 p.

Т. Е. Комаровская,

доктор филол. наук (Белорусский государственный педагогический университет им.М. Танка, Минск, Беларусь)

ФЕМИНИСТСКИЙ ДЕТЕКТИВНЫЙ РОМАН САРЫ ПАРЕЦКИ «СЛЕДЫ ПОЖАРА»

³⁷ Ихэтуаньское («боксерское») восстание произошло в 1899-1901 гг. в Китае против иностранного вмешательства (Японской, Российской, Британской, Германской империй, Франции, США, Италии и Австро-Венгрии) в страну.

³⁸ Далай-лама (в поэме, вероятно, отсылка к Далай-Ламе XIII, главе Тибета с 1912 по 1933 г.) – духовный лидер и глава тибетских буддистов.

³⁹ Хасан ас-Саббах, получивший прозвище «Старец с гор» (*Vieux de la montagne*), – религиозно-политический деятель и глава ассасинов (низаритов) с 1090 по 1124 г.

⁴⁰ Транссибирская магистраль – крупнейшая железная дорога длиной ок. 8 тыс.км., построенная в начале XX в. и соединяющая города Челябинск и Владивосток.

⁴¹ Выражение «гостиничные воровы» (*rats d'hôtel*), обозначающее воров-взломщиков гостиничных номеров, появилось в начале XX в.

Аннотация. Сара Парецки – видная представительница детективного жанра в современной литературе США. Виктория Варшавски является героиней ряда детективных романов писательницы. Образ Виктории Варшавски создан на основе смены гендерного стереотипа с женского на мужской. Действие романа происходит в 80-е годы 20 века. Роман порожден второй волной феминизма. Роман Сары Парецки «Следы пожара» является феминистской ревизией детективного жанра.

Ключевые слова: гендерный стереотип; детективный жанр; ревизия; феминизм.

Tatyana Kamarovskaya,

Hab. PhD, Professor (Belarusian State Pedgogical University named after M. Tank, Minsk, Belarus)

FEMINIST DETECTIVE SARA PARETSKY'S NOVEL «BURN MARKS»

Abstract. Sara Paretsky is a well-known representative of the detective genre in the contemporary US literature. The action of the novel “Burn Marks” takes place in the 80-s, the novel is born by the second wave of feminism. The character of the main heroine Victoria Warshawski is based on the destruction of gender stereotype. The novel presents a feminist revision of the detective genre, a direct opposition to Agatha Christie's novels with miss Marple as the main heroine, feminine and tactful.

Key words: detective genre; feminism; feminist revision; gender stereotype.

Сара Парецки (*Sara Paretsky, 1947 –*) – видная представительница детективного жанра в современной литературе США. Виктория Варшавски является героиней ряда детективных романов писательницы.

В романе «Следы пожара» (*Burn Marks, 1990*) Виктории 37 лет. Ее родители: отец, этнический поляк, полицейский, снискавший всеобщее уважение своей честностью и преданностью долгу, и мать, итальянка, способная певица, развитию таланта которой помешала война и бегство от фашистов, уже умерли. Музыкальный талант унаследовала и их дочь, героиня книги, но выбрала она чисто мужскую профессию. Виктория – частный детектив, специализирующийся на расследовании финансовых афер, но не останавливающийся перед раскрытием преступлений, связанных с этой сферой, как любой полицейский и следователь. В книге есть намеки на ее предыдущие расследования и опасности, которым она подвергалась, на ранения, которые она в ходе их получала. Автор наделяет ее мужскими чертами характера и личности: смелостью, хорошей физической подготовкой, отсутствием сентиментальности и такта, прямолинейностью, любовью к выпивке. Ее мышление – чисто логическое, мужское. Ее увлечения тоже не женские. Она спортивный болельщик (бейсбол, баскетбол, скачки); любит машины и хорошо разбирается в них. Она иногда и отождествляет себя с мужчиной. Так, наутро после обильной выпивки она так описывает свои действия и мысли: «*шатаясь, я прошла в кухню в поисках апельсинового сока. Служанка, или жена, или кто бы то ни было, кто должен был следить за этими вещами, еще не был в магазине*» [1, Р. 258].

Виктория недолгое время была замужем, развелась, к любовникам не испытывает серьезных чувств, относится к ним так, как многие мужчины относятся к связям с женщиной: нужна для тела. Для нее характерно отсутствие женской мягкости и женских привычек. Виктория не умеет (или не хочет) вести хозяйство, готовить. Она относится к женским занятиям и обычным женщинам с презрением. Образ главной героини романа «Следы пожара», Виктории Варшавски, основан на развенчании гендерного стереотипа, на смене гендерного стереотипа с женского на мужской.

Главное для Виктории – ее работа. Она очень чувствительна к ущемлению своего профессионального статуса, к недоверию к себе как к специалисту вследствие ее пола. Когда представитель страховой фирмы просит ее возглавить расследование причин пожара отеля, она так описывает свое внутреннее состояние: «*Я*

почувствовала тепло в груди. Кто-то воспринимал меня как компетентное человеческое существо, а не как занозу в заднице, которой следует заниматься своими делами. Было так приятно, что кто-то, мужчина, может думать, что мне следует работать, а не сидеть дома и играть с куклами» [1, Р. 117]. В разговоре с другом ее родителей, начальником полицейского участка, упрекнувшего ее в том, что она играет в полицейского, а не ведет нормальный для женщины образ жизни, Виктория с возмущением парирует: «Может быть, я просто не хочу выходить замуж. Майкл дружит с парнями, в представлении которых жена – это маленькая женщина, которая сидит дома и рождает детей... Это не мой стиль, никогда им не был и никогда им не будет» [1, Р. 133-134]. Влюбленному когда-то в нее, но отвергнутому ею Майклу, в ответ на его упрек, что, веди она себя как другие женщины, будучи замужем за ним, она бы ни в чем не нуждалась, она отвечает: «У меня есть то, чем я дорожу больше всего... Моя независимость и мое личное пространство... Все эти бриллианты и прочая дребедень просто не привлекают меня» [1, Р. 319].

Временами ее феминистская чувствительность переходит границы здравого смысла, что случается с феминистками и в реальной жизни. Так, на политическом пикнике, когда Майкл сказал охранникам, что она с ним, чтобы ей не пришлось искать приглашение, она страшно обиделась и выговаривает ему позже: «Я не твоя девушка и не «малышка», которую можно взять подмышку и пронести мимо охранников» [1, Р. 37].

Мужчины, как и положено в феминистском романе, противостоят героине как женщине, лезущей не в свои дела и профессию. Ее опасаются и не любят. Эти враги самостоятельной, независимой женщины сделаны автором преступниками, коррумпированными боссами, политиками или коррумпированными полицейскими. Их антифеминистская позиция словно предопределяет их преступные действия. В романе героиня раскрывает преступление мафии (боссов и полиции), связанные с поджогом дома, отеля, в котором жили наиболее социально незащищенные люди. Помогаящие Виктории мужчины обрисованы положительно, но скудно, поверхностно, как персонажи, не заслуживающие внимания. Скудность их характеристики также является чертой феминистского романа.

Репрезентация женской субъективности и борьба с гендерными стереотипами находят выражения и в языке романа.

В романе три дискурса: «мужской» и два «женских» – героини и ее женских антиподов, и они диаметрально противоположны. Для дискурса героини характерны точность выражения, краткость, временами грубость. Вот образчик ее языка: «cut the crap» («перестань трепаться») [1, Р. 3]. Изысканно в романе выражаются только женщины, не разделяющие идеалы героини, к которым у нее явно отрицательное отношение: ее тетка пьянчужка Елена, Клара и Ли Энн, придатки своих мужей, не работающие, полностью зависящие от них и подчиненные своим мужьям. Вот образец подобного дискурса между Викторией и Еленой, заявившейся к Елене среди ночи: «*What happened to your hotel? They kicked You out for screwing the old-age pensioners? - Vicki, baby ...Don't talk dirty... It doesn't sound right coming from a sweet girl like you*» («Что произошло в твоём отеле? Они выставили тебя за то, что ты приставала к престарелым пенсионерам? - Вики, детка... не сквернословь. Такая милая девочка. как ты, не должна так разговаривать») [1, Р. 3]. Бандитам, схватившим ее, чтобы убить, Елена выговаривает: «*I don't know how You were brought up, but in my day a true gentleman didn't squeeze a lady's arm hard enough to bruise it*» («Уж не знаю, как вас воспитывали, но в мое время истинный джентльмен не сжимал руку леди до такой степени, чтобы на ней появился синяк») [1, Р. 320]. Эти дискурсы носят явно иронический характер. В разговоре с другом ее родителей, начальником полицейского участка, Виктория так выражает свои чувства (пример ее внутреннего монолога): «*I didn't know whether to jump down his throat for calling my work "playing police" ...It made me downright mad to think of him and Eileen sitting at dinner, planning my marriage to his godson...as though my life and my choices were of no account.*» («Мне хотелось схватить его за горло за то, что он назвал мою работу «игрой в полицейского... Меня доводила до сумашествия мысль о том, как он и Эйлин за обедом планируют мое замужество с его крестником, как будто моя жизнь и мой выбор ничего не значили») [1, Р. 133–134].

Повествование ведется от имени героини, и ее язык, форма ее выражения своей субъективности скорее мужская, чем женская. Ее язык неэмоционален, а палитра ее чувств в основном: раздражение, возмущение, отторжение чего-то. Это язык холодного и нечувствительного человека. Созданный характер – скорее мужской, чем женский.

Полиинная леди, женственная мисс Марпл Агаты Кристи, тактичная, тонкая, интересующаяся выпечкой, умеющая найти подход ко всем женщинам схожа с Викторией только логикой рассуждений, вниманием к деталям и умением на основе анализа фактов и построения правильных гипотез приходить к верным выводам. Образ Виктории Варшавски создан на основе смены гендерного стереотипа с женского на мужской.

Действие романа происходит в 80-е годы XX века. Роман порожден второй волной феминизма.

Роман Сары Парецки «Следы пожара» является феминистской ревизией детективного жанра. Неслучайно журнал «Ньюзуик» так отозвался об этом романе: «*Работа Парецки ставит жанр с ног на голову*».

Список использованной литературы:

1. Paretzky, S. Burn Marks. – N.Y.: A Dell Book, [1990].

Д. М. Лукьянова,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ПРАГМАТИЧЕСКИЕ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФИКЦИОНАЛЬНОЙ ИГРЫ В РОМАНЕ «ЖИЛЬ И ЖАННА» МИШЕЛЯ ТУРНЬЕ

Аннотация. В докладе определяются функции фикциональных элементов в историческом романе «Жиль и Жанна» французского писателя Мишеля Турнье. Автор исследует историю национальной героини Франции Жанны д'Арк и её сподвижника Жюль де Ре, антонимичных фигур Столетней войны (1337 – 1453). М. Турнье обращает внимание на фундаментальный вопрос о взаимоотношениях между добром и злом, предлагая собственную художественную интерпретацию исторических фактов. Соотношение реального и вымышленного, а также моделирование особой псевдоисторической литературной матрицы событий Столетней войны являются предметом исследования в данной статье.

Ключевые слова: беллетризация; фикциональная игра; творческое письмо; творческий вымысел; концепция личности.

D. M. Lukyanova,

Master Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

PRAGMATIC AND SEMANTIC ASPECTS OF FICTIONAL PLAY IN MICHEL TOURNIER'S «GILLES ET JEANNE»

Abstract. The paper defines the functions of fictional elements in Michel Tournier's «Gilles and Jeanne». The writer investigates the history of French national heroine Joan of Arc and her companion Gilles de Rais, the antonymous figures of One Hundred Years' War (1337 – 1453). M. Tournier draws attention to the fundamental question of the relationship between good and evil, offering his own artistic interpretation of the historical facts. The correlation of the real and the fictitious, as well as the modelling of a special pseudo-historical literary matrix of the Hundred Years' War events are the subjects of the research in this paper.

Key words: narrative fiction; fictional play; imaginative writing; creative fiction; concept of identity.

Привилегированный статус, предоставленный некоторым событиям в пределах построения сюжета повествования, влечет за собой определенную художественную семантику. При столкновении с вопросом о динамике отношений между историей и литературой на эволюционных этапах, фокус на Средние века в искусстве как никогда продуктивен, поскольку данный период характеризуется распадом и зарождением различных культурных парадигм. Так, европейская литература рубежа XX – XXI веков часто сосредоточена на истории, которая касается беллетризации конца Средневековья и начала эпохи Возрождения (У. Эко «Имя розы» (*Il nome della rosa*, 1980), «Баудолино» (*Baudolino*, 2000), С. Яневский «Миракли» (*Миракули на грозомората*, 1987), Кен Фоллетт «Мир без конца» (*World Without End*, 2007) и др.).

В связи с переосмыслением средневековых сюжетов в искусстве, исторический роман французского писателя Мишеля Турнье (*Michel Tournier*, 1924 – 2016) «Жиль и Жанна» (*Gilles et Jeanne*, 1983) освещает события Столетней войны (*Guerre de Cent Ans*, 1337 – 1453). М. Турнье повествует об истории величайшей святой и величайшего грешника Франции XV века – Жанны д'Арк и её соратника Жилия де Ре, маршала Франции, обвинённого в убийствах и насилии сотен детей, в основном мальчиков, история которого преследует главного героя самого известного романа Турнье «Лесной царь» (*Le Roi des Aulnes*, 1970). Писатель не противоречит известным фактам, прослеживая жизнь сеньора де Ре от его встречи с Жанной до смерти на костре, однако мотивация Жилия и некоторые ключевые сюжетные элементы намеренно сфабрикованы романистом. В глазах Жилия де Ре Жанна д'Арк предстает перед нами как андрогинное, ангельское существо из духовного мира. Это резко контрастирует с позицией его современников, видящих в ней полезную пешку, которой можно пожертвовать, когда этого требует политическая целесообразность. Преданность Жанне д'Арк приводит главного героя к гибели, он совершает ужасные действия и погружается в аморальные поступки. Турнье описывает его падение, арест, театрализованный суд и заканчивает роман почти апофеозом, когда Жилия, подобно Жанне д'Арк, сжигают заживо.

Мишель Турнье имел два четко разграниченных этапа деятельности: первый был посвящен фактологическим исследованиям и работе с архивными источниками, а второй – литературному творчеству. Эта техника нашла своё отражение в важной документальной работе, которую он проделал для «Жилия и Жанны». В процессе создания романа М. Турнье опирается на множество источников: легенды, мифы, исторические документы и сакральные тексты. Диегетический пласт романа сугубо историчен: это подтверждают даты, факты, цитаты, взятые из документов и скрупулезно инкорпорированные в текст (пророческие слова Жанны, обращенные к королю в замке Шинон, официальное принятие её помощи, написанное Жаном Барбеном, адвокатом парламента; табличка с шестнадцатью обвинениями против нее, троекратное воззвание к Иисусу во время сожжения на костре, а также обвинительное заключение Жилия и рассказы свидетелей его преступлений). Интертекстуальные вставки подчеркивают документальность и предполагают тщательный поиск претекста, автор пересматривает канонический взгляд на историю с помощью синтеза вымышленных и документальных элементов.

Время действия романа приходится на период Столетней войны, начало XV века, и фокусируется на платонической и спиритуальной связи между Жанной д'Арк и Жилем де Ре. Хотя координирующий элемент названия предполагает определенный паритет между двумя фигурами, в действительности образ Жилия и его трансформация на протяжении романа структурируют историю и создают композиционную динамику. Препарируя историческую фигуру Жилия де Ре, Мишель Турнье возвращается к идее реверсии фигуры Людоода, поднятой в двух предыдущих романах писателя – «Лесной царь» и «Метеоры» (*Les Météores*, 1977). В этом отношении XV век – удачный декор параллельных судеб людоода Жилия и святой Жанны: оба осужденные именем Бога, оба «великолепные аутсайдеры» [1, с. 56] жестокого общества, находящегося в процессе создания основ морали, которая ещё не определена в проторенессансный период.

Арест Жилия де Ре происходит осенью 1440 года, когда он оказывается перед судом по обвинению в

колдовстве, а также убийстве детей. Согласно французскому медиевисту Жаку Шиффуло, свидетельства родителей пропавших детей содержали яркий мифологический компонент, заявляя о неких «*чертах людоеда*» [4, р. 297]. Свидетель в гражданском процессе Андре Барбе из Машекуле, где находится печально известный замок Тиффож, заявил, что во время одного из своих путешествий он остановился в коммуне Сен-Жан-д'Анжели и разговаривал с местными жителями, которые спросили его, откуда он приехал. Услышав ответ, жители Анжели воскликнули, что «*там едят маленьких детей*» [2, р. 298]. Подобные сведения демонстрируют, что уже при жизни фигура Жилия де Ре подвергалась мифологизации и демонизации. Ж. Шиффуло также обращает внимание на специфику обвинений, выдвинутых против маршала, которые фактически образуют весьма типичный для Средневековья сакральный триптих, включающий:

1. сопротивление, то есть внутренний отказ от легитимного порядка;
2. сделка с дьяволом, наделяющая магическими способностями;
3. противоестественные действия, включающие содомию, педофилию, убийства и т.д. [2, р. 312]

Мишель Турнье использует данную схему при описании судебного процесса над Ре, его внешней и внутренней трансформации: «*Тринадцать дней, в течение которых Жиль де Ре явил себя в трех обличьях – или следовало сказать: под тремя масками, а может, и вовсе речь шла о трех разных душах, обитавших в теле одного человека?*» [3, р. 104]. В первые дни заключения Турнье характеризует Жилия «*надменным, беззастенчивым и необузданным*» [3, р. 104], что вполне коррелирует с историческими свидетельствами и демонстрирует вышеописанное Ж. Шиффуло сопротивление установленному порядку и неподчинение суду. В историческом труде «Процесс Жилия де Ре» французский философ и исследователь Жорж Батай утверждает, что «*в его поведении не было никакого расчета, никакой интриги: оскорбительный тон мгновенно сменяется изнеможением и подавленным состоянием духа*» [4, р. 150]. Затем, в течение одной ночи, он превратился в отчаявшегося человека, «*подобный на раненного зверя*» [3, р. 104], цепляющегося за всех, кто, по его мнению, мог спасти его. Батай аргументирует подобное поведение Ре «*паническим страхом перед дьяволом*» [4, р. 153]. Наконец, на него вновь нахлынули воспоминания о Жанне, и он принял смерть «*смирившимся и просветленным христианином*» [3, р. 104]. Следуя архивным документам легендарного судебного процесса, М. Турнье интерпретирует произошедшие события, привязывая имеющиеся предпосылки и последствия событий из жизни Жилия де Ре к фигуре Жанны д'Арк: Жиль, сначала надменный, циничный и жестокий аристократ, каким он был до встречи с *Жанной*, потом наивный и ярый, каким он был, когда отчаянно искал образ *Жанны* после ее смерти, и уверовавший христианин, когда он, наконец, присоединился к *ней* на костре. Так, прошлое, настоящее и будущее героя, доподлинно зафиксированное в литературной обработке М. Турнье, раскрывается посредством циклического инверсивного повторения жития великой французской святой.

Предпосылки бесчинств Жилия де Ре, как и последующие арест и казнь, неоднозначны. Многие историки объясняют подобное поведение скоростижной смертью деда сеньора де Ре, которая нанесла неизгладимый отпечаток на дальнейшую жизнь и поступки де Ре. В исследовании медиевиста Эжена Босара сообщается, что после смерти Жана де Краона, деда Жилия по материнской линии, де Ре тайно и всецело посвятил себя изучению оккультных наук, магии и алхимии. Подобно М. Турнье, Ю. Босар подчеркивает крайнюю одержимость маршала, погрузившегося в оккультное «*с неслыханными чаяниями, он вложил невероятное рвение, которое толкало его в бездну*» [5, р. 82]. Эти события, которые не остались незамеченными и Ж. Батаем, М. Турнье интерпретирует по-другому. Он видит их как следствие травмы, полученной Жилем де Ре – бессильного свидетеля пыток Жанны в Руане. Турнье понимает обсецию оккультизмом и демоническими ритуалами как попытку воссоединения с Жанной путем имитации обстоятельств ее смерти, либо метафизического воссоздания места её вечного упокоения. Турнье значительно дистанцируется от исследования Жоржа Батая, хотя, безусловно, согласен с ним в рассмотрении фигуры Жилия де Ре как представителя упадка феодализма: раздробленность социально-политических структур создало вакуум власти, где насильственные феодальные тенденции больше не регулируются. Тем не менее, интерпретация Турнье идет дальше: в то время как Батай объясняет преступления

Жиля де Ре исчезновением старого порядка, Турнье указывает на появление нового: мрачная феодальная среда Бретани, которой принадлежит де Ре, явно противопоставляется раннему Возрождению Северной Италии, олицетворяемому фигурой священника Франсуа (Франческо) Прелати. Тем удивительнее, что эти ренессансные воззрения не отвращают от преступления. Напротив, именно флорентиец и его современные представления о препарировании и алхимии подтолкнули де Ре к убийствам в замке Тиффож. Посредством соотнесения исторических эпох с конкретными фигурами, итальянский священник Франческо Прелати воплощает человека эпохи Возрождения, контрастирующего со средневековым типом преподобного отца Эсташа Бланше.

Таким образом, через бинарные оппозиции и им соответствующие инверсии в романе раскрывается динамика, связанная с циклической концепцией художественной и исторической правды. В параллели между Жилем и Жанной, осужденной церковью и сожженной на костре, Турнье находит ключ к авторскому видению Жилия – человека, обретшего святость перед самой смертью именно потому, что пытался стать дьяволом: «Свет неба и адское пламя гораздо более близки, нежели нам кажется» [3, с. 75]. Благодаря внедрению документальных источников в художественное пространство романа, М. Турнье размывает границы реального и вымышленного, создавая уникальную основу для построения идентичности главных героев.

Список использованной литературы:

1. Tournier, M. Le vent paraquet / M. Tournier. – Paris : Seuil, 1977. – 293 p.
2. Chiffolleau, J. Dire l'indicible : remarques sur la catégorie du nefandum du XIIe au XVe siècle / J. Chiffolleau // Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. – 1990. – № 2. – P. 289 – 324.
3. Tournier, M. Gilles et Jeanne / M. Tournier. – Paris : Gallimard, 1994. – 160 p.
4. Bataille, G. Procès de Gilles de Rais. Documents précédés d'une introduction de Georges Bataille / G. Bataille. – Paris : Club français du livre, 1959. – 366 p.
5. Bossard, E. Gilles de Rais, maréchal de France, dit Barbe-Bleue / E. Bossard. – Grenoble : Jérôme Million, 1992. – 332 p.

С. Ф. Мусиенко,

доктор филол. наук, профессор (Минск, Беларусь)

ЖАНРОВОЕ НОВАТОРСТВО ЭПОХИ РОМАНТИЗМА В АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (ДЖ. Г. БАЙРОН – А. С. ПУШКИН)

Аннотация. В статье рассматривается проблема жанровой принадлежности произведений Дж. Г. Байрона «Дон Жуан» и А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Приметы жанрового обновления отмечаются в лиро-эпических поэмах Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» и Пушкина «Руслан и Людмила» (герой с типичными чертами своего времени, сюжет – его странствия с показом мест пребывания). На основании изученных произведений делается вывод о создании Байроном и Пушкиным нового жанра реалистического романа в стихах.

Ключевые слова: роман в стихах; художественный прием; мир; страна; реальность; жанр; тема; проблема; история; современность; психология; паломничество; эволюция.

S. Ph. Musiyenko,

Ph. D., Professor (Minsk, Belarus)

ROMANTICISM GENRE INNOVATION IN ENGLISH AND RUSSIAN LITERATURE (J. G. BYRON – A. S. PUSHKIN)

Abstract. *The article deals with the problem of genre affiliation of J. G. Byron's «Don Juan» and A. S. Pushkin's «Eugene Onegin». Signs of genre renewal are noted in lyric-epic poems «Childe Harold's Pilgrimage» and «Ruslan and Ludmila» (hero with typical features of his time, plot – wanderings with presentation of places of stay). On the basis of the studied works it is made a conclusion about creation of new genre of realistic novel in verse by Byron and Pushkin.*

Key words: *novel in verse; world; country; reality; genre; theme; problem; history; modernity, psychology; pilgrimage; evolution.*

Два великих поэта начала XIX века своим творчеством определили развитие не только национальной культуры своих народов, но и литературного процесса Европы и мира. Их произведения завоевали сердца читателей и критиков многих стран, отличались неповторимой художественной силой, смелостью проблематики и жанровой новизной. Оба прожили очень короткую и по-своему драматическую жизнь: Дж. Г. Байрон (*George Gordon Byron, 1788–1824*) и А. С. Пушкин (1799–1837). История распорядилась так, что оба гения жили в одно время, были величайшими поэтами своей эпохи, испытали гонения и преследования общества за свободолобивые идеи, обостренное чувство справедливости, а главное – за критику существовавшего в XIX веке мироустройства своих стран и несовершенства общества. Их произведения приобрели необыкновенную популярность еще при жизни авторов, но истинную значимость поймут и оценят лишь грядущие поколения. Достаточно вспомнить, что уже первые поэтические опыты относятся к миру детства, а произведения лиро-эпического характера появятся у Байрона в 23 года (1, 2 песни поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» в 1812 году), у Пушкина в 21 год (сказочно-романтическая поэма «Руслан и Людмила» в 1820 году). Оба произведения и сегодня в XXI столетии не утратили своей новаторской идейной и художественной значимости. Они входят в школьные и университетские программы, переводятся на множество языков, оставаясь образцами эстетического изящества и жанровой неповторимости. Независимо друг от друга оба создали эпохальные новаторские произведения – лиро-эпические поэмы: Байрон – на современную тему, с новым типом героя и новой концепцией мира; Пушкин современность «спрятал» под покров сказочного фольклора и далекой истории периода Киевской Руси. Сюжет обеих поэм – странствие героев в пространстве и в естественном течении времени. Фактор пространства у Байрона определяется обычаями английской аристократии своих молодых людей отправлять в путешествие. Таким Байрон показал и своего героя Чайльда Гарольда. Выбор географии странствия определяет сам герой в зависимости от собственных желаний, поэтому в произведениях два проявления сюжета – пространство и время. Они выступают в гармоничном единстве и выражаются в реалистических картинах тех мест, которые посещает герой. У Байрона странствия аристократа служат познанию окружающего мира, в связи, с чем психологический фактор (новый прием в литературах романтизма) Байрон воплощает в лирических отступлениях и героя, и самого автора, подчеркивая, что характер Гарольда не изменяется: он остается эгоистичным, но и трагически одиноким.

Основой сюжета в «Руслане и Людмиле» так же является странствие в пространстве и реально текущем времени, но цель путешествия – нравственно-эмоциональная – поиск злыми силами красавицы княжны Людмилы, в которую влюблены четверо юношей. Каждый из них представлял не только национальный типаж, но и проявление своей индивидуальной натуры, раскрываемой в процесс течения повествования. Влюбленный храбрец Руслан на собственной свадьбе «считает мгновения» и «щиплет ус от нетерпения». Его соперники «воитель смелый» Рагдай, «крикун низменный», «но воин скромный» Фарлаф и «хазарский хан» Рагмир, «полный страстной думы» – все трое потерпели в любви фиаско, поэтому «бледны и угрюмы».

Итак, лирический фактор в обоих произведениях связан с деяниями главных лирических героев – Чайльда Гарольда у Байрона и Руслана, трех его соперников и фольклорных персонажей: старца – пустытника, Головы – у Пушкина. Лирическую функцию в обоих произведениях выполняют лирические отступления и героев, и авторов. Правда, следует подчеркнуть разницу между авторским восприятием мира и восприятием его

героями. Чайльд Гарольд оценивает мир с позиций собственного эгоизма, пресыщенности жизнью и трагического одиночества.

«Но часто в блеске, в шуме людных зал

Лицо Гарольда муку выражало.

...

Ни с кем не вел он дружеских бесед...

...

И в мире был он одинок» [1, С. 141]

Введением Чайльда Гарольда Байрон открыл в истории мировой литературы две важные тенденции. В лице Гарольда он показал романтического героя – одиночку, снискавшего огромную популярность в культуре 1-й пол. XIX века. И в то же время Байрон наделяет героя реалистическими чертами, которые будут свойственны литературе периода критического реализма. Подобного рода персонаж будет назван «лишним человеком» и наиболее ярко и своеобразно проявится в творчестве И. С. Тургенева.

Чайльд Гарольд представлен в двойном освещении: самохарактеристике – одинокий страдалец, праздно живущий аристократ, в освещении автора – эгоист, бесстрастный с холодным сердцем, наблюдающий жизнь со стороны. С помощью психологических характеристик Байрон представляет его и социальным типажом аристократии, и психологически обоснованной неповторимой художественной личностью.

Романтическим героем, но обогащенным национально-реалистическими чертами, представлен своеобразный антипод Чайльду – Руслан в поэме Пушкина. В отличие от Чайльда, в своем путешествии лишь наблюдающего мир, Руслан отправляется в странствие во имя благородной цели: вернуть похищенную злыми силами любимую девушку, олицетворяющую добро и любовь. Пушкин также показывает Руслана в нескольких восприятиях: для Людмилы – он возлюбленный герой, для Солнышка-Владимира – храбрый воин, для претендентов на руку и сердце Людмилы – соперник, даже представители мира зла признают его храбрость и благородство. И, когда Руслан вступает с ними в борьбу, то становится лицом к лицу, не прибегая к хитростям. Благородство и героизм героя подтверждается и характеристиками автора. Руслан

«Свой путь отважно продолжает...

Преграды новые встречает:

То бьется он с богатырем,

То с ведьмою, то с великаном...

Но тайным промыслом храним,

Бесстрашный рыцарь невредим» [4, С. 226]

В произведениях и Байрона, и Пушкина смена картины повествования достигается показом смены места странствия героев. Но у каждого из авторов цели их странствий принципиально различны, хотя оба героя вовлечены в меняющееся время и смену мест действия – эпическое пространство. У Байрона – это реальный мир – места и страны, которые посещает Гарольд. Можно составить карту или курс его странствий. Около десяти стран и десятки городов посещает герой, оставаясь при этом равнодушным и безучастным к судьбам их народов. По этой причине Байрон, показывая их борьбу, войны и страдания в авторских отступлениях, уменьшает значимость Гарольда и отодвигает его на второй план в развитии сюжета. Главное место в нем занимают европейские страны (эпический фактор). В их судьбе он противопоставляет величие истории и красоту искусства несовершенной современности, в которой приветствует борьбу за свободу албанцев и Великую французскую революцию.

Иной характер имеет эпический фактор в «Руслане и Людмиле». Герой странствует с целью благородной – найти возлюбленную невесту. Путешествие Руслана сказочное – к фантастическим местам и образам. Неслучайно его соперники в ходе странствий отказываются от поисков Людмилы, олицетворяющей любовь. Хазарский хан Ратмир находит свое счастье в труде и любви к пастушке (модная в начале XIX века пасторальная

литература), смелый воитель Рогдай погибает в битве с Русланом. Лишь трусливый Фарлаф пытается добыть счастье преступным путем: вдохновленный ведьмой Наиной, он убивает Руслана и крадет спящую Людмилу. Согласно сказочным принципам, добро не погибает. Добрый волшебник Финн оживляет Руслана, дарит ему волшебное кольцо и отправляет в Киев. Герой перед съездом в город совершает еще один подвиг: он побеждает осадивших Киев печенегов и возвращается победителем. Итак, победив соперников, злые силы, в том числе похитившего Людмилу Черномора, герой проявляет милосердие. Эпический фактор в поэме имеет счастливое разрешение. Руслан будит Людмилу поцелуем любви, прощает подлость Фарлафу. Заканчивается повествование свадьбой, как в сказках, в которых побеждает добро. Реальность, мрачную, крепостническую, Пушкин противопоставляет счастливой сказке.

И все же оба автора в своих лиро-эпических поэмах – новаторском жанре для начала XIX века, создали предпосылки для романа в стихах. К романским новшествам в «Паломничестве Чайльд Гарольда» и в «Руслане и Людмиле» можно отнести большое число персонажей и сюжетных линий, в которых они участвуют; значительные временные отрезки и большое повествовательное пространство: у Байрона – страны и города Западной Европы рубежа XVIII–XIX веков, у Пушкина – места, в которых живут фантастические образы, но с явными приметами реальности: Киев, Днепр, природа европейской части Российской империи, типы национальных характеров и т. д.

Кроме того, оба поэта ввели в повествование и элементы реализма. Убедительным свидетельством служат «Предисловия» Байрона к первой и второй песням произведения: «Большая часть этой поэмы была написана в тех местах, где происходит действие,...а те части, которые относятся к Испании и Португалии, основаны на личных наблюдениях автора в этих странах. Я упоминаю об этом как *о ручательстве за верность описаний*» (*курсив мой: С. М.*) [4, С. 141]. Не менее новаторским был выбор имени героя, в котором автор использовал еще неизвестный в начале XIX века принцип *типичности*: Чайльд в староанглийском языке означает – «*дворянин, еще не посвященный в рыцари*». Правдивое изображение героя подтверждает и сам Байрон: «...я представляю Чайльд-Гарольду продолжать свою жизнь таким, каким он есть» [1, С. 134].

Реалистическая заданность и типичность характера Руслана заключается в показе Пушкиным его национальных черт – храбрости, верности в любви и всепрощении. Что касается проблемы современности в «Руслане и Людмиле», то автор с помощью изящного художественного слова и создания сказочно-правдивой эстетической атмосферы будто набрасывает на несовершенную реальность начала XIX века прозрачное кружевное покрывало, чтобы читатель мог сравнить прошлое с настоящим и сделать выводы сам. Авторские ремарки на эту тему имеют иронично-шутливый характер.

«Я каждый день, восстав от сна,

Благодарю сердечно бога

За то, что в наши времена

Волшебников не так уж много.

К тому же – честь и слава им! –

Женитьбы наши безопасны...

Их замыслы не так ужасны...» [4, С. 224].

Разгадку аллегории история – современность предлагает сам автор:

«Прости мне, северный Орфей,

Что в повести моей забавной

Теперь вослед тебе лечу

И лиру музы своенравной

Во лжи прелестной обличу» [4, С. 224].

Несмотря на сказочность сюжета, Пушкин стремился к показу реальной жизни даже при использовании фольклорно-фантастического материала, более того, он иронически анализирует чудеса прошлого с точки зрения современной ему действительности.

*«Друзья мои, вы все слышали,
Как бесу в древни дни злодей
Предал сперва себя с печали,
А там и души дочерей; ...»
«И нас пленили, ужаснули
Картины тайных сих ночей, ...»
«Мы с ними плакали, ...
И что ж, возможно ль?.. нам солгали!
Но правду возведу ли я?» [4, С. 224].*

Итак, художественные и жанровые приемы и эксперименты в лиро-эпических поэмах способствовали созданию обоими авторами новой литературной формы – романа в стихах: Байроном «Дон Жуана», Пушкиным «Евгения Онегина»

Для доказательства принадлежности указанных произведений к жанру романа обратимся к его определению в Литературной энциклопедии терминов и понятий: *«Роман – большая форма эпического жанра...Его наиболее общие черты: изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие, большой объем» [3, С. 441]*

Выразителем особенностей времени действия выступает герой, наделяемый его типичными (основополагающими) чертами. Герой представлен, как правило, двумя разновидностями: индивидуальный (главный, второстепенный, эпизодический), воплощающий эпические черты в их индивидуальном, неповторимом проявлении – с помощью показа его внутреннего мира (психологически), лирического восприятия жизни, эмоциональности, портретной характеристики. Второй тип героя, названный Анри Барбюсом «коллективным», или собирательным, имеет социальный, политический, национальный и т. д. адресат. И в «Дон Жуане», и в «Евгении Онегине» есть обе разновидности героя. Следует подчеркнуть, что английский поэт в данном случае использует испанскую легенду о ветреном идалго, соблазнителе женщин, подчиняющем свою жизнь удовольствиям. Таким был характер индивидуального героя изначально. Байрон показывает его в эволюции и по замыслу хотел привести Дон Жуана на баррикады французской революции 1789 года. Впервые в мировой литературе используется психологический прием, с помощью которого прослеживается внутренний мир героя, изменяющийся под влиянием окружающей реальной действительности. Байрон испанскую легенду XVI века «осовременивает», придает ей актуальность, злободневность, политическую и социальную значимость, т. е. помещает героя прошлого в мир современности. Обогащаясь духовно, Дон Жуан приобретает и черты типичности, пройдя путь от развращенного богатством соблазнителя до участника борьбы за свободу и, возможно, участия в революции. Выполняя еще одну важную функцию – развития сюжета, Жуан странствует по разным странам, и тем самым с его помощью расширяются пределы повествования и правдивого показа разных стран, жизни их народов и социально-политических систем. Байрон не создает свод правил реализма, но его принципы рассредоточивает как короткие ремарки в тексте произведения.

*«Мой метод – начинать всегда с начала,
Мой замысел и точный и прямой,
В нем отступлений будет очень мало»
«...слышу все ясней
Рассудка мерный пульс в груди моей»*

*«...приближаясь к устью наших дней,
Мы думаем о сущности страстей»
«...о современниках пишу я;
Правдивы ль я изображаю их?»
«...факт есть факт, и дело только в этом
(Я вымыслов не стал бы излагать);
Особо я советую поэтам
В поэмах измышлений избегать...
И, – что и в прозе следует, – не лгать» [2, Сс. 57-58, 110, 198, 199, 345].*

В отличие от Байрона, Пушкин в «Евгении Онегине» предлагает иной тип героя – также выходца из аристократии, но на протяжении всего романа остающегося «сторонним» наблюдателем жизни, эгоистичным, безразличным к людям – «лишним» человеком.

*«Ничто не трогало его,
не замечал он никого»;
«...труд упорный ему был тошен»;
«...он оставил книги, И полку с пыльной ?
Задернул траурной тафтой» [5, С. 317].*

Завершается жизнеописание Онегина анализом его душевного состояния, которое представляет автор:

*«Онегин...
Убив на поединке друга,
Прожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга
Без службы, без жены, без дел
Ничем заняться не умел» [5, С. 364].*

В характере героя Пушкин подчеркнул два важных фактора: особенности внутреннего мира, психологию личности, ее неповторимость и типичные, свойственные аристократии и дворянству черты, представлявшие новый подход к изображению жизни в литературе, который назовут реализмом. Пушкин, как и Байрон, не создает свода правил реализма, но рассредоточивает по тексту произведения в ремарках автора его основные черты.

*«Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза.
И верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкривь.
Довольно. С плеч долой, обуза!
Я классицизму отдал честь» [5, С. 362]*

Насколько важен был для поэта переход от классицизма к реализму подчеркивают следующие слова:

*«Быть может волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы;
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
...
Но просто вам перескажу*

*Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины»* [5, С. 328].

Знание реальности Пушкина представлено прекрасным групповым сатирическим портретом петербургского дворянства, живущего, хотя и в новой столице, но по законам патриархальной старины.

*«...в них не видно перемены;
Все в них на старый образец:
У тетушки княжны Елены
Все тот же тюлевый чепец;
Все белится Лукерья Львовна,
Все то же лжет Любовь Петровна,
Иван Петрович так же глуп,
Семен Петрович так же скуп,
У Пелагеи Николавны
Все тот же друг мосье Финмуш,
И тот же шпиг, и тот же муж;
...
Все так же смирен, так же глух,
И так же ест и пьет за двух»* [5, С. 360].

По-иному показано молодое поколение дворянства. Оно странствует по Европе, читает, знает новые экономические теории, и главное – победило Наполеона. Даже эгоистичный и праздный Онегин

*«...умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда простой продукт имеет»* [5, С. 312].

Тот же Онегин предпринял и практические шаги по «учреждению нового порядка»: *«Ярем он
барщины старинной
Оброком³ легким заменил;
И раб судьбу благословил»* [5, С. 320-321].

Поэт предварил представителей критического реализма, показав значимость социальных реформ в России, сторонниками которых были политики, ученые и многие литераторы молодого поколения. Не случайно, описав социальные новации Онегина, автор иронически подчеркивает: *«Отец понять его не мог / И земли отдавал в залог»* [5, С. 312].

В «Евгении Онегине» Пушкин представил и свою эстетическую программу, связанную с реализмом. Не случайно носитель романтических традиций Владимир Ленский погибает от руки своего друга-антипода Онегина. Пушкин упрекает даже Байрона в том, что он *«Облек в унылый романтизм / и безнадежный эгоизм»* [5, С. 328] и за внимание в творчестве к самому себе: *«Чтобы насмешиливый читатель.../ Не повторил потом безбожно, / Что намарал я свой портрет, / Как Байрон, гордости поэт»* [5, С. 319].

Пушкин понимал, что реализм имеет принципиальные отличия от романтизма: *«Прошла любовь, явилась муза, / И прояснился темный ум / ...Я думал уж о форме плана / И как героя назову»* [5, С. 320]. Духовно-эстетическую значимость романа Пушкина изложил в предворяющем его посвящении и назвал его *«залогом души прекрасной», «залогом исполинской мечты», «Поэзии живой и ясной, Высоких дум и простоты»,* но в то же время он подчеркивает, что *«хочет свет забавить» «Поэзии живой и ясной, Высоких дум и простоты»,* а будущий роман называет *«собранием пестрых глав»*. Далее следует обратить внимание на намеренное, не свойственное Пушкину

скопление прилагательных, которым он определяет и особенности его творческой манеры, и стремление к реалистическому показу жизни, и эмоционально-душевное отношение к материалу. Автор обращается к неизвестному другу, к читателю, к человеку, который поймет муки творчества.

*«Прими собранье пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессонниц, легких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет»* [5, С. 311].

В эстетической концепции Пушкина находит и окончательное развенчание сентиментализм и даже романтизм: *«Для призраков закрыл я вежды»* [5, С. 326]. Хотя в творчестве поэт все же сохранил романтические тенденции, скажем, в «Повестях Белкина» и даже «Капитанской дочке».

Интерес представляет тема, которую реализуют Байрон в «Дон Жуане» и Пушкин в «Евгении Онегине» – это война Наполеона Бонапарта. К самому Наполеону оба поэта относятся как к узурпатору, хотя и ценят его полководческий талант. Байрон рассматривает войну как губительное для всего человечества явление и мечтает о том, чтобы *«закончил старый мир существованье»*, поскольку он породил войны, голод, трагедии, и Бонапарт – лишь его порождение.

*«Пал Бонапарт – волею судеб
Монархи падают с ценой на хлеб»;
«Ей-богу, даже сам Наполеон,
Пожалуй, не имел такого случая -
Спассти от кучки деспотов закон,
В Европе утвердить благополучие.
А вышло что? Победы шум и звон
И пышных славословий благозвучие
Стихают, а за ними все слышней
Проклятья нишей родины твоей!»;
«Ты многое для вечности свершил,
Но ты о человечности забыл»* [2, С. 362].

Байрон на войны Наполеона, на его победы, поражение и смерть, как и на славу победителя русского императора Александра смотрит с позиции категории вечности: *«Века, мгновенья, атомы, миры / Исчезнут в смене огненной игры»*. Не случайно поэт подчеркивает значимость вечного вопроса, поставленного человечеству Шекспиром: «Быть или не быть?» И в его контексте – что стоит и что значат слава Александра и поражение Наполеона?

*«...я не Александр, и гордый зов
Бесплодной славы чужд мне по природе.
Я Бонапарта уважать готов,
Но раб его на память мне приходит,
И я словам абстрактным "власть" и "честь"
Готов пиццеваренье предпочесть»* [2, С. 363].

Тяжесть борьбы и высокую цену за победу оплатил народ своими жизнями, а воспользовались ею правящие классы – *«жирные кутилы»*, *«...их пиры голодная страна и кровью, и деньгами оплатила»* [2, С. 362].

Критика Наполеона в «Евгении Онегине» имеет характер антивоенно-реалистический, эмоциональный, поскольку Бонапарт хотел покорить русский народ и Москву. Пушкин захватническую войну Бонапарта воспринимал как личную трагедию.

«Москва, я думал о тебе!

Москва... как много в этом звуке

Для сердца русского слилось!

...

Напрасно ждал Наполеон,

Последним счастьем упоенный,

Москвы коленапреклоненной

С ключами старого Кремля:

Нет, не пошла Москва моя

К нему с повинной головою.

Не праздник, не приемный дар,

Она готовила пожар

Нетерпеливому герою [5, С. 359].

Политические проблемы, критику царя и восстание декабристов Пушкин представил в IX неопубликованной главе. Самую нелестную характеристику поэт дает императору:

«Властитель слабый и лукавый,

Плешивый щеголь, враг труда,

Нечаянно пригретый славой,

Над нами царствовал тогда.

.

Его мы очень смирным знали,

Когда не наши повара

Орла двуглавого щипали

У Бонапартова шатра» [5, С. 376].

К сожалению, не русский народ воспользовался победой, а царь: *«силою вещей мы очутились в Париже, а русский царь главой царей» [5, С. 376].*

Войны с Наполеоном, восстание декабристов в России, революции в европейских странах стали теми значительными событиями, которые обеспечили эпическую значимость романов Байрона и Пушкина. И в этом плане оба автора понимали и подчеркивали роль русского народа в победе над Наполеоном. Байрон описывает все войны, современником и свидетелем и участником которых был его герой.

«Итак, в Европу спешает он;

Вот миновал плененную Варшаву,

Курляндию, где с именем "Бирон"

Всплывает фарс постыдный и кровавый...

Здесь в наше время Марс - Наполеон

Шел на Россию за сиреной Славой

Отдать за месяц стужу лучший цвет

Всей гвардии и двадцать лет побед» [2, С. 396].

В «Дон Жуане», кроме войны с Наполеоном, довольно широко и многосторонне представлена русская тема – от петровских времен до начала XIX века. Байрон осуждает самодержавие, в произведении упоминаются

десятки фамилий русских исторических деятелей, действительные исторические события и даже царица Екатерина II и др. И на их фоне – война с Наполеоном, выведшая Россию в число ведущих стран Европы. Эта победа стала оценочным фактором в творческой деятельности самого Байрона: *«Моей Москвою будет «Дон Жуан»* [2, С. 419], – отмечает автор, но сатирически отзывается о «Священном союзе», организованном царем Александром I, называя его собранием «ничтожеств разной меры».

В «Евгении Онегине» тема наполеоновской войны представлена предельно кратко, но проблемно значимо и эмоционально.

Гроза двенадцатого года

Настала – кто тут нам помог?

Остервенение народа,

Барклай, зима иль русский бог? [5, С. 376].

Авторское многоточие является своеобразным обращением к читателю, который домыслит ситуацию: боролся и победил народ, а воспользовались победой те, кто *«жаркое и тяжее»*: *«море досталось Альбиону»*, *«муж судьбы...пред кем унизились цари»*, исчез, а *«слабый лукавый властелин»* по-прежнему царствовал в России. Как свидетельствуют оба автора, война и победа обогрены кровью народа, в которую он втянут волею власти и царей. Ведь *«...любому смертному известно, что гром земной страшней, чем гром небесный»* [3, С. 325]. Таким ужас войны представил Байрон в «Дон Жуане».

Для Пушкина важным событием современности, к тому же совпадающим с периодом работы над романом, была подготовка к восстанию декабристов, в которой участвовал и он сам. На собрании будущих повстанцев, *«читал свои поэмы Пушкин»*, а *«меланхолический Якушкин, казалось, молча обнажал царевбийственный кинжал»* [5, С. 377]. Не менее значимую роль революции отводил и Байрон: *«...только революция, наверно, избавит старый мир от всякой скверны»* [2, С. 293].

Следует отметить подобие взглядов Байрона и Пушкина на трагедии современной им жизни. Оба осудили жестокость войн, угнетение народов Европы и, зная беспощадность революции 1789 года, тем не менее не столько оправдали ее, сколько призывали к новой в надежде на справедливость и рождение нового мира *«на развалинах унылых»* старого (Байрон). *«Придет ли час моей свободы? Пора, пора!»* [5, С. 218]. – взывал к ней Пушкин.

К сожалению, темы освобождения народов и установления социальной справедливости остались мечтой обоих поэтов. Байрон в неоконченном романе «Дон Жуан» хотел привести героя к участию во французской революции, но, вместо 24 песен, он успел написать только 16,5. Смерть в Греции, борьбе за свободу которой он посвятил последний период своей жизни, помешала окончить «Дон Жуана». Пушкин о восстании декабристов писал в неопубликованной из-за жестокости цензуры IX главе «Евгения Онегина».

Введение в текст произведений обоих авторов столь значительных событий, изменивших судьбы многих стран, позволяют отнести их не только к событийным основам романа как жанра, но и воспринимать как особенности новой его разновидности романа-эпопеи.

Сказанное выше позволяет сделать выводы о новых жанрово-художественных и проблемно-сюжетных особенностях рассматриваемых произведений Д. Г. Байрона («Паломничество Чайльд-Гарольда» и «Дон Жуан») и А. С. Пушкина («Руслан и Людмила» и «Евгений Онегин»).

1. Впервые романские черты Байрон и Пушкин воплотили в лиро-эпических поэмах, связав их с особенностями сюжета: странствием главных героев и сменой мест их пребывания; введением типических персонажей Чайльда (нарицательное существительное) и Руслана (носитель национальных черт русского характера); представлением значительного количества действующих лиц.
2. Названные особенности лиро-эпических поэм явились предпосылкой для создания обоими поэтами новой жанровой разновидности – романа в стихах: Байрон «Дон Жуан», Пушкин «Евгений Онегин».

3. В обоих произведениях созданы два типа романских героев: индивидуально-типичный и собирательный, коллективный – эпический. Индивидуальные черты с типичными чертами своей социальной группы – Чайльд Гарольд и Евгений Онегин – представители дворянства, безразличные праздные наблюдатели жизни. Первые образы «лишнего человека». Герои коллективные – у Байрона борющиеся народы Европы, солдаты, аристократия и дворянство стран, в которых бывал Дон Жуан; у Пушкина – поместное и столичное дворянство, крепостное крестьянство России. Особое место в литературе занимает Дон Жуан, которого автор наделяет не только социальными чертами (аристократия, дворянство), но чертами нравственно-эпическими (ловелас, авантюрист). Новым в обрисовке образа был показ его эволюции и изменений внутреннего мира. Жуан прошел путь от бездельника и соблазнителя до участника войны, политического деятеля и, согласно замыслу Байрона, участника революции.
4. Многоголосие и значительное число сюжетных линий связано с показом Байроном и Пушкиным судеб и участие в событиях произведений не только главного, но и второстепенных персонажей: в «Дон Жуане» – донья Инесса, дон Хосе, Суворов, Кутузов, Екатерина II и др. в «Евгении Онегине» – старик Ларин, московские родственники Лариных, няня Татьяны, Зарецкий, Гремин и др.).
5. Как в романе, оба поэта решили проблемы времени и событийности. Байрон показал эпоху русско-турецкой и наполеоновских войн, жизнь в этот период ряда европейских государств, правление Екатерины II и др. Пушкин показал жизнь России, всех ее сословий и подготовку к восстанию декабристов в России. В событиях, введенных в произведения, участвовало большое количество персонажей, обеспечивших большое количество персонажей, обеспечивших решение еще одной проблемы, свойственной реалистическому роману – значительных отрезков времени. В «Дон Жуане» время действия около 50 лет, в «Евгении Онегине» – около 25 лет. Следует учесть, что, кроме реального времени, от автора активно использовали экскурсы в прошлое и историю литературы от античности до начала XIX века.
6. Представленные в работе рассуждения позволяют отнести произведения «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона и «Евгений Онегин» А. С. Пушкина к новому для начала XIX века жанру реалистического романа в стихах.

Список использованной литературы

1. Байрон, Д. Г. Паломничество Чайльд Гарольда // Д. Г. Байрон. Собр. соч. в 4 тт. / Под ред. Р. Ф. Усмановой. – М.: Правда, 1981. Т. 2. С. 131 – 289.
2. Байрон, Д. Г. Дон Жуан // Д. Г. Байрон. Собр. соч. в 4 тт. / Под ред. Р. Ф. Усмановой. – М.: Правда, 1981. Т. 1. С. 311 – 370.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина — М.: РАН, ИНИОН, 2001. – 1600 с.
4. Пушкин, А. С. Руслан и Людмила // А. С. Пушкин. Сочинения / Под ред. М. А. Пявловского и С. М. Петрова. – М.: ОГИЗ, 1949. С. 209 – 236.
5. Пушкин, А. С. Евгений Онегин // А. С. Пушкин. Сочинения / Под ред. М. А. Пявловского и С. М. Петрова. – М.: ОГИЗ, 1949. С. 311 – 370б.

А. С. Смирнов,

*канд. филол. наук, доцент (Гродненский государственный университет им. Янки Купалы,
Гродно, Беларусь)*

**«БЫВАЮТ СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ...»:
«ЧУМНОЙ» «ТЕКСТ» А. С. ПУШКИНА И А. КАМЮ**

***Аннотация.** Предмет исследования – «чумной» «текст» в маленькой трагедии А. С. Пушкина и романе А. Камю. Выявлено сходство антропологических представлений обоих авторов. Для каждого из них чума – это ситуация абсурда, вызывающая стоическую реакцию героев, смыслом и целью протеста которых является экзистенциальный бунт против умаления (вплоть до уничтожения) личностного начала в человеке и, в конечном итоге, утверждение человеческого достоинства как такового. Отмечено, что в трактовке бунта для А. Камю и А. С. Пушкина существен выход человека за пределы своих индивидуальных интересов.*

***Ключевые слова:** Камю; личность; «пир во время чумы»; Пушкин; «чумной текст»; экзистенциальная антропология.*

A. S. Smirnov,

PhD, Ass. Professor (Yanka Kupala State University of Grodno, Grodno, Belarus)

**«THERE ARE STRANGE RAPPROCHEMENTS...»:
«PLAGUE» «TEXT» BY A. S. PUSHKIN AND A. CAMUS**

***Abstract.** The subject of the study is the «plague» «text» in A. S. Pushkin's little tragedy and A. Camus' novel. The similarity of the anthropological ideas of the authors is revealed. For each of them, the plague is a situation of absurdity that causes the stoic progressiveness of the characters, the meaning and desire for protest, which is an existential rebellion against the belittling (up to realization) of the personal principle in a person and, ultimately, the assertion of human dignity as such. It is noted that in the interpretation of rebellion for A. Camus and A. S. Pushkin, a person's essential exit is beyond his bound interest.*

***Key words:** Camus; existential anthropology; «feast during the plague»; personality; «plague text»; Pushkin.*

В ряду литературных произведений, так или иначе затрагивающих тему чумы (от «Царя Эдипа» Софокла до «Чумы, или ООИ в городе» Л. Улицкой), пушкинский «Пир во время чумы» и роман А. Камю «Чума» концентрируются на анализе индивидуального человеческого поведения перед лицом этого заболевания, трактуемого обоими авторами как масштабное явление, по своей этиологии и губительным последствиям далеко превосходящее медицинские рамки.

Сравнение пушкинской маленькой трагедии с ее непосредственным источником – драматической поэмой Дж. Вильсона (*John Wilson, 1785–1854*) «Город чумы» («*The city of the Plague*», 1816) выявляет очевидную авторскую тенденцию к символизации изображения. Как отмечал М. П. Алексеев, «в задачи Пушкина вовсе не входило дать простой перевод драмы Вильсона: он писал одну из своих “маленьких трагедий”, в которых с максимальной сжатостью и силой хотел дать результаты своих “изучений”. <...> Именно поэтому Пушкину понадобилась не вся драма Вильсона, но лишь одна ее сцена» [1, с. 353].

По поводу произведений А. С. Пушкина (1799–1837), основанных на иностранных претекстах, Р. О. Якобсон замечал: «Из иностранных прототипов он отбирает только те элементы, которые согласуются с его собственной концепцией, а все то, что ей противоречит, он преобразует по-своему» [2, с. 151]. Аналогичным образом в «Пире во время чумы» Пушкин заимствует из поэмы Вильсона лишь отдельные эпизоды и детали, которые получают в художественном целом маленькой трагедии принципиально иной смысл, нежели они имели в оригинале. «Самим смыслом текста, как будто точно переведенного, “Пир во время чумы” разительно отличается от “The City of the Plague”. В этом отличии и следует искать суть собственно пушкинского высказывания» [3, с. 76].

В исследовательской литературе уже отмечалось, что *«особый художественный метод, использованный Пушкиным в “Маленьких трагедиях”, может быть частично обозначен тезисом Ж. Б. Гюйо “Искусство есть конденсация действительности”»* [4, с. 15], в нашем случае, конденсация художественной претекстовой действительности поэмы Вильсона. Само превращение одной из сцен в единственную заставляет воспринимать ее как некий дискурсивно развернутый символ, но и кроме этого Пушкин даже в выбранной им сцене осуществляет целый ряд купюр и преобразований, общая задача которых может быть определена как предельная символизация изображенного. *«Общая тенденция этих изменений – в направлении наибольшего лаконизма»* [5, с. 105], – пишет отметивший большую их часть Н. В. Яковлев, предлагая и иные мотивировки пушкинских действий (усиление эмоционального напряжения, устранение протестантско-католической полемики, ослабление шотландского *couleur locale*).

Во-первых, это максимальное сужение хронотопа «пира». Вильсоновский пир – четвертая сцена первого акта, одна из многих картин панорамы чумного Лондона. У Пушкина все действие концентрируется на маленьком пятачке, описанном почти теми же словами, что и у Вильсона (*«The street. – A long table covered with glasses. – A party of young men and women carousing»* [5, с. 138] – *«Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин»* [6, с. 413]), однако вводящем читателя в картину непривычного – уличного – пира без всякой предварительной экспозиции (*«дом – естественное пространство Пира. Но “Пир во время чумы” происходит на улице. Первая же ремарка гласит: “Улица. Накрытый стол”. Уже это сочетание образует “соединение несоединимого”»* [7, с. 143]).

Н.В. Яковлев подмечает в пушкинском переводе замену прошлого времени настоящим, однако видит в этих заменах исправление стилистических или композиционных погрешностей оригинала Вильсона [5, с. 106]. На наш взгляд, здесь можно также видеть способ конденсации драматического времени. *«В пушкинском тексте не остается ничего, что отсылало бы нас к XVII веку или к другим более отдаленным эпохам. Таким образом, “сейчас” в заданном Пушкиным противопоставлении “тогда – сейчас” – это именно “сейчас”, “нынче”. Иными словами, время пира современно Пушкину»* [3, с. 77].

Персонажи Вильсона в изображении Пушкина, сократившего их количество, также символизируются. *«Под его рукой флотский капитан Вальсингам превращается именно в “Председателя Пира”. Имярек – викарий или пребендарий прихода Aldgate church – именно в “Священника”, как стоит в пьесе. Перед нами прежде всего – Председатель безбожного пира и христианский священник в о о б щ е»* (разрядка Н. В. Яковлева. – А. С.) [5, с. 113].

И сама чума поднимается в гимне Председателя до уровня грандиозного символа губительной опасности.

В центральной строфе гимна Вальсингама (*«Есть упоение в бою...»*) «Чума» соседствует с синонимичными ей «боем», «бездной», «океаном» и «пустыней». Организация этого перечислительного ряда (который завершается формулой генерального обобщения *«всё, что гибелью грозит»*) позволяет очертить грани и границы противостоящего человеку смертоносного начала. Оно моделируется через систему оппозиций, включающих в себя указание противоположных полюсов. «Бой» (война) как выражение высшего социального противоречия и единственный неприродный феномен среди остальных – актуализирует оппозицию «природа – цивилизация». Природные же феномены организуются в декартову систему координат с вертикальной и горизонтальной осями. «Бездна мрачная» сама по себе ориентирована по вертикали в отношении своего созерцателя: человек *над* горным провалом либо *под* бездной неба (М. В. Ломоносов). В гимне ей оппонирует «океан», которому, в свою очередь, по горизонтали противоположна аравийская пустыня, противопоставляемая «океану» еще и как суша воде. Пространственные оппозиции дополняются оппозицией физических состояний, когда аравийскому «урагану» противопоставляется «дуновение» Чумы. Пространственная организация губительного начала мира с ее выраженным стремлением к максимальному расширению придает аналогичный масштаб и противостоящему этому началу человеку – прием, распространенный в современной Пушкину романтической литературе и культуре.

В отличие от «классических» вариантов «пира во время чумы» («Дневник Чумного Года» (*A Journal of the Plague Year, 1722*) Д. Дефо (*Daniel Defoe, 1660–1731*), поэма Вильсона) диспут «безбожников» и носителя религиозного сознания у Пушкина существенно потеснен противостоянием человека непосредственно Чуме. Образом Священника вводится третья точка зрения, противоположная позиции Председателя пира и отвергаемая тем во имя стоицизма. Однако здесь нет привычного для «чумных претекстов» конфликта «безбожников» и «адвоката Бога». Расставаясь, и Вальсингам и Священник оба апеллируют к Богу: *«Председатель. Отец мой, ради бога, Оставь меня. – Священник. Спаси тебя господь. Прости, мой сын»* [6, с. 422]. Более того, *«ради бога»* Председателя и *«прости, мой сын»* Священника выступают здесь для каждого из героев как своеобразная реплика на «языке» оппонента, в чем В. И. Тюпа справедливо видит признаки чуждого Дефо и Вильсону конвергентного сознания героев и автора маленьких трагедий. *«В кульминации столкновения <...> двух типов сознания они не сокрушают друг друга, а неожиданно озаряются взаимопониманием. <...> Сопряжение разноголосых правд в единстве внутреннего диалога, не отвергающего ни одной из них, – таков строй этого сознания»* [8, с. 134–135].

Стоическая позиция личности, пришедшей к напряженному и внутренне противоречивому (ср. систему оппозиций в нижеприведенном фрагменте: *«здесь»* – там, *«в доме моем»*; *«отчаяние»* – *«веселия»*; *«воспоминание»* – *«новость»* и так далее), но спокойному приятию смертельной опасности

*«... Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом ... мертвой пустоты,
Которую в доме моем встречаю –
И новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками ...
Погибшего, но милого созданья...»* [6, с. 421]),

выявляется в гимне через систему соответствий. Уподобление Зиме обнаруживает в непредсказуемой и стихийной, а потому пугающей Чуме парадоксальный аспект периодического, а значит вероятно прогнозируемого, преходящего и потому не столь страшного явления.

Это же сопоставление выявляет в вальсингамовой / пушкинской Чуме еще один неожиданный, почти комический, игровой аспект. *«Могущая Зима»* объявляется *«проказницей»*, а способом противостояния ей служит *«веселый зимний жар пиров»* [6, с. 418]. Противостояние чуме (еще одной «проказнице?») предполагает аналогичную эмоциональную реакцию – *«утопим весело умы»*. И, как результат, на рациональный вопрос «Что делать нам? и чем помочь?» – следует ответ – призыв к демонстративно иррациональному поведению – *«утопим весело умы»* (курсив везде мой. – А. С.) [6, с. 419].

Пушкинский «Пир во время чумы» с его проблемой личностного противостояния глобальной катастрофе предвосхищает ключевой для XX века *«чумной текст»* – роман А. Камю «Чума». В соответствии с установками экзистенциалистов на создание притчеобразных произведений заглавие романа вбирает в себя вербально не выраженные пространственные и временные локализации чумы, делая ее перманентным состоянием географически не определенного мира. Тем не менее, в самом тексте происходит закономерная конкретизация романного хронотопа (*«любопытные события, послужившие сюжетом этой хроники, произошли в Оране в 194... году»* [9, с. 187]) и ослабление символического подтекста, что можно признать шагом назад по отношению к пушкинской трагедии. Сохраняя общую структуру сюжета «пира» (священник против безбожных горожан), Камю не делает его центральным эпизодом своего романа, кроме того совершенно иначе, по сравнению с Пушкиным (и особенно, по сравнению с Дефо), разрешая идеологический конфликт, сначала

заставив своего героя, иезуита Панлю, наблюдающего агонию безгрешного ребенка, слепо отстаивать идею о чуме как божественном справедливом воздаянии, а позже «умерщвляя» и самого адепта религии также без какого-либо греховного проступка с его стороны.

Если «протестантская» чума Дефо была рационализирована введением ее в систему причинно-следственных связей, то «экзистенциалистская» чума Камю подчеркнута выводится автором из всех взаимообусловленностей и представляется абсурдным, то есть принципиально не поддающимся рационализации («*credo quia absurdum*» Тертуллиана) явлением. Подобно тому как наказанием безгрешных опровергаются религиозные представления о детерминантах чумы, так и отсутствием корреляции между болезнью, действиями медиков и смертностью (эпидемия идет на спад сама по себе, в это относительно спокойное время от чумы умирает активный организатор санитарных дружин, а жена выжившего главного героя – на безопасном курорте и не от чумы) вскрывается нерелевантность естественнонаучного подхода.

Несмотря на определенное ослабление символизма, переход к эпическому роду позволил Камю сделать, может быть, под непосредственным влиянием пушкинского «Пира во время чумы», безусловный шаг вперед, – развить пушкинскую идею противостояния человека иррациональным гибельным мировым силам.

При стоицизме моральной позиции Вальсингама его физическое поведение отличается неподвижностью, особенно заметной на фоне гимна чуме, центральная строфа которого содержит перечисление целого ряда гибельных ситуаций, предполагающих от человека проявление, по меньшей мере, двигательной активности. Вывод исследователя «Маленьких трагедий»: «*Не слава чуме, а – вызов! Не пир, а – бой! <...> Гимн Председателя – прямое обращение к воле человека, побуждение его к действию, а отсюда и воспевание счастья битвы*» [10, с. 91–92], – справедлив, но малоприменим к самому Вальсингаму («герою не дано никакой возможности действительного противоборства (против него не люди, а стихия)») [11, с. 168]. Его метафизическая неподвижность («*Я здесь удержан...*») поддерживается финальной авторской ремаркой «*Председатель остается погружен в глубокую задумчивость*» [6, с. 422].

Возможно, сосредоточенная «глубокая задумчивость» Вальсингама – образец условного сценического действия театрального персонажа, что определено драматургической природой «Пира во время чумы» и что, однако, не снимает, а, напротив, обостряет вопрос о практическом жизненном поведении человека.

В противовес (или дополнение к) Пушкину в романе Камю выводит целый спектр разнообразно действующих героев, один из которых, будучи всего лишь заезжим гостем Орана, инициирует создание санитарных дружин; второй в соответствии со своей профессией врача оказывает медицинскую помощь, понимая ее нулевую результативность; третий, случайно оказавшийся пленником карантина, стремится сбежать из чумного города, но, почти добившись успеха, остается помогать врачу; четвертый пытается создать литературный шедевр и постоянно совершенствует его первую (и единственную) фразу. Даже священник, проповедуя о божественной справедливости смертного воздаяния грешникам, оказывает им помощь, работая в сандружине. Все эти синонимичные персонажи с их по сути единой практической жизненной позицией являются литературными иллюстрациями к философским текстам Камю «Миф о Сизифе» и «Человек бунтующий», которые на фундаментальном уровне, в свою очередь, во многом пересекаются с маленькой трагедией Пушкина. Пересечения эти дают основания предполагать определенную близость антропологических представлений русского писателя XIX в. и французского философа-литератора XX в.

Общей для Пушкина и Камю является ситуация абсурда, то есть нахождения человека в условиях действия надличностной иррациональной (а потому непознаваемой и исключаяющей возможность ее изменения человеческими стараниями) и угрожающей силы. Хотя для экзистенциалиста Камю абсурд – характеристика человеческого существования во всей его полноте, а Пушкин ограничивается только единичной и специально сконструированной (отобранной из всего многообразия) ситуацией и, разумеется, далек от философии Камю, сходство их авторских представлений о позиции человека в ситуации абсурда очевидно. Не имея возможности ни результативно воздействовать на абсурд, ни уклониться от него, человек, по мнению обоих, не смиряется со

своей участью, а протестует (бунтует, в терминах французского экзистенциалиста) против нее. Необходимость протеста не может быть отменена даже заведомым проигрышем конкретного бунтующего человека. Пушкинскому пиру в самом тесном контакте с, возможно, уже зараженными участниками («*девы-розы пьем дыханье, – быть может... полное Чумы*» [6, с. 419]) соответствует финальное признание героя-повествователя «Чумы» в том, «*что эта хроника не может стать историей окончательной победы. А может она быть лишь свидетельством того, что следовало совершить и что, без сомнения, обязаны совершать все люди вопреки страху. <...> Микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает <...> и, возможно, придет на горе и в поучение людям*» [9, с. 426].

При этом смыслом и целью индивидуального бунта является не абстрактный «бой» (против кого? ради чего?), а активное (отказ Вальсингама идти за Священником тоже акт) выражение несогласия с умалением – вплоть до окончательной элиминации смертью – личностного начала в человеке иррациональной превосходящей силой и, в конечном итоге, утверждение человеческого достоинства как такового. Отсюда же и коллективистские интенции Камю и Пушкина.

«Если индивид <...> принимает смерть в своем бунтарском порыве, он тем самым показывает, что жертвует собой во имя блага, которое, по его мнению, значит больше его собственной судьбы. <...> Если раб восстает, то ради блага всех живущих. Ведь он полагает, что при существующем порядке вещей в нем отрицается нечто, присущее не только ему, а являющееся тем общим, в чем все люди <...> имеют предуготованное сообщество. <...> Сам по себе индивид вовсе не является той ценностью, которую он намерен защищать. Эту ценность составляют все люди вообще» [12, с. 72–74].

Утверждающий стоицизм человека гимн Вальсингама с демонстративным указанием жанра («*спой нам песню ... – Такой не знаю, но спою вам гимн*» [6, с. 418]) моделирует образ автора, исполняющего свое творение в присутствии и от имени коллектива («*гимн сохраняет внутри себя единичность самосознания, и в то же время это единичность, внимаемая, наличествует как всеобщая*» [13, с. 666]). Отсюда в гимне использование исключительно форм множественного числа местоимения «мы» даже в, по определению, индивидуальном акте поцелуя («*девы-розы пьем дыханье*» (курсив мой. – А. С.) [6, с. 419]). Перечисленные в центральной строфе гимна гетерогенные гибельные ситуации (сражение, бездна, океан, пустыня и чума) в своей совокупности маловероятны в судьбе одного человека, что косвенным образом свидетельствует о сверхличном характере этих смертельных испытаний. И уже за пределами гимна индивидуальный отказ Вальсингама уйти за священником приобретает расширительный характер: «*Тень матери не вызовет меня Отселе ... старик, иди же с миром; Но проклят будь, кто за тобой пойдет*» [6, с. 421].

Отмеченное выше противоречие между вальсингамовским утверждением активного противостояния гибельному началу мира и собственной физической неподвижностью героя в определенной мере разъясняется при сопоставлении «Пира во время чумы» с «Мифом о Сизифе», заглавный герой которого представляет архетипический образ-прототип центральных персонажей «Чумы». «*В каждое из мгновений после того, как Сизиф покинул вершину и постепенно спускается к обиталищам богов, он возвышается духом над своей судьбой. <...> Сизиф, <...> бессильный и возмущенный, знает сполна все ничтожество человеческого удела. <...> Ясность ума, которая должна бы стать для него мукой, одновременно обеспечивает ему победу. И нет такой судьбы, над которой нельзя было бы возвыситься с помощью презрения*» [14, с. 100].

Таким образом, сюжет «пира во время чумы» в маленькой (по объему, но не уровню проблематики) трагедии Пушкина вырастает в самостоятельную символическую аллегория человеческого существования в условиях противостояния смертельным испытаниям, вплотную подводя к антропологической проблематике актуальной по наши дни экзистенциальной философии.

Список использованной литературы

1. Алексеев, М. П. Джон Вильсон и его «Город Чумы» / М. П. Алексеев // Английская литература. Очерки и исследования / М. П. Алексеев. – Л.: Наука, 1991. – С. 337–357.
2. Якобсон, Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. О. Якобсон // Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145–180.
3. Беляк, Н. В. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры) / Н. В. Беляк, М. Н. Виролайнен // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1991. – Т. XIV. – С. 73–96.
4. Згурская, О. Г. Из опыта сравнительного анализа «Пира во время чумы» А. С. Пушкина и «The City of the Plague» («Город Чумы») Дж. Вильсона: о формах «сгущения» действительности в драматическом произведении / О. Г. Згурская // Вестник СПбГУ. Сер.9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2016, вып. 2, С. 14–19
5. Яковлев, Н. В. Об источниках «Пира во время чумы» (Материалы и наблюдения) / Н. В. Яковлев // Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова. – М.-Петроград: Госиздат, 1923. – С. 93–170.
6. Пушкин, А. С. Пир во время чумы / А. С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 10 т. – М.; Л.: АН СССР, 1950. – Т. V. – С. 413–422.
7. Лотман, Ю. М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – С. 124–158.
8. Тюпа, В. И. Новаторство авторского сознания в цикле «Маленьких трагедий» / В. И. Тюпа // Болдинские чтения. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1987. – С. 127–138.
9. Камю, А. Чума / А. Камю // Соч.: в 5 т. / А. Камю. – Харьков: Фолио, 1998. – Т. 2. – С. 187–426.
10. Устюжанин, Д. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина / Д. Устюжанин. – М., 1974. – 96 с.
11. Кибальник, С. А. Художественная философия Пушкина / С. А. Кибальник. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 1998. – 199 с.
12. Камю, А. Человек бунтующий / А. Камю // Соч.: в 5 т. / А. Камю. – Харьков: Фолио, 1998. – Т. 3. – С. 61–360.
13. Гегель, Г. В. Ф. Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Г. Г. Шпета. – М.: Издательство АСТ, 2021. – 768 с.
14. Камю, А. Миф о Сизифе / А. Камю // Соч.: в 5 т. / А. Камю. – Харьков: Фолио, 1998. – Т. 2. – С. 7–112.

Л. Д. Хварцкия,

аспирант (Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы, Москва, Россия)

«ТЕАТР НАСМЕШКИ» АЛЬФРЕДА ЖАРРИ

***Аннотация.** В статье рассматривается феномен «театра насмешки» Альфреда Жарри, открывший новый вектор в развитии европейского театра конца XIX века – от «оков реализма» к «движению воображения». Выделяются и описываются характерные особенности его драматургии, основанной на теории патафизики («научный термин», изобретенный А. Жарри). Патафизическое миропонимание А. Жарри строилось на принципе «исключение есть правило», отклоняясь от нормы, оно разрушало устоявшиеся, стереотипные смыслы, предполагая поиск новых. Особое внимание уделено премьерному спектаклю А. Жарри «Король Убю», который состоялся в 1896 году на сцене театра «Эвр». Скандальная премьера «Король Убю» разрушила каноны драматического искусства, которые существовали до А. Жарри: привычное сценическое действие (с определенным местом и временем) сменилось на воображаемый и алогичный мир, актеров замещали персонажи-марионетки, использовавшие «особый язык», сочетая школьное арго и грубую лексику.*

Затрагивается тема культурно-исторического периода, повлиявшего на становление А. Жарри как драматурга.

Ключевые слова: театральное искусство; публика; драматург; Король Убю; Франция; патафизика.

L. D. Khvartskiya,

postgraduate student (Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba, Moscow, Russia)

«THE THEATER OF RIDICULE» BY ALFRED JARRY

Abstract. This article examines the phenomenon of the «theater of ridicule» by Alfred Jarry, which opened a new vector in the development of European theatre at the end of the XIX century – from the «fetters of realism» to the «movement of imagination». The characteristic features of his dramaturgy based on the theory of pataphysics (the «scientific term» invented by A. Jarry) are highlighted and described. A. Jarry's pataphysical worldview was based on the principle of «the exception is the rule», deviating from the norm, it destroyed established, stereotypical meanings, suggesting the search for new ones. Special attention is paid to the premiere performance of A. Jarry «The King of Ubu», which took place in 1896 on the stage of the theatre «Evr». The scandalous premiere of «The King of Ubu» destroyed the canons of dramatic art that existed before A. Jarry: the usual stage action (with a certain place and time) was replaced by an imaginary and illogical world, the actors were replaced by puppet characters who used a «special language», combining school argot and rude vocabulary. The topic of the cultural and historical period that influenced the formation of A. Jarry as a playwright is touched upon.

Key words: theatrical art; public; playwright; King of Ubu; France; pataphysics.

Творческий путь Альфреда Жарри (Alfred Jarry, 1873–1907) начинается в 90-е годы XIX столетия. В культурном пространстве Европы этого периода происходит расцвет движений, объединённых поиском пути к новому искусству, которое перешагнуло бы за границы символизма.

Творческие принципы А. Жарри связаны с культурно-исторической средой, на которую выпало его становление как драматурга. Его творчество не вписывалось в рамки картины мира «прекрасной эпохи» («*belle époque*»). А. Жарри раньше других заговорил о неблагоприятном положении в мире. Можно сказать, что драматург: «подобно Рембо или Лотреамону, не столько выражал безмятежную атмосферу, царившую на авансцене "прекрасной эпохи", в которой он жил, сколько превосходил бунтарский дух времен, наступивших после первой мировой войны» [8, с. 54].

А. Жарри нравился эпатаж, он стремился шокировать публику как в жизни, так и на сцене. Доказательством этому служили его произведения, поступки, стиль одежды, манера разговора. Возможно, это помешало современникам оценить его творчество, и сделало имя драматурга темой эксцентричных легенд на долгое время.

Однако свидетельства о юных годах А. Жарри повествуют о противоположных качествах драматурга: «По-человечески он был сердечен и даже сентиментален. Он говорил быстро, приятным чистым голосом; в нем еще несколько не было той сухости в обращении, того убюеского выговора, той манеры держать себя, которые он усвоил позже...» [5, с. 296]. Таким запомнился окружающим А. Жарри, в 1890-х гг. он учился в парижском лицее Генриха IV, к этому времени юноша уже сочинял фарсы и бурлески.

Позже драматург соберет первые литературные пробы в одну книгу, озаглавив ее «Онтогенез» («*Ontogénie*»), сделав комментарий: «Произведения, написанные до сборника стихов («*Песочные часы памяти*»), а некоторые после "Короля Убю", которые не рекомендуются к публикации» [11, с. 81].

Примечательно, что первые наброски «Короля Убю» появляются в лицейских стенах Ренна, в результате шалостей старшеклассников, которые выставляли не в лучшем свете профессора физики – Феликса Эбера. Так рождается школьная одноактная комедия, где имя главного героя появляется под различными прозвищами:

папаша Эбе, Эбер, Эбанс, Эбуй. В 1888 году в этот лицей поступает А. Жарри, юноша с большим желанием принимает участие в написании комедии. Из воспоминаний Анри Герца (одноклассника А. Жарри) известен весьма интересный пассаж из школьной жизни будущего драматурга, в котором описывается его встреча со знаменитым профессором Эбером: *«Он задавал папаше Эберу коварные, абсурдные вопросы, от которых тот потерял равновесие, начал заикаться, делать вид, что не слышит, но Альфреда было не остановить, он не переставал нагружать его вопросами. В конце концов, профессор уселся за стол, надел очки и большой дрожащей рукой нацарапал доклад директору ...»* [11, с. 81].

Однако А. Жарри был не единственным автором пьесы. В 1855 году братьями Морен, которые тоже обучались в реннском лицее, создается самый первый вариант пьесы, озаглавленный «Поляки», но именно А. Жарри переработал «школьный эпос» о папаше Эбере в драматическое произведение, а также придумывает имя главного персонажа, теперь уже классическое – Убю.

В 1896 году произошло знакомство А. Жарри с новым символистским театром Орельена-Мари Люнье-По (*Aurélien François Marie Lugné-Poë, 1869 – 1940*) – «Эвр», иначе «Театр творчества» (*«Théâtre de l'OEuvre»*). Репертуар театра носил яркую символистскую направленность. На подмостках «Эвра» ставились пьесы мэтров символизма: Ибсена, Метерлинка, Гауптмана. А. Жарри приступает к работе в должности секретаря директора театра и примеряет на себе актерскую работу, сыграв роль тролля в постановке «Пер Гюнта» Ибсена. Опубликовав «Короля Убю» (*King of Ubu, 1896*), Жарри постоянно предлагал Люнье-По поставить пьесу. Последний долгое время отвечал отказом, так как эстетика пьесы не вписывалась в репертуар «Эвра».

В конце концов Люнье-По берется за постановку «Короля Убю», прислушавшись к отзывам о пьесе писательницы М. Эмери, больше известной под псевдонимом Рашильд. Когда-то школьная комедия, что разыгрывалась на сцене домашнего кукольного театра, история о злодеяниях папаша Убю появляется *«в репертуаре четвертого сезона театра "Эвр" (1896–1897), наряду с "Пер Гюнтом" Ибсена, "Аглавенной и Селизеттой" Метерлинка и "Зорями" Верхарна»* [6, с. 298]. Можно утверждать, что творческое становление Жарри-драматурга происходило в русле символизма, точнее, символистского театра.

Пресса с восторгом описывала предстоящую премьеру молодого драматурга. 10 декабря 1896 она состоялась: *«...занавес театра Эвр открылся (или раздвинулся), король Убю, герой пьесы Альфреда Жарри, подошел к рампе и сказал: "Дерьмо"»* [10, с. 32]. С самого начала спектакля невозможно было уловить логическую структуру, драматург умышленно делал все, чтобы не быть понятным. Произнося вступительную речь к спектаклю, он употреблял несогласованные предложения, коверкал слова: *«Перед тем, как подняли занавес, из-за предмета, похожего на большой письменный стол, выскочил маленький черный человек в слишком большом костюме, с волосами, приплюснутыми à la Bonaparte, с бледным лицом и темными чернильными глазами, и начал рассказывать публике о географическом положении места, в котором происходит действие пьесы»* [9, с. 229], – напишет позже Рашильд, вспоминая день премьеры. Зрители были шокированы на всем протяжении действия, а также после его окончания оставались в недоумении.

А. Жарри представил театральное действие, основанное на высмеивании фальшивых «сакральных» ценностей, которыми была наполнена общественная жизнь Франции. Гротескный фарс «Король Убю» был нацелен на расшатывание мировоззренческих устоев «прекрасной эпохи». Возможно, А. Жарри задумывал театральную реформу, изменение общепринятого понимания во взаимоотношениях сцены и зрителя, надеялся на «крахе» прежних устоев построить новую модель театрального искусства, в которой зритель начнет задумываться над увиденным. Об этом он размышлял в эссе «О бесполезности театрального в театре»: *«Ведь на письме тот, кто по-настоящему умеет читать, всегда сам обнаружит смысл, сокрытый в произведении словно бы для него одного, сам отыщет тот вечный и невидимый поток, который именуется он Анна Перенна»* [3, с. 88]. Поэтому во вступительной речи к «Королю Убю», он отмечает, что театр не должен все наглядно пояснять публике, как это было с древних времен, напротив, он должен воспитывать в зрителях умение самостоятельного осмысления действия.

Для достижения поставленной цели А. Жарри необходим был скандал: «"Король Убю" — не просто пощечина общепринятому эстетическому вкусу и представлению о театре, это даже не эпатаж. Жарри задумал и осуществил нечто куда более агрессивное и фантастическое: спектакль-шок, спектакль-провокацию» [6, с. 13].

По воспоминаниям одного из актеров, труппа изначально была подготовлена к провокации, у нее была установка на то, чтобы не доигрывать пьесу, устроив суматоху. Авантюра увенчалась успехом: часть зрителей освиистывала действие, другая аплодировала, третья развернула полемику на повышенных тонах. Сам А. Жарри отличился тем, что принимался насвистывать военный марш всякий раз, когда в зале становилось шумно. Неизменный и привычный для классического театра принцип трех единств разрушался на глазах, так как художественное время и пространство распались на самостоятельные, ничем не связанные элементы, а действие пьесы разворачивается «в Польше, а значит – нигде». Концепция персонажей была построена посредством использования художественных средств театра «Гиньоля». И поэтому актеры, исполнявшие роли в «Короле Убю», перевоплотились в марионеток, что создало условный характер всего действия.

Главный персонаж Папаша Убю выступает в роли карикатурного, гротескного «повелителя брюха», которому безразлична судьба своего народа, его власть основывается на разбоях, убийствах, набивании собственного чрева и кармана. Все это стало иллюстрацией теории патафизики, придуманной драматургом.

Патафизические принципы театрального действия А. Жарри реализуются на уровне языка, который представляет собой сложное сочетание противоположностей: архаизмов, близких по стилю с языком Рабле, непристойных высказываний, неологизмов, которые создает А. Жарри (знаменитое «Merdre» и образующиеся от него производные). Таким образом, можно утверждать, что основой жанра театра насмешки А. Жарри является «языковой абсурд». Фирмен Жемье, исполнявший роль короля Убю в премьерном спектакле, пустился в пляс, чтобы хоть как-то утихомирить публику, танцуя жигу так, что упал на сцену от усталости, чем и завершил спектакль.

Так, в 1896 году на сцене театра «Эвр» зарождается новое явление в искусстве – театральный эпатаж. Театральный занавес открыл дверь в королевство Папаши Убю – алогичную, «абсурдную реальность», где гротескность и фарсовость доведены до чрезмерности.

Добившись желаемого скандала на премьере «Короля Убю», драматург ожидал всеобщего признания и славы, однако, за скандалом последовал провал, а не успех. Среди массы критики, что обрушилась на А. Жарри, были и те, кто оценил начинания драматурга (Малларме, Верхарн, А. Бауэр). Так, Катюль Мендес пишет статью в поддержку А. Жарри, в которой заявляет: «Папаша Убю существует... Вам от него не отделаться; он будет неотступно преследовать вас, и вам придется то и дело вспоминать, что он был и что он есть» [7, с. 112].

Персонаж Папаши Убю сыграл с автором роковую шутку. Гийом Аполлинер, входивший в круг близких знакомых А. Жарри, позже напишет: «Альфред Жарри был литератором, из таких, кого встретишь не часто. Его поступки, даже дурные, его мальчишеские проделки — все было литературой» [1, с. 291].

После неудавшегося триумфа публика надевает на драматурга «ярлык короля Убю». А. Жарри не стал противиться, начал подыгрывать французской публике, превратив свою жизнь в сплошной фарс под названием «Король Убю». Драматург надевает на себя «защитную маску» Убю, которая приходится ему по размеру. Из амбициозного молодого человека, мечтавшего привнести своим творчеством нечто новое и необходимое в общественную жизнь поколения, А. Жарри превращается в бледную, безжизненную маску, сменив спокойную манеру разговора на «механический» выговор папаши Убю (соединение бретонского акцента и манеры «зубрежки» школьных уроков). Как точно отмечал Андре Бретон, творчество А. Жарри приводит к тому, что: «литература оказывается на своего рода минном поле, передвигаться по которому можно лишь с крайней осторожностью» [2, с. 293]. Талант драматурга не был оценён по достоинству, ибо мало кто стремился заглянуть под маску «обезумевшего писателя», «литературного паяца», за которой скрывался в первую очередь Жарри – человек, а потом уже – театральный новатор, яркий представитель своей эпохи.

Таким образом, в 1896 году скандальная премьера А. Жарри «Король Убю» открывает новую страницу в культурной жизни Франции, закладывает основы для будущей «культурной революции», которая наступит в первой половине XX века. Папаша Убю рушит устоявшиеся театральные каноны, выкрикивая слово «Merdre!» еще до появления дадизма и сюрреализма.

Список использованной литературы

1. Аполлинер, Г. Покойный Альфред Жарри // Жарри А. Убю король и другие произведения / Пер. М. Яснова; Сост. общ. ред. и коммент. Г. К. Косикова. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. – С. 289–292.
2. Бретон, А. Альфред Жарри // Жарри А. Убю король и другие произведения / Пер. С. Дубина; Сост. общ. ред. и коммент. Г. К. Косикова. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. – С. 293–295.
3. Жарри, А. О бесполезности театрального в театре // Убю король и другие произведения / Сост. общ. ред. и коммент. Г. К. Косикова. – М.: Б.С.Г.- ПРЕСС, 2002. – С. 87–91.
4. Жарри, А. Убю король и другие произведения / Сост. общ. ред. и коммент. Г. К. Косикова. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. – 385 с.
5. Косиков, Г. К. Несколько штрихов к портрету Альфреда Жарри / Г. К. Косиков. Вместо Послесловия // Убю король и другие произведения. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. – С. 295–301.
6. Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. – М.: ТПФ Союзтеатр, 1992. – 288 с.
7. Левина, Е. Н. "Mon cher amis Ivan Tourgenев...": (об одном автографе в фондах музея-заповедника "Спасское-Лутовиново") / Е. Н. Левина // Спасский вестник. – Тула, 2014. – № 22. – С. 108–116.
8. Мальцева, Ю. М. Европейский авангардный драматический театр: концептуальные константы и дискурсивные трансформации: дис. ... канд. философ. наук: 09.00.13 / Ю. М. Мальцева. – СПб., 2014. – 163 с.
9. Рашильд. Альфред Жарри, или сверхмужчина изящной словесности (Отрывок из книги) // Французский символизм. Драматургия и театр / Сост., вступ. ст., коммент. В. Максимова. – СПб.: Гиперион; Издательский центр Гуманитарная Академия, 2000. – С. 229 -231.
10. Французский символизм. Драматургия и театр / Сост., вступ. ст., коммент. В. Максимова. – СПб.: Гиперион; Издательский центр Гуманитарная Академия, 2000. – 480 с.
11. Behar, H. Les cultures de Jarry / H. Behar. - Paris: P.U.F., 1983. – 312 с.

V. ДИАЛОГ РОМАНО-ГЕРМАНСКИХ И СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Т. Е. Автухович,

доктор филол. наук, профессор (Гродненский государственный университет им. Я. Купалы, Минск, Беларусь)

КАК СДЕЛАН «ТЕКСТ» Д. ГЛУХОВСКОГО

***Аннотация.** В статье рассматривается сюжетно-композиционная организация романа Д. Глуховского «Текст», выявляются способы трансформации фабулы вечных сюжетов «Граф Монте-Кристо» и «Принц и нищий», характеризуются приемы диалога с мифологической и литературной традицией, определяются интертекстуальные отсылки и скрытые реминисценции. Делается вывод о семантической насыщенности и функциональной значимости всех структурных элементов произведения, что свидетельствует о его смысловой многослойности и высоком интерпретационном потенциале.*

Ключевые слова: вечный сюжет; диалог; интертекст; традиция; функция.

T. Je. Avtukhovich,

Hab. PhD, Professor (Yanka Kypala State University of Grodno, Grodno, Belarus)

HOW D. GLUKHOVSKY'S «TEXT» IS MADE

Abstract. *The article examines the plot-compositional organization of D. Glukhovsky's novel «Text», identifies ways to transform the plot of the eternal plots «The Count of Monte Cristo» and «The Prince and the Beggar», characterizes the techniques of dialogue with the mythological and literary tradition, defines intertextual references and hidden reminiscences. The conclusion is made about the semantic saturation and functional significance of all structural elements of the work, which indicates its semantic multilayering and high interpretative potential.*

Keywords: *eternal plot; dialogue; intertext; tradition; function.*

Отсылка в заглавии к известной статье Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» не случайна, хотя выглядит несколько провокативно. Необходимость постановки вопроса о «сделанности» произведения обусловлена по крайней мере несколькими факторами: значимостью концептуальных открытий формалистов, столетний юбилей основных публикаций которых вызывает сегодня интерес филологической общественности, побуждая вновь обозначить их вклад в развитие литературоведения XX в.; актуальностью возвращения к исследованию текста – принципам «текстоцентризма», подвергнутым сомнению в результате увлечения культурно-историческими штудиями в последние десятилетия, что привело к утрате навыков профессионального чтения и анализа литературного произведения даже студентами-филологами; интенсивным развитием массовой литературы и востребованностью ее не только социологического, но и литературоведческого осмысления.

В данном аспекте закономерно обращение к творчеству Дмитрия Алексеевича Глуховского (род. в 1979 г.): произведения писателя вызывают постоянный интерес как широкой читательской аудитории, которую привлекают прежде всего захватывающая фабула, мастерство построения сюжета, умелый синтез элементов триллера, мистики для остранения проблем сегодняшнего дня, так и профессиональных читателей-литературоведов, для которых каждое новое произведение автора становится поводом для осмысления специфики массовой литературы, причин ее популярности и способов воздействия на воспринимающее сознание. В свою очередь, роман «Текст» (2017), по оценке критики, свидетельствует о перемещении его автора «в пространство, именуемое “большой литературой”» [1].

В ряду теоретических проблем, связанных со спецификой массовой литературы, интерес представляет проблема функционирования так называемых вечных сюжетов в произведениях авторов, которая, как правило, рассматривается в аспекте социологии литературы, то есть как способ изучения стереотипов и мифов общественного сознания [2; 3], что важно для осмысления социокультурных тенденций развития и их соотношения с архетипическими ментальными установками, характеризующими состояние общества. В то же время собственно теоретико-литературные аспекты проблемы, в том числе вопрос о взаимодействии фабулы вечного сюжета и актуального жизненного опыта писателя, о влиянии такого синтеза на романное сюжетостроение в применении к современной литературе, по существу не ставится, что отчасти объясняется априорным представлением о невысоком художественном качестве популярной прозы и традицией ее рассмотрения по преимуществу в рамках литературной критики. Интерес представляет и вопрос о специфике функционирования вечных сюжетов в произведениях, относящихся к разным уровням литературной иерархии. В статье данная проблема будет рассмотрена на примере реалистического романа Д. Глуховского «Текст»: речь пойдет о приемах работы писателя с фабулами вечных сюжетов, в целом с литературной традицией, о направлении их переосмысления и трансформации, а также о способах разработки образа главного героя в

сюжетно-композиционном целом романа и месте, которое занимает в нем семантика имен персонажей. Предлагаемый анализ позволяет уточнить не только специфику романной поэтики Д. Глуховского, но и конкретизировать приведенное выше мнение Г. Юзефович о повышении мастерства писателя и изменении его статуса в поле современной литературы.

Очевидно, что в романе использована фабула популярного в массовой литературе сюжета, восходящего к известному произведению Александра Дюма (*Alexandre Dumas, 1802 – 1870*) «Граф Монте-Кристо» (*Le Comte de Monte-Cristo, 1846*). Основные слагаемые данного сюжета (несправедливое обвинение героя по ложному доносу – тюремное заключение – обретение богатства – возвращение – месть) у Дюма представляют собой адаптацию в форме приключенческого романа характерного для литературы романтизма сюжета о сильной личности, выходящей победителем в противостоянии с несправедливым миром. Глуховский, воспроизводя ключевые детали сюжета, в том числе утрату героем невесты, которая в романе Дюма, не дождавшись Эдмона Дантеса, вышла замуж, перерабатывает его в соответствии с изменившейся реальностью, спецификой национальной ментальности, эстетическими установками новой эпохи и принципами качественной беллетристики. Показательны следующие изменения фабулы: герой, который у Дюма предстает победителем, у Глуховского оказывается в конечном счете жертвой несправедливой, полукриминальной (срастание судебной власти с криминалом) и лживой, коррумпированной системы, основанной на ложных ценностях; богатство как знак социального благополучия и своеобразное воздаяние (подарок судьбы) герою Дюма за его 18-летнее заключение у героя Глуховского представлено противоположностью – полной нищетой и социальным бесправием Ильи Горюнова, который, выйдя из тюрьмы, оказывается без средств к существованию (частично в этом проявляется уступка автора запросу массовой аудитории, которая привержена национальному мифу о «честных и бедных героях», однако в большей степени данная инверсия объясняется установкой автора на реалистическое изображение современной действительности) и в конце концов погибает; наконец, мотив справедливой и осознанной мести, который определяет поступки героя Дюма и финальное завершение романного сюжета, у Глуховского переосмыслен: с самого начала указывается, что Илья не собирается мстить своему обидчику («*Я его простил*»), он идет на место возможной встречи, намереваясь только посмотреть в глаза Хазину и спросить его, почему он так жестоко искалечил его жизнь («*За что ты меня, мразь? Раскрываемость поднять? За облом оттоптать? От скуки? Для чего?*» [4, с. 49]), и убивает майора Хазина случайно, защищаясь, когда тот, обманом предложив наркотики, намеревается снова посадить его. Обратим внимание на то, что мотив неожиданного превращения матроса Дантеса в загадочного графа Монте-Кристо у Глуховского тоже присутствует, но в трансформированном варианте, и в этой трансформации угадывается разработка сюжетного комплекса «*переодевание*» и его варианта «*подменный император*» [5], хорошо известного хотя бы по роману М. Твена «Принц и нищий». Контаминация двух сюжетов у Глуховского осуществляется в соответствии с реалиями цифровой эпохи: завладев телефоном убитого Хазина, Илья по существу продлевает его посмертное бытие; вселившись в его телефонное «тело», он ведет от его имени переписку с родителями, милицейским начальством, подельниками по наркобизнесу и беременной подругой, и по существу проживает две жизни – свою и другого человека. Его «месть» Хазину заключается в том, что он, хотя бы на время, упорядочивает в соответствии с традиционными ценностями отношения своего врага с его близкими, в частности, убеждает Нину отказаться от аборта, оставить ребенка. Сюжетная схема «Графа Монте-Кристо» в романе Глуховского опосредована отсылкой к теме «благородного разбойника» Владимира Дубровского (пушкинский роман Илья читает в детстве).

Характерный для романа диалог человека и мира воплощается, как показал Н.Т. Рымарь, в авторской поэтике: коллективный опыт, запечатленный в готовой фабуле вечного сюжета и утверждающий необходимую ценностную норму человеческого сосуществования, переосмысливается писателем через призму собственного жизненного опыта, конкретных впечатлений о действительности и разворачивается в новом сюжете – в ходе «*сюжетного развертывания фабулы <...> она получает множество новых аспектов, развивается, раскрывает*

свои смыслы, обретает новые» [6, с. 17]. Так, если фабула сюжета «Графа Монте-Кристо» утверждает библейское представление о том, что зло должно быть наказано и добро торжествует, а сюжетный комплекс «переодевания» дает возможность вскрыть изнутри несправедливость общественного устройства и, в частности, судебной системы и впоследствии исправить ставшие явными недостатки, то фабульные трансформации в романе Глуховского дают представление об изменившемся мире, не соответствующем многовековым представлениям о ценностной норме, более того, сопротивляющемся ей. Неслучайно в «Тексте» сквозным мотивом проходит мысль о несовпадении и даже трагической противоположности книжного знания, книжной морали, носителем которой является мать главного героя (ее смерть в этом контексте, безусловно, носит символический характер), и жестокой реальности, которая уничтожает – сначала морально, а затем и буквально Илью Горюнова, «филолога, мечтателя», усвоившего, несмотря на юношеские попытки «жить своим умом», и материнские представления о добре и зле, и книжный (почти по Достоевскому) / христианский призыв к всепрощению. Мир предстает в романе не просто жестоким, в нем вывернуты наизнанку все ценности уходящей в прошлое эпохи: любовь уступила место браку по расчету или случайным связям, честность и порядочность – соображениям сиюминутной выгоды, правосудие – судебному произволу, правда – лжи. Забвение и подмена идеальных ценностей в результате прихода новой эпохи – холодной, расчетливой и циничной в романе Глуховского, с одной стороны, становится объектом рефлексии главного героя, с другой стороны, находит сюжетное воплощение в предательстве Веры – любимой девушки героя, заступничество за которую обернулось для Ильи семью годами колонии. Предана Вера – прозрачная символика имени героини в свою очередь фиксирует крах идеальных, усвоенных из книг, представлений Ильи о мире («*Полистал без интереса свои старые книжки; раньше думал, в них правда о взрослой жизни, но правда оказалась непечатной*» [4, с. 25]). Беззащитный, преданный всеми, оставшийся в одиночестве перед изменившимся, чуждым миром, человек – такова исходная точка сюжетно-композиционной организации романа, символически выраженная образом опустевшей после смерти матери квартиры, которую Илья не может закрыть, потому что ключи от нее исчезли.

Преобразование фабулы свидетельствует об изменении конфликта: если у Дюма – в полном соответствии с романтической традицией и ее аранжировкой в авантюрно-приключенческом романе – имел место конфликт между добром и злом, персонифицированный в образе благородного мстителя / жертвы и противопоставленных ему носителей зла, то Глуховский, развивая традиции реалистического романа, переосмысливает конфликт, ставя вопрос о диалогическом взаимодействии общества и человека, что дает возможность углубиться во внутренний мир героя через построение системы персонажей, соотнесение различных точек зрения. Именно система персонажей романа оказывается у Глуховского важнейшим принципом построения образа главного героя и способом осмысления конфликта человека и мира. Наследуя традицию Достоевского, писатель окружает Илью системой двойников, парами уподоблений и расподоблений, что, во-первых, помогает герою познать себя, во-вторых, позволяет автору перевести конфликт из нравственно-психологической плоскости (противостояние Ильи Горюнова и Петра Хазина как антиподов, жертвы и преступника) в конфликт социальный, в котором они оба, хотя и в разной степени, оказываются жертвами.

Действительно, чем больше Илья углубляется в переписку убитого им Хазина, сохраненную в его телефоне, который, как уже было сказано, становится «телом» человека, тем больше убеждается в неоднозначности своего врага, открывая за внешним обликом наглого, циничного, жестокого человека такую же жертву, как он сам, – жертву психологического и нравственного насилия со стороны авторитарного отца, который в свою очередь оказывается порождением и жертвой порочной системы. Постепенно «вживаясь» в образ Хазина, общаясь от его лица с родителями, с Ниной – девушкой Хазина, Илья реализует или пытается реализовать то доброе начало, которое было подавлено Петей за ненадобностью в той системе социальных взаимодействий, в которой он служил. Однако и сам Илья в результате такого «вживания» претерпевает метаморфозу, обнаруживая в себе способность переступить моральные нормы и пытаясь начать жить, как Петя, по ложным, вывернутым наизнанку законам. Глуховский незаметными деталями фиксирует этапы перерождения героя: так, Илья

усваивает язык Хазина, сначала имитируя его, а в переломный момент, мысленно обращаясь к своей матери, называет ее не «мама, ма», как обычно, а «мать», как это делал Петя. Мысленный спор Ильи с покойной матерью – спор с собой, в котором желание выжить любой ценой на время побеждает усвоенные из книг и от матери представления о моральном долге, но только на время, поскольку главный приговор за свои сомнения, колебания между добром и злом выносит себе сам Илья. Меткой, авторским сигналом, подсказкой читателю становится дорисованная героем в последние минуты жизни иллюстрация к «Превращению» Кафки – изображение наполовину человека, наполовину насекомого. Подсказка – неочевидная, потому что в этой детали можно увидеть визуальное свидетельство как обвинительного приговора героя себе, так и протест против вероятной перспективы своего расчеловечивания в бесчеловечном мире. Отсылка к «Преступлению и наказанию» Достоевского фиксирует невозможность «воскрешения» героя: мир, отвергнув Бога и воплощенные в христианстве ценности, исключает обратное преображение.

Таким образом, у Глуховского пара Илья Горюнов и Петр Хазин, отсылая к близнечным мифам (особенно наглядно эта отсылка проявляется в эпизоде, когда Илья, спустившись в люк к убитому Хазину, вынужден ждать удобного момента, чтобы подняться наверх, сидит, почти обнявшись с телом Пети), является способом проблематизации личности каждого из них. Сюжетно-композиционная организация романа отличается зеркальностью повторяющихся ситуаций и образов, что побуждает читателя домыслить несказанное, увидеть внутреннюю раздвоенность каждого из персонажей, несущего в душе зачатки и добра и зла и вынужденного делать выбор между ними в результате столкновения с искусителем – миром. Так, в матери героя, в которой поначалу акцентируется ее «стальная» твердость, проявляется готовность пожертвовать принципами ради сына, когда она советует Илье подстраиваться под неписанные законы выживания в колонии. Ситуация с Ниной, которая, отказавшись от аборта, родит ребенка и будет воспитывать его без отца, возможно, проливает свет на причины безотцовщины Ильи. Традиционный конфликт (сюжет) «отцы и дети», отражая очередной поколенческий раскол в обществе, обнаруживает не только противоположность, но и сходство поколений, каждое из которых по-своему воспроизводит драму выбора между добром и злом. В целом, «Текст» Глуховского обнаруживает филологическую культуру и начитанность автора, увидеть которую способен только знакомый с литературной традицией читатель. Так, имплицитно в романе ведется диалог с «лагерной прозой» в лице В. Шаламова, используется опыт Ю. Трифонова в построении внутреннего монолога героя, который выступает способом самоанализа.

Литературная традиция используется и в номинациях героев. Так, в имени главного героя – Илья Львович Горюнов, во-первых, используется семантика имени Илии-пророка, которое в свою очередь включает в себя слово «Бог» [7], и семантика царствования, владычества, заложенная в отчестве; во-вторых, очевидна отсылка к традиции Достоевского (к имени Илюшечки из «Братьев Карамазовых»), в том числе к оксюморонному сочетанию имени и фамилии героя романа «Идиот», но если у Достоевского фамилия князя Мышкина подчеркивала слабость героя, то у Глуховского она указывает и на обреченность Ильи, и (на символическом уровне) – на богооставленность человека. Интересна семантика имени и фамилии Петра Хазина, в которой акцентируется внутренняя раздвоенность героя: Петр – один из апостолов Христа (в этом их родство с Ильей), в то же время имя отсылает к традиции Петрушки, ярмарочного персонажа, то есть Хазин играет не свойственную его внутренней сущности роль шута. Фамилия героя, с одной стороны, включает значение еврейского слова, означающего «кантор, ведущий молитву в синагоге» [8], с другой стороны, отсылает к русскому жаргонному «хазу» – благной притон [9]. В своей совокупности эти значения побуждают увидеть как нереализованность и деформированность личности героя, так и противоречие между внешним и внутренним его проявлениями.

Заслуживают комментария имена героинь романа. Об имени Веры уже было сказано. Имя Нины, возможно, несет семантику «царица, госпожа» [10], что на символическом уровне связывает ее с Ильей. Очевидное противопоставление Вера (прагматик, студентка экономического факультета) – Нина (студентка

«факультета невест», гуманитарий) воспроизводит традиционную сюжетную ситуацию авантюрного (барочного) романа ложная – истинная невеста: с одной стороны, именно Нина суждена Илье, поскольку они близки по духу, по отношению к жизни; с другой стороны, и для Петра Хазина она могла бы стать истинной невестой, помочь ему высвободить лучшее начало его личности, в отличие от ложных «невест», с которыми он проводит время. Добавим, что данная ситуация также воссоздает установку Глуховского на зеркальное отражение судеб героев в романе.

Кроме того, характерной для прозы Глуховского является игра с архетипическими оппозициями и восходящими к мифу хронотопическими представлениями. В романе «Текст» это игра с оппозицией живой – мертвый, которая постоянно переосмысливается, воплощаясь то в прямом, то в переносном смысле, как на уровне сюжета, так и на уровне психологической характеристики персонажей. Во многом именно эта игра определяет захватывающий и интригующий сюжет романа для массового читателя и в то же время его смысловую многослойность для читателя профессионального. Воспользовавшись телефоном убитого Пети, Илья пишет смс-сообщения от его лица. Эта ситуация вызывает целый ряд вопросов: кто пишет? Мертвый Петя, который для его адресатов остается живым? Илья, но от лица «живой» половины Петиной души, текстовые следы которой остались в телефоне? Что является телом, а что душой, и каковы свидетельства ее наличия в человеке (и тут отсылка к Мандельштаму с его вопрошанием *«Дано мне тело, / Что мне делать с ним?»*, к Набокову и Бродскому, для которых оппозиция тело – душа тоже была связана с воплощенным в тексте Словом)? Наконец, кто убил Петра Хазина? Илья? Или система расчеловечивания, утвердившаяся в современном мире? Кто или что уничтожило Илью? И в чем его вина перед собой, матерью, людьми, обществом, перед Богом? В свою очередь, оппозиция живой – мертвый обыгрывается в повторяющейся дважды встрече Ильи с Хазиним: живой Хазин для Ильи мертв духовно, в то время как после прочтения содержимого его телефона убитый «оживает» в восприятии Ильи, который обнаруживает в Пете подавленную, но все же имевшуюся в нем духовную составляющую.

Прозрачна в своей символической насыщенности обыгрываемая на уровне сюжета мифологическая модель Мирового Древа в ее христианском изводе: Рай (в романе он предстает как «Рай» – название дискотеки, имитация райского блаженства при жизни) – Земля – Ад (люк, в который опускает Илья убитого Хазина, а потом спускается в него еще раз, что на метафорическом уровне означает ад в душе героя). Человек в современном обезбоженном мире обречен на безопорное существование, при этом место Бога занимает земная власть – так Глуховский развивает мысль, намеченную в его же романе «Будущее».

Таким образом, анализ романа «Текст» обнаруживает семантическую насыщенность и функциональную значимость всех его элементов, опору на литературную и мифологическую традицию, ее развитие и переосмысление, возможность прочтения произведения не только на фабульном, но и психологическом, социокультурном и философском уровне, что свидетельствует о мастерстве писателя, и подтверждает мнение Г. Юзефович о его принадлежности к «высокой литературе».

Список использованной литературы

1. Юзефович, Г. Рецензия на книгу «Текст» / Г. Юзефович. – Режим доступа : <https://www.livelib.ru/critique/post/30477-galina-yuzefovich-retsenziya-na-knigu-tekst?ysclid=lbyy5dsf2i255441188>
Дата доступа : 10. 11. 2022.
2. Черняк, М. А. Феномен массовой литературы XX века / М. А. Черняк. – СПб.: изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 308 с.
3. Богословская, К. Вечные сюжеты и массовая аудитория / К. Богословская // Искусство кино. – 2014. – № 11. – С. 85–97. – Режим доступа : <https://old.kinoart.ru/archive/2014/11/vechnye-syuzhety-i-massovaya-auditoriya> –
Дата доступа : 10. 11. 2022.

4. Глуховский, Д. А. Текст. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 320 с.
5. Ромодановская, Е. К. Сюжетный комплекс «переодевание» и мотив потери одежды в повестях о гордом царе / Е. К. Ромодановская // Критика и семиотика. – Вып. 14. – Новосибирск, 2010. – С. 29–35.
6. Рымарь, Н. Т. Поэтика романа / Н.Т. Рымарь. – Куйбышев: Изд-во Саратовского университета, Куйбышевский филиал, 1990. – 257 с.
7. Илья. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BB%D1%8C%D1%8F> – Дата доступа : 10. 11. 2022.
8. Хазин. – Режим доступа: <https://imena-znachenie.ru/familii/hazin.html?ysclid=lc1yc3s1qg596450745> – Дата доступа: 10.11.2022.
9. Хаза. – Режим доступа: <https://ru.wiktionary.org/wiki/%D1%85%D0%B0%D0%B7%D0%B0> – Дата доступа: 10.11.2022.
10. Нина. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%BD%D0%B0> – Дата доступа: 10.11.2022.

Ю. А. Афанасьева,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ГОТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В АФРОАМЕРИКАНСКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ

***Аннотация.** Цель данной статьи – сопоставление готических конвенций в афроамериканской и белорусской литературах. Рассматриваются основные элементы оригинальной английской готики, определяется сходство исследуемого культурного феномена с мифом. Адаптация жанра частична в обеих национальных литературах : обозначены изменения в хронотопе, специфика апелляции к национальной истории, характеристики главных героев.*

***Ключевые слова:** афроамериканская литература; белорусская литература; готика; Другой; миф; травма.*

Y. A. Afanaseva,

Master Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

REFRACTION OF THE GOTHIC TRADITION IN AFRICAN-AMERICAN AND BELARUSIAN LITERATURE

***Abstract.** The purpose of this article is to compare the Gothic conventions in African–American and Belarusian literature. The main elements of the original English Gothic are considered, the similarity of the studied cultural phenomenon with the myth is determined. The adaptation of the genre is partial in both national literatures : the changes in the chronotope, the specifics of the appeal to the national history, the characteristics of the main characters are indicated.*

***Key words:** African-American literature; Belarusian literature; Gothic, myth; the Other; trauma.*

В современном литературоведении готика зарекомендовала себя в качестве популярного художественного медиума, способного адаптироваться в разных национальных литературах, оперируя универсальными жанровыми конвенциями. Возникшая как реакция на кризис просветительской эстетики и

литературы, волнения Великой французской революции, готическая литература предстаёт, в понимании Г. В. Заломкиной, в качестве мифа, особого способа концепирования реальности, исходящего из убеждённости в иррациональности мира и обладающего соответствующими характеристиками (категории фантастического и страшного, мотивно-тематические комплексы, задействование игровых стратегий, акцента на роли текста как феномена, визуальности) [1]. По мнению Б. Р. Нацпок, истоками литературной готики, развивающейся во второй половине XVIII в., служат фольклорные и эпические памятники британской словесности (англосаксонский эпос «Беовульф» (*Beowulf*), фантастические англо-шотландские баллады), трагедии У. Шекспира (*William Shakespeare, 1564 – 1616*) «Гамлет» (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, 1601*) и «Макбет» (*Macbeth, 1606*), дающие основу готическим константам ужасного и сверхъестественного [2]. Готика как жанр формируется с публикацией повести Г. Уолпола (*Horace Walpole, 1717 – 1797*) «Замок Отранто» (*The Castle of Otranto, 1764*), во втором издании обозначенной как «готическая история» (англ. *a Gothic Story*). В ней присутствуют основные элементы английской готики, модифицирующиеся по мере развития жанра. Специфический «готический» хронотоп (замок, убежище, монастырские руины, взаимопроникновение прошлого и настоящего) связан с двоимирием. Типология героев (готический злодей, добродетельный герой, «дама в беде», второстепенные персонажи и сверхъестественные сущности), зачастую inferнальные, гротескные образы базируются на контрасте с просветительским пониманием человека как источника *ratio*. Особую роль играет напряжённая психологическая атмосфера (иначе – атмосфера саспенса, англ. *suspence*), основанная на ощущении таинственной загадки, страха и ужаса, часто отображаемых в пейзаже. Повествовательная техника характеризуется синтезом двух типов романа – *romance* (коллизии, атрибутика, атмосфера, героический подвиг, этические проблемы) и *novel* (достоверное воспроизведение действительности), использованием разнообразных интертекстуальных стратегий (мистификации, различного рода аллюзии и реминисценции, эпитафии). Часто наблюдаются драматизация сюжета, введение мотивов тайны, загадочного происхождения, преследования, трагического рока и т. д. Для оригинальной английской готики характерно внимание к национальной специфике (оппозиция *свой – чужой* в рамках колониальной и патриархальной риторики), истории.

Универсальность готического инструментария определяет высокую степень его адаптации. Как массовая литература, готика удовлетворяет читательские ожидания, будучи доступной интеллектуально и материально. Как литература, связанная с травмой, она фиксирует последнюю в стратегиях репрезентации, указывая на историю, повлекшую переживание негативного опыта. Работая с концепциями страха, подавленными желаниями и девиантным поведением, жанровая парадигма формирует крепкую связь с психоанализом, опираясь на его концепцию сверхъестественного (*das Unheimliche*) и феномен двойничества. Готические константы актуальны и в гендерном литературоведении (исследование «женской готики» и её истоков, использования жанровых конвенций для описания угнетения женщин). Подобным образом ключевые элементы дискурса распространяются в национальных литературах. Авторитетные издания справочного характера, посвящённые готике, указывают на наличие австралийской, американской, англо-карибской, англо-канадской, афроамериканской, ирландской, немецкой, русской, уэльсской, шотландской, японской её разновидностей [3].

Различие между английской, американской, в рамках которой стоит выделять афроамериканскую, и белорусской готикой прежде всего лежит в понимании истории. Для Америки, не имеющей глубокого исторического прошлого и обладающей обширными, но незаселёнными территориями, важно существование эпистемологической границы (фронтира), где пространственное разделение между известным и неизвестным, Я и Другим приобретает временные измерения [4]. Модель исторической матрицы для американской готики строится на аллории, «призрачной референции», необходимой для «воображения» нации. В английской литературе логическим продолжением готического романа становятся исторические романы Вальтера Скотта (*Walter Scott, 1771 – 1832*), тогда как в американской оба жанра развиваются параллельно и чаще всего взаимосвязаны между собой. Например, Н. Готорн (*Nathaniel Hawthorne, 1804 – 1864*) в предисловии к роману «Дом о семи фронтонах» (*The House of the Seven Gables, 1851*) даёт объяснение жанровой форме *romance*, которая

успешно используется как для готического, так и для исторического романа. Подобие использования этой формы в белорусской литературе замечено Т. Е. Комаровской [5]. Белорусская история достаточно глубока и разнопланова, чтобы задействовать классические элементы готического хронотопа, фольклор, и одновременно апеллировать к национальному мифу. Способы художественной обработки разнообразных переживаний социальных и природных катаклизмов в национальных литературах близки по универсальности травматического опыта, но различны по культурному ландшафту. Пространство меняется: могут быть задействованы не только старинные замки и монастыри, но и рабовладельческие усадьбы, полуразрушенные дома и т. д. Сопряжённые с историей, локальные топосы отображают фрагментированную идентичность народа, становятся местами памяти.

Афроамериканская готика формируется в связи не только с американской, но и южной готикой, сосредоточенной на отображении «призрачной» истории рабовладельческого региона. Особое внимание аутентичной литературы направлено на осмысление травматического опыта рабства, исторического контекста, в котором он был порождён, и его последствий. Основной фокус направлен на особенности взаимодействия с расовой, и гендерной политикой, идеологией: оппозиция *белое – чёрное* как *свой – чужой*, связанная с использованием категорий инаковости и гротескности, сторителлинга как терапевтической практики освобождения от травматического опыта, боязнь смешения крови (дестабилизация расовых границ). Сверхъестественное предстаёт инструментом для объяснения парадоксальности окружающего мира, сомнения в его рациональности, исследования специфики функционирования травмированной человеческой психики. Готическая матрица означает риторику белого дискурса и переосмыляет роль аутентичных историй в литературном процессе Америки. Готический элемент как таковой не привлекает внимания афроамериканских писателей вплоть до второй половины XX в. – жизнь, полная страданий и лишений, становится основой повествования, источником новых идей и сюжетов. Это подтверждает комментарий Ричарда Райта (*Richard Nathaniel Wright, 1908 – 1960*) в предисловии к роману «Сын Америки» (*Native Son, 1940*): афроамериканская реальность настолько изобилует ужасами, что им не нужны Готторн или По, чтобы изобретать новые – она сама бы их изобрела [6, р. xxxiv]. Начиная с невольничьих повествований, готический элемент в афроамериканской литературе используется для деконструкции расовых и гендерных клише, возникших в связи с опытом порабощения. Созданное Американским обществом против рабства (*American Anti-Slavery Society, 1833 – 1870*) «Повествование о Джеймсе Уильямсе, американском рабе, который в течение нескольких лет был водителем на хлопковой плантации в Алабаме» (*Narrative of James Williams, an American Slave, Who Was for Several Years a Driver on a Cotton Plantation in Alabama, 1838*) имеет яркие готические черты, цель которых – привлечь внимание к серьёзному ущемлению прав человека в Америке. Продолжающая традиции жанра Гарриет Джейкобс (*Harriet Jacobs, 1813 – 1897*) в мемуарах «Случаи из жизни девушки-рабыни, написанные ей самой» (*Incidents in the Life of a Slave Girl, written by herself, 1861*) ставит женский опыт угнетения на первый план, расширяя культурное пространство для репрезентации разнообразия гендерного опыта. XX в., связанный с Великой депрессией (англ. *Great Depression, 1929 – 1939*), Великой миграцией (англ. *Great Migration, 1916 – 1970*), расизмом и сегрегацией, движением за гражданские права (*The Civil Rights Movement, 1954 – 1968*), Гарлемским ренессансом (англ. *Harlem Renaissance, 1920 – 1935*) и чёрным Чикагским ренессансом (англ. *Black Chicago Renaissance, 1935 – 1950*) порождает необходимый бекграунд для осмысления истории через призму готических конвенций. Таковы готическая модернистская пародия, связанная с опытом рабства и критикой афроамериканского руководства, в романе Дж. Тумера (*Jean Toomer, 1894 – 1967*) «Тростник» (*Cane, 1923*), говорящее название романа о социальном положении афроамериканца в Америке «Человек-невидимка» (*The Invisible Man, 1952*) Р. Эллисона (*Ralph Waldo Ellison, 1914 – 1994*) и др. Готика активно используется в женском творчестве, выступая в качестве инструмента переосмысления подчинённого положения афроамериканок в исторической перспективе. Переживая опыт двойного угнетения, женщины способны взглянуть на определённые паттерны культуры со стороны Другого и осмыслить их недостатки в художественном ключе. Писательницы-лауреаты престижных премий Э. Уокер (*Alice Malsenior Tallulah-Kate Walker, b. 1944*) в рассказе «Ребенок, который предпочитал дочь»

(*The Child Who Favored Daughter*, 1967) и нобелевская лауреатка Т. Моррисон (*Toni Morrison*, 1931 – 2019) в романах «Возлюбленная» (*Beloved*, 1987), и «Самые голубые глаза» (*The Bluest Eye*, 1970), «Песнь Соломона» (*Song of Solomon*, 1977) используют приёмы остранения и вводят в повествование героев-маргиналов, переживающих опыт сексуального насилия, для воссоздания гнетущей атмосферы расовых и гендерных противоречий. Лингвистическим параметром инаковости, проводящим границу между нормой и вариантом, можно обозначить афроамериканский вернакуляр – национально маркированные тексты формируют аутентичную культуру, выстраивают идентичность сообщества. Вернакуляр используется как верификатор валидности нации в творчестве З. Н. Херстон (*Zora Neale Hurston*, 1891 – 1960), а специфические характеристики письма неграмотной афроамериканки Селии из романа Э. Уокер «Цвет пурпурный» (*The Color Purple*, 1985) указывают на историческую травму, полученную афроамериканским населением в результате рабства. Конвенции готики активно используются на разных этапах литературного процесса – в 2012 г. публикуется первое комплексное исследование этой региональной разновидности жанра (*Maisha L. Wester*, 2012) [7].

Специальных изданий, посвящённых изучению готики в белорусской литературе, на данный момент не существует. Однако можно говорить о наличии ряда статей, выделяющих черты исследуемого дискурса на разных этапах развития литературного процесса. Так, исследователь И. А. Бурделёва указывает, что первые оригинальные образцы готической прозы в белорусской литературе появляются на рубеже XVIII – XIX вв. [8], когда белорусские земли входят в состав ВКЛ. Одним из ярких примеров адаптации европейского жанра является творчество А. Мастоўскай-Радзівіл (*Ганна Мастоўская-Радзівіл, около 1762 – 1833*), выдававшей в Вильне в начале XIX в. фантастические повести. Писательница имела возможность непосредственно обращаться к зарубежной литературе, путешествуя по Европе – основными чертами её прозы становятся национальная принадлежность (повесть русская, литовская, жмудская), рамочная композиция, историческое правдоподобие. Я. Барщевский (*Jan Barszczewski*, 1794 – 1851), автор известного цикла повествований «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических повествованиях» (*Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, 1844 – 1846), создает национальный вариант мифа, обращая внимание на взаимосвязь реального и фантастического в жизни человека. Будучи участником литературного процесса Петербурга 30 – 40-х годов XIX в., он синтезирует опыт готической прозы как аутентичной, так и западноевропейской, русской литературы [9]. В XX в., обозначенном острыми социальными и культурными изменениями, войнами и восстаниями, готическая парадигма присутствует в качестве дополнительного элемента в повествовании. Элементы мистики и белорусской мифологии, использование готического хронотопа заметно в повести В. Ластовского (*Вацлаў Юстынавіч Ластоўскі, 1883 – 1938*) «Лабиринты» (*Лабірынты*, 1923). Общественно-политические потрясения XX в. (революции, войны, репрессии, создание СССР и его распад, Чернобыльская катастрофа и др.), изменившие не только территориальное положение Беларуси, но и её культурный ландшафт, являются причиной мультимодального травматического опыта, нуждающегося в осмыслении. Как и в афроамериканской литературе, белорусские писатели в основном заимствуют некоторые элементы готики для создания собственных произведений, обращая внимание на фрагментарность национального нарратива. Главные герои заимствуют черты гротескных Других или являются представителями угнетённых слоёв населения, своим существованием обозначая злободневные проблемы общества. Ориентированная во многом на реалистичное изображение действительности, поднимающая экзистенциальные проблемы существования белорусского народа в тяжёлых условиях, аутентичная литература использует фантастические и мистические элементы, замкнутые хронотопы, апеллирует к национальной истории. Последняя особенно часто предстаёт в качестве загадки, которую необходимо разрешить. Важным топосом, сближающим белорусские и южноафриканские готические модификации, можно назвать болото – если в первой оно становится маркером исторического состояния нации, которая поглощает людей без остатка, разрушает семьи, то в последней оно отображает упадок рабовладельческой риторики, замалчивание периферийного опыта. Черты готики в белорусской литературе тесно соприкасаются с историзмом нарратива, становятся органичным дополнением детективного сюжета. Например,

В. С. Короткевич (*Уладзімір Сямёнавіч Караткевіч, 1930 – 1984*) в «Дикой охоте короля Стаха» (*Дзікае паляванне караля Стаха, 1964*) использует инструменты создания и рассеивания готической интриги (самостоятельный женский персонаж, логическое объяснение сверхъестественного, использование фольклорных мотивов, традиционного хронотопа, колоритного пейзажа, «готического» преследования и др.), созданные А. Р. Литературный критик М. М. Веселуха отмечает следующее: «*И до сих пор в нашей литературе не существует произведения, которое можно смело назвать “готическим романом” со всеми атрибутами ужасов, с сильным люциферинским началом*» [10, с. 316].

Исследовательница подтверждает наличие готики в современной прозе и поэзии : первая тесно связана с фольклором и представлена рассказом «Кровавый привкус» (*Крывавы прысмак, 2006*) А. Козлова (*Анатоль Сяргеявіч Казлоў, 1962 –*) (наличие черт готической эстетики в рассказе «И тогда я умер...» (*І тады я памёр..., 1993*) выделяют и другие литературоведы [11]), работает с историей (роман Л. И. Рублевской (*Людміла Іванаўна Рублеўская, 1965 –*) «Пляски смерти» (*Скокі смерці, 2011*)), вторая – с творчеством Якова Ясепкина (*Якаў Ясэпкін, ?*). Готические реминисценции прослеживаются в творчестве Н. И. Костюкевича (*Мікола Касцюкевіч, 1967 –*) [12], Ю. Н. Лаврика (*Юрый Мікалаевіч Лаўрык, 1966 –*). Необходимо отметить, что у Л. И. Рублевской, продолжающей традиции В. С. Короткевича и исследующей национальную историю и способы формирования исторического мифа, готические черты присутствуют и в других произведениях («Жених пани Дануси» (*Жаніх панны Данусі, 2003*), «Ночи на Плыбанских Мельницах» (*Ночы на Плябанскіх Млынах, 2006*)). Сопряжение мистического, мифологического и реального отмечается в романе В. Гапеева «Проклятие» (*Праклён, 2013*).

Таким образом, реализация тропов готики в литературных процессах определяется через необходимость исследования национальных традиций и стереотипов, поисков способов их реконструкции. Исторический контекст невольничьих повествований транслируют готические мотивы бессознательно, тогда как ранние образцы белорусской литературы, где можно найти яркие характеристики исследуемой художественной парадигмы, целенаправленно ориентируются на зарубежные традиции. Различный характер травматического опыта определяет степень использования готических конвенций – в афроамериканской литературе последние используются чаще, чем в белорусской. Наличие черт исследуемого культурного феномена в разных литературных процессах подтверждают тот факт, что готика апеллирует к универсальным элементам национального нарратива, разрабатывая его специфику и раскрывая новые грани, и человеческим эмоциям, спрягая страх и удовольствие.

Список использованной литературы

1. Заломкина, Г. В. Готический миф как литературный феномен : автореф. дис. ... док. фил. наук : 10.01.08 / Г. В. Заломкина ; Сам. гос. ун-т. – Самара, 2011. – 43 с.
2. Нацпок, Б. Р. Традиция литературной «готики» : генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика: на материале английской литературы : автореф. дис. ... док. фил. наук : 10.01.08 / Б. Р. Нацпок ; Кубан. гос. ун-т. – Краснодар, 2016. – 56 с.
3. Mulvey-Roberts, M. The Handbook of the Gothic / ed. by M. Mulvey-Roberts. – NYU Press, 2009. – 378 p.
4. Martin, Robert K. American Gothic : New Interventions in a National Narrative / Robert K. Martin, E. Savoy. – University Of Iowa Press, 2009. – 278 p.
5. Комаровская, Т. Е. Падабенства жанравых форм амерыканскага і беларускага гістарычнага рамана XX стагоддзя / Т. Е. Комаровская // Estetyczne modele literatury rosyjskiej. Estetyka i światopogląd. – Białystok : Wydawnictwo PRYMAT, 2018. – С. 119 – 129.
6. Wright, R. Native Son / R. Wright. – N. Y. : Jonathan Cape, 1970. – 432 p.
7. Wester, Maisha L. African American Gothic : Screams from Shadowed Places. – Palgrave Macmillan, 2012. – 292 p.

8. Бурдзялёва, І. А. Традыцыі гатычнага рамана ў творчасці Г. Мастоўскай і Я. Баршчэўскага / І. А. Бурдзялёва // Вестник МГЛУ. Серия I, Филология. – 2009. – № 1. – С. 176 – 184.
9. Кандакоў, Д. А. Творчасць Яна Баршчэўскага і французская гатычная проза : пастаноўка праблемы / Д. А. Кандакоў // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А, Гуманитарные науки. – 2010. – № 1. – С. 126 – 131.
10. Весялуха, М. М. Вобраз саганы ў беларускай літаратуры XXI ст. : да пастаноўкі пытання / М. М. Весялуха // Дзеяслоў. – № 45. – 2010. – С. 315 – 318.
11. Тарасова, Е. В. Готическая эстетика в рассказе Анатолия Козлова «І тады я памёр...» / Е. В. Тарасова // Białorutenistyka Białostocka : rocz. nauk.-teoretyczny, poświęcony badaniom nad lit., jęz., historią i kulturą białorus. / Uniwersytet w Białymstoku ; red. naczk. H. Twaranowicz. – Białystok, 2020. – Т. 12. – С. 249 – 258.
12. Казлоўскі, Р. К. Готыка ў творчасці Міколы Касцюкевіча (на прыкладзе апавядання «Лялька») / Р. К. Казлоўскі // На Нёманскай хвалі : Літаратурны альманах. – 2014. – № 4. – С. 177 – 182.

В. А. Богатырева,

аспірант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ В РАЗВИТИИ БЕЛОРУССКОЙ И АВСТРИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ (НА ПРИМЕРЕ ПОЭЗИИ М. БОГДАНОВИЧА И Р. М. РИЛЬКЕ)

***Аннотация.** В статье проанализированы типологические схождения в развитии белорусской и австрийской литератур в эпоху рубежа XIX–XX вв. на примере поэзии М. Богдановича и Р. М. Рильке. Показано, что в конце XIX века разные страны, имеющие разный культурно-исторический опыт, переживают «синдром конца века». Такое явление способствует сравнительному анализу культур и литератур. Доказано, что специфическая культурная парадигма, сложившаяся в конце XIX – начале XX века, обусловила ряд типологических схождений в лирике М. Богдановича и Р. М. Рильке. Общие для эпохи *fin de siècle* мотивы (обращение к Библии, меланхолия, страх перед будущим) нашли свое отражение в их творчестве.*

***Ключевые слова:** эпоха рубежа XIX–XX вв.; синдром *fin de siècle*; лирическая поэзия; М. Богданович; Р. М. Рильке; типологические схождения.*

V. A. Bahatyrova,

Postgraduate Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

TYPOLOGICAL CONVERGENCES IN THE DEVELOPMENT OF BELARUSIAN AND AUSTRIAN LITERATURE AT THE TURN OF THE XIX–XXTH CENTURY (ON THE EXAMPLE OF THE POETRY OF M. BOGDANOVICH AND R. M. RILKE)

***Abstract.** The article is dedicated to the analyze of general typological convergences in the development of Belarusian and Austrian literatures at the turn of the XIX–XXth centuries on the example of the poetry of M. Bogdanovich and R. M. Rilke. Different countries with different cultural and historical background were experienced the «*fin de siècle syndrome*» at the end of the XIXth century. This phenomenon facilitates a comparative analysis of cultures and literatures. It is demonstrated, that a specific cultural paradigm, formed in the late XIXth and early XXth century, determined a number of typological similarities in the lyrics of M. Bogdanovich and R. M. Rilke. Common motives of «*fin de siècle era*» (references to the Bible, melancholy, fear of the future) are reflected in their poetry.*

***Keywords:** turn of the centuries' era; *fin de siècle syndrome*; lyrical poetry; M. Bogdanovich; R. M. Rilke; typological convergences.*

На рубеже XIX–XX вв. в европейском обществе складывается определенная духовная ситуация, которую часто именуют синдромом *fin de siècle* («синдромом конца века»), а всю эпоху также называют «эпохой конца века» или «эпохой рубежа веков». Мироощущение *fin de siècle* – это предчувствие грядущей катастрофы, ощущение тревоги и страха перед неотвратимым «концом века» и «концом истории».

В Беларуси эпоха *fin de siècle* начинается с волны патриотических настроений, вызванных политикой русификации, ужесточенной после Польского восстания 1863—1864 гг. В противовес настроениям упадка и меланхолии происходит небывалый ранее национальный и культурный подъем. В таких парадоксальных условиях формируется культура Беларуси рубежа XIX–XX вв. В это время получают распространение идеи «белорусского национального возрождения» – нацио- и культуротворческого процесса, характеризующегося интересом к собственной истории, традициям и языку.

В это время Австрия вступает в эпоху рубежа веков в атмосфере экономических и социальных перемен. «Закат» империи Габсбургов ощущался во всех сферах общественной жизни. Ю. И. Архипов и В. Д. Седелник отмечали: *«Глобальный кризис в полном объеме мобилизовал интеллектуальные ресурсы времени. Крах империи словно освободил, расковал духовный потенциал страны»* [1, с. 9]. Примечательно, что именно на рубеже веков в Австрии складываются первые предпосылки для формирования национальной идентичности, однако полноценный процесс нациетворчества начнется несколько позже – после окончания Второй мировой войны.

Литература, а в особенности поэзия, является важным индикатором эпохи. На рубеже веков именно поэтическое слово одним из первых отреагировало на изменения в восприятии картины мира и места человека в нем. Поэзия «говорила» с человеком о его чувствах, предупреждала о грозящих мировых катаклизмах, объясняла новые для некоторых народов понятия: «нация» и «национальное самосознание». Поэзия Австрии и Беларуси переживает на рубеже веков колоссальный творческий подъем. Именно тогда на литературной арене появляются имена М. Богдановича (*Максім Адамавіч Багдановіч, 1891–1917*) и Р. М. Рильке (*Rainer Maria Rilke, 1875–1926*).

Белорусский поэт Максим Богданович сыграл огромную роль в развитии национальной литературы. Г. В. Синило пишет о нем: *«...[Багдановіч] ўпершыню даў глыбокі і арганічны сінтэз уласна беларускіх (кніжных і фальклорных), рускіх і заходнееўрапейскіх традыцый, што і дазволіла ўвесці беларускую паэзію ў кантэкст сусветнай»* [2, с. 316]. В его произведениях причудливым образом сочетаются неоромантическая, символистская и импрессионистская доминанты, ощущения уязвимости и хрупкости бытия. Е. А. Леонова отмечает по поводу эпохи декаданса: *«Никогда ранее не были столь привлекательными для художественного слова феномены красоты и одновременно упадка, смерти; красоты в парадоксальном соединении со смертью, даже красоты смерти, искушения смертью, ее болезненного притяжения»* [3, с. 221]. Подобные настроения встречаются и в поэзии М. Богдановича (см., например, *«Я бальны. Бескрыдлаты паэт...»*).

Творчество австрийского поэта Райнера Марии Рильке оставило огромный след в литературе рубежа веков, а также повлияло на дальнейшее развитие не только австрийской, но и мировой литературы. Известный литературовед В. Адмони именовал его поэзию *«лирикой расколотой души»* [4, с. 140] и отмечал, что творчество Рильке привнесло в мировую литературу такие новые черты, которые *«частично вошли в основной арсенал поэтических тем и форм выражения»* [4, с. 140]. Таким образом, творческое наследие и М. Богдановича, и Р. М. Рильке стало важным явлением для национального и мирового литературного процесса.

В сложные, переходные эпохи глобальных потрясений и трансформаций культура обращается к вечным текстам, темам, сюжетам. Каждому новому витку истории свойственно заново открывать для себя Библию. Священное Писание предстает тем стержнем, который дает надежду на будущее и держит связь с прошлым. Г. В. Синило, обосновывая значение Библии как «осевого» архетекста для европейской культуры, указывает: *«...библейская архетекстуальность оказывается чрезвычайно востребованной в рубежные и кризисные эпохи, когда происходит смена мировоззренческой и художественной парадигм. При этом особенно велика роль таких лирических архетекстов, как Псалтирь, Книга Плача, Песнь Песней и Книга Экклесиаста»* [5, с. 28].

В своем творчестве Р. М. Рильке неоднократно обращается к тексту Священного Писания как к смысло- и структурообразующему культурному коду. Его творчество, по выражению Г. В. Синоло, «осуществляет наглядный синтез античной пластики форм и библейской динамики духа» [5, с. 28]. Рильке обращается к библейскому тексту на разных уровнях: он вплетает в свою лирику библейские мотивы и образы, использует библейские лирические формы, как например, в «Часослове» («*Stunden-Buch*», 1903») и «Дуинских элегиях» («*Duineser Elegien*», 1912–1922). В «Часослове», написанном от лица православного монаха, соединяются важные для поэта культурные парадигмы: русская православная культура, немецкая философско-мистическая традиция и библейская («осевая») парадигма. «*Их все – и православный молитвенник, и тексты немецких мистиков, и «Часослов» Рильке – объединяет единый “осевой” архетекст – библейская Книга Хвалений (Сэфер Теѓиллим), как она именуется в оригинале, или Книга Псалмов (Псалтирь), впервые представившая миру неразрывную органичную связь человеческой души и Бога*» [6, с. 72], – пишет Г. В. Синоло. В одном из стихотворений Рильке вводит образ «Бога-Дерева», пускающего корни: «*Псалом всяк зрящий запоет – / последний, всеглагольный, горний: / плод принесли Господни корни!*» (пер. С. Петрова) [7, с. 46].

К тексту Священного Писания также обращался и М. Богданович. Например, в цикле «*Старая Беларусь*» (1912) особенно показательно стихотворение «*Книга*» (1912). В последней строфе лирический герой ощущает связь поколений именно через библейский текст: «*І бачу я ў канцы няхітрую прытэску, / Што “кнігу гэтую раб Божы, дзяк Гапон, / Дзеля душы спісаў у месцы Ваўкавыску / У рок сем тысяч сто васьмы з пачатку дзён”*» [8, с. 89]. Оба поэта, и австрийский, и белорусский, видят в Библии важнейший интегратор эпох и культур. Показательно: именно в эпоху кризисов и катастроф оба автора ощущают необходимость в сохранении культурных и исторических связей, а не в их разрыве.

Помимо связи с «осевым» для европейской культуры архетекстом, в поэзии Богдановича и Рильке можно провести типологические параллели на уровне мотивов и образов. На рубеже веков обострилось чувство меланхолии. Меланхолия *fin de siècle* парадоксальна: с одной стороны, это *taedium vitae* (лат. «отвращение к жизни»), а с другой – созидательная энергия, позволяющая творить и видящая выход только в творческом акте. Меланхолические настроения свойственны поэзии и М. Богдановича, и Р. М. Рильке. Традиционно состояние меланхолии ассоциируется с осенью и чернотой. Такими красками отмечено стихотворение М. Богдановича «*Дождж у полі і холад... Імгла...*» (1909). В контексте меланхолии эпохи *fin de siècle* показательны последние строки: «*Цісне сэрца мне песня начная... / Хай жа голасна вецер слявае. // <...> Долю чорную ноч не схавае, / Калі выльецца песня жывая!*» [8, с. 167]. Наряду с меланхолическим настроением («*доля горкая ў чорным цяні, «пад цемнымі скрыдламі ночы, «аб долі няшчаснай*») белорусский поэт призывает к своеобразному обновлению бытия («*Каб змагацца з няпраўдай ішлі*»), которое возможно только при помощи поэтического слова («*Калі выльецца песня жывая*»).

Мотивы осени и меланхолии также встречаются в стихотворении Рильке «Осень» (*Herbst*, 1902): «*Лист упадае, словно там вдали, / за небесами вянет сад высокий; / в листве летящей жесты отрицанья. / И прочь летит от звездного мерцанья / в ночь одиночества тяжелей шар земли. / Мы тоже падаем. Склоняется рука. / Взгляни вокруг: во всем паденье. / Но есть Один, кто в благосклонном бденье / нас держит, и рука его легка*» (пер. В. Куприянова) [9, с. 85]. В оригинале Рильке использует слово «*fallen*» («падать») и его производные, чтобы создать ощущение падения («*Die Blätter fallen, fallen wie von weit, «sie fallen mit verneinender Gebärde, «Wir alle fallen. Diese Hand da fällt*» [9, с. 84]). Чувство падения прерывается финальным «*hält*», где глухое «*t*» ставит эмоциональную точку на мгновение раньше пунктуационного знака. Меланхолия рубежа веков имеет разную направленность. Во Франции «расстройство всех чувств» (А. Рембо (*Arthur Rimbaud*, 1854 – 1891) имело яркий экстравертивный вектор. На примере стихотворения Рильке видна большая интровертивность, а Богдановичу свойственен гражданский и возрожденческий пафос.

На рубеже веков важной темой для поэтического осмысления становится проблема урбанизации, которая стала одним из следствий технологического прогресса. М. Богданович одним из первых в белорусской

литературе обращается к поэтическому осмыслению городского пространства. Один из первых поэтов-урбанистов, бельгийский поэт Эмиль Верхарн (*Emile Verhaeren, 1855 – 1916*) концептуально сформулировал свое восприятие процессов урбанизации в образе «города-спрута», враждебного человеку и культуре. Богданович, который переводил на белорусский язык Э. Верхарна, создает цикл стихотворений «Город» («*Места*», 1911), в котором по-своему осмысляет эту тему. Примечательно, белорусский поэт ставит эпиграфом к своему циклу строки из стихотворения Валерия Брюсова (1873 – 1924) «*Городу*» (1907) (на поэзию же Брюсова прямое влияние оказал Верхарн): «*Ты – чарователь неустанный, / Ты – неслабеющий магнит*» [8, с. 68]. В этих строках Богданович видит суть города, который притягивает людей своей атмосферой. Как магнит притягивает металл, так и город тянет к себе, подчас помимо воли. В цикле «*Места*» город представляется живым, персонифицированным субъектом: «*Вулкі Вільні зіяюць і гулка грываць! / Вір людскі скрозь заліў паясы тратуараў, / Блішчаць вокны, ліхтарні ўгары зіхацяць, / І гараць аганьком вочы змучаных твараў! // А завернеш ў завулак – ён цесны, крывы; / Цёмны шыбы глухіх, старасвецкіх будынкаў; / Між каменнямі – мох і сцяблінкі травы, / І на вежы, як круглае вока савы, / Цыферблат – пільны сведка мінулых учынкаў*» [8, с. 69].

Автор противопоставляет шуму главных улиц тишину городских закоулков. В пространстве города нет места отдельному человеку: на шумной улице мы встречаем человеческий вихрь, существования которого невозможно вне безликой человеческой массы. А в тишине городского переулка место человека вытесняет вечность: «*шыбы*», «*будынкi*», «*вежы*», «*цыферблат*» – то, что остается после человека, как напоминание о его былом труде. Особую экспрессивность тексту придают синонимичные повторы («*зіяюць*», «*грываць*», «*блішчаць*», «*зіхацяць*», «*звіняць*», «*гараць*»).

Р. М. Рильке также обращался к урбанистической теме. Наиболее широко поэт исследует ее в третьей части «*Часослова*» с показательным названием «*Книга нищеты и смерти*» (*Das Buch von der Armut und vom Tode, 1905*). Рильке писал: «*Ты веси, Боже, – города / разит уничтоженья кара. / Они бегут, как от пожара, / а вслед безжалостно и яро / течет пора их, как вода*» (пер. С. Петрова) [7, с. 145].

Города в «*Книге нищеты и смерти*» – это место страха, ужаса и страданий, в котором нарушены законы Бога. Города дают иллюзию настоящей жизни, однако при этом лишают человека не только жизни, но и смерти. Подчинившись городам, люди перестают быть собой: «*Большие города – неправда волчья, / обман детей, зверей, ночей и дней. / И громогласно лгут они, и молча – / всем скопищем угодливых вещей*» (пер. С. Петрова) [7, с. 157].

На рубеже веков тема города стала одним из способов выражения тревоги и растерянности, с которыми столкнулся человек эпохи *fin de siècle*. И М. Богданович, и Р. М. Рильке сходятся в ощущении беспокойства, связанного с расширением городского пространства. Оба поэта осознают, что в городе человек перестает быть индивидуумом и становится частью массы, частью самого города. Однако, при всем типологическом сходении, видны и отличия. Процессы урбанизации на территории Беларуси шли не такими быстрыми темпами, как в Европе. Богданович не связывает город с «*нищетой и смертью*», а видит в нем жизнь, подчиненную хаотическим законам большого города. У белорусского лирика отсутствует тотальный пессимизм и разочарование городской средой. При всей тревоге от хаоса большого города, Богданович не противопоставляет «*драму природы и культуры*», – пишет Е. А. Леонова [3, с. 211].

Важными мотивами для творчества как Рильке, так и Богдановича являются понятия «*Любви*» и «*Смерти*», «*Жизни*» и «*Смерти*». В цикле «*Любовь и смерть*» («*Каханне і смерць*», 1913) Богданович исследует бинарную оппозицию Эроса и Танатоса. И если З. Фрейд противопоставлял две категории, как стремление к созиданию и стремление к разрушению, то многие поэты рубежа веков, в том числе и Богданович, видят их в неразрывной связи. Белорусский поэт предпринимает попытку осмыслить дихотомию человеческого существования: бессилие перед смертью и, вместе с тем, демиургическая способность создавать новую жизнь: «*“Смертию смерть поправ”, / Ты ад жыцця адпачыла; / Ў муках памерла сама, / Але дзіце спарадзіла*» [8, с. 142]. В последнем стихотворении цикла звучат такие строки: «*Ўсё мінулася – і боль, і гора, – / Ўсё кудысь далёка адышло; / Але строгі надпіс: “Disce mori” / Нагадае, што з табой было*» [8, с. 144]. Поэт пишет

трагедию смерти через жизнь.

Размышления о границах жизни и смерти – одна из тем, которые исследует и Р. М. Рильке. Австрийский поэт также мыслит парадоксально: жизнь и смерть едины. В стихотворении «*Максу Нусбауму*» он сформулировал это так: «*И жизнь и смерть в своем зерне одно. / Кто весь свой род поднимет над корнями, / тот станет каплей, крепкой, как вино, / и сам войдет в живительное пламя*» (пер. В. Куприянова) [10, с. 249]. Рождение и смерть здесь сплетены воедино, и одно не мыслится без другого. Примечательно, что и Рильке, и Богданович связывают появление «плода во чреве» и смерть. У Рильке в «Часослове» встречаются такие строки: «*Ведь мы – одна листва да кожура, / а смерть великая есть плод нутра, / и в нас он – долгожданная нужда*» (пер. С. Петрова) [7, с. 150]. Здесь виден общий не только для эпохи *fin de siècle*, но и для философской лирики мотив смерти и возрождения: как только в человеке появляется жизнь, вместе с ней появляется и смерть.

Таким образом, на рубеже веков складывается определенная культурная парадигма – эпоха *fin de siècle*. Типологические схождения, выявленные в творчестве М. Богдановича и Р. М. Рильке, обусловлены общей атмосферой времени. Типологические общие для эпохи *fin de siècle* мотивы (обращение к Библии как к квинтэссенции мирового духовного наследия, мотивы меланхолии, печали, страха перед будущим) нашли свое отражение в их лирике. Г. В. Синоло также подчеркивает: «...[паэты] яднае таксама імкненне да максімальнага паглыблення ў духоўны і інтымны душэўны свет чалавека, злітае з цяласнасцю і касмічнасцю светаўспрыняцця і памножанае на інтэнцыю адкрытасці свету, актыўнага нясення дабрыні і маральнага святла людзям» [10, с. 156].

Рильке и Богдановичу свойственна полифония художественно-эстетических стилей, особая музыкальность стиха, связь с мировой историей и культурой. Эмоциональная глубина позволяет им проникать в сущность явления и поэтически его осмыслить. Творчество и австрийского, и белорусского поэтов можно, вслед за В. Адмони, обозначить как «*лирику расколотой души*». Однако при всей «расколотости» оба поэта демонстрируют ее преодоление и восприятие мира в его целостности.

Список использованной литературы

1. Архипов, Ю. И., Седельник, В. Д. Введение / Ю. И. Архипов, В. Д. Седельник // История австрийской литературы XX века : в 2 т. / отв. ред. В. Д. Седельник. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – Т. 1 : Конец XIX – середина XX в. – С. 5–21.
2. Сініла, Г. В. Біблейскае паданне пра патап у асэнсаванні Максіма Багдановіча / Г. В. Сініла // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : матэрыялы X Міжнар. навук. канф. (Мінск, 6–8 кастрычніка 2011 г.) / пад агул. рэд. І. А. Чароты. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2011. – С. 315–320.
3. Леонова, Е. А. Немецкая литература XX века. Германия. Австрия : учеб. пособие / Е. А. Леонова. – М. : Флинта ; Наука, 2010. – 353 с.
4. Адмони, В. Г. Поэзия Р. М. Рильке / В. Г. Адмони // Вопросы литературы. – 1962. – № 12. – С. 138–158.
5. Синоло, Г. В. Библия как «осевой» архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) / Г. В. Синоло // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2017. – № 3. – С. 19–29.
6. Синоло, Г. В. Библейская архетекстуальность в «Часослове» Р. М. Рильке / Г. В. Синоло // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. – 2018. – № 10. – С. 68–79.
7. Рильке, Р. М. Часослов / Р. М. Рильке ; пер. с нем. С. В. Петрова. – СПб. : Азбука, 1998. – 188 с.
8. Багдановіч, М. Зорка Венера : творы / М. Багдановіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1991. – 460 с.
9. Рильке, Р. М. Стихотворения = Gedichte / пер. с нем. В. Куприянова. – М. : Радуга, 1998. – 319 с.

10. Сініла, Г. В. Паэзія М. Багдановіча ў кантэксте эпохі дэкадансу і мадэрну / Г. В. Сініла // Кніга новага жыцця: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 26 лістапада 2013 г. / Літ. музей М. Багдановіча; ўклад. М. М. Запартыка, І. Ё. Шорац. – Мінск : РІВШ, 2014. – С. 152–157.

Г. М. Бутырчык,

канд. філал. навук, дацэнт (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

ЛИТАРАТУРНАЯ КАЗКА ЗМІТРАКА БЯДУЛІ «СЯРЭБРАННАЯ ТАБАКЕРКА»: СУСВЕТНЫ КАНТЭКСТ, НАЦЫЯНАЛЬНЫ КУЛЬТУРНЫ КОД

***Анотацыя.** У артыкуле праз суаднесенасць фальклорнага і індывідуальна-аўтарскага элементаў на сюжэтным, вобразным, стылёвым і інш. узроўнях раскрыта мастацкая спецыфіка аповесці Змітрака Бядулі «Сярэбраная табакерка» як літаратурнай казкі. Прасочаны вытокі і падставы фарміравання жанру літаратурнай казкі ў еўрапейскім і нацыянальным кантэкстах. Ажыццёўлена спроба выявіць формы мастацкай рэпрэзентацыі нацыянальнага культурнага кода (насычанасць тэксту прыказкамі і прымаўкамі, нацыянальна маркіраванымі антрапонімам; апісанне нацыянальных страваў, традыцый, адлюстраванне прыродна-ландшафтнага свету беларусаў і інш.).*

***Ключавыя словы:** Змітрок Бядуля; літаратурная казка; сусветны кантэкст; нацыянальны культурны код; суаднесенасць фальклорнага і індывідуальна-аўтарскіх элементаў.*

Н. М. Butyrchik,

PhD, Ass. Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

FAIRY-TALE «THE SILVER SNUFF-BOX» BY ŽMITROK BIADULA: LITERARY CONTEXT, BELARUSIAN CULTURAL CODE

***Abstract.** This article offers the study of folklore and literary elements in Zmitrok Biadula's fairy-tale «The Silver Snuff-box» and their interactions within plot, structure, image system, narrative and style of the story. The background of a fairy-tale as a genre of literature is traced in European and Belarusian contexts. Belarusian cultural code is examined through its manifestation in the narrative (proverbs, songs, Belarusian onomastics, national cuisine, national landscape and environment, etc.).*

***Key words:** fairy-tale; cultural code; literary context; Zmitrok Biadula; interaction of folklore and literary elements.*

Адзін са знакавых твораў беларускай слоўнасці, літаратурная казка «Сярэбраная табакерка» Змітрака Бядулі (Самуіл Ефимович Плавник, 1886 –1941) мела досыць пакручасты лёс. Поўны варыянт яе для шырокага кола чытачоў з'явіўся толькі ў зборы твораў пісьменніка ў 1989 годзе, то-бок амаль праз паўстагоддзя пасля стварэння. Напісаная ў 1940 годзе аповесць-казка стала апошнім творам таленавітага аўтара і са скарачэннямі была апублікавана спачатку ў часопісе «Полымя» ў 1953 годзе, а пасля выдадзена асобнай кнігай у 1958 годзе. У прадмове да дапоўненага выдання 1977 года Роза Гульман расказвае гісторыю пра цудам выратаваны салдатамі Савецкай Арміі пасля вызвалення Мінска рукапіс [1]. Аднак, 26 лістапада 2008 года ў газеце «Савецкая Беларусь» Віталь Скалабан і Людміла Рублеўская публікуюць матэрыял «Містыка табакеркі. Штрыхі да гісторыі беларускай літаратурнай крытыкі», які сведчыць пра тое, што існавала версія казкі, якую З. Бядуля, відавочна, планаваў выдаваць да вайны. Працуючы ў архівах В. Скалабан сярод матэрыялаў аддзелу прапаганды і агітацыі ЦК КП(б) Беларусі за 1939 – 1940 гг. знаходзіць машынапісны тэкст казкі і разгромную рэцэнзію Мікалая

Казюка, датаваную 30 кастрычнікам 1940 года, у якой крытык падкрэслівае «ідэалагічную варожасць «заечай» філасофіі, што ідзе супраць дыялектычнага матэрыялізму, супраць канкрэтнай рэчаіснасці жыцця, супраць тэорый Дарвіна і Маркса» і сцвярджае, што аповесць у прапанаваным пісьменнікам выглядзе друкаваць нельга. Аўтары матэрыялу прыводзяць наступную досыць паказальную цытату з рэцэнзіі: «Наўрад ці аўтар здолее яго [твор] перапрацаваць. Праблема жыцця і смерці сталася аўтару не на плячы. Гэта тлумачыцца тым, што аўтар проста не ведае сутнасці тэорыі Маркса – Энгельса – Леніна – Сталіна, не ведае законаў развіцця прыроды і грамадства, не ведае матэрыялістычнай дыялектыкі. Калі б аўтар валодаў зброяй дыялектычнага і гістарычнага матэрыялізму, ён такога містычнага твора не пісаў бы» [2].

Адзначым, што гэтая «містычнасць» задаецца той жанравай матрыцай, што выкарыстоўвае для свайго твора аўтар, якая калі і не ўпісваецца ў парадыгму літаратуры сацыялістычнага рэалізму, то безумоўна адпавядае тым (не)рамантычным тэндэнцыям, якія там-сям праступалі ў творах беларускіх творцаў і першай паловы ХХ стагоддзя.

Развіццё літаратурнай казкі ў беларускай слоўнасці ў асноўным адпавядала агульнаеўрапейскай парадыгме развіцця гэтага жанру на хвалі рамантычнай цікавасці да этнаграфіі, народнай міфалогіі і фальклору. Практычна ў кожнай еўрапейскай краіне напрыканцы XVIII – цягам XIX стагоддзяў з'яўляюцца збіральнікі фальклору, многія з якіх актыўна выкарыстоўваюць фальклорныя матывы ва ўласнай творчасці: Роберт Бёрнс (*Robert Burns*, 1759–1796), Джэймс Макферсан (*James Macpherson*, 1736–1796), Вальтэр Скот (*Walter Scott*, 1771–1832) – у Шатландыі, браты Якаб і Вільгельм Грым (*Jacob* (1785–1863) und *Wilhelm* (1786–1859) *Grimm*), Ахім фон Арнім (*Achim von Arnim*, 1781–1831) – у Нямеччыне. Браты Грым значна паўплывалі на скандынаўскую школу. Якаб Грым напісаў анатацыю на зборнік дацкіх паданняў Ю. М. Ціле (*Just Mathias Thiele*; 1795–1874) і ўхваліў зборнік «Нарвежскія народныя казкі» (1841) П. К. Асб'ёрсана (*Peter Christen Asbjørnsen*, 1812–1885) і Ё. Э. Му (*Jørgen Engebretsen Moe*, 1812–1832). Сярод іншых важных выданняў назавем «Шведскія народныя казкі і паданні» (1844) шведа Г. У. Хюльтэна-Каваліўса (*Gunnar Olof Hyltén-Cavallius*, 1818–1889) і англічаніна Г. Стэфанса (*George Stephens*, 1813–1893). Пазней выходзяць «Нарвежскія чарадзейныя казкі і народныя казанні» (1845–1847) П. К. Асб'ёрсана, «Ісландскія казкі» (1852) і «Ісландскія казкі і паданні» (1862–1864) Ё. Арнасона (*Jón Árnason*, 1819–1888), зборнікі «Дацкіх народных казак» С. Грундтвіга (*Svend Grundtvig*, 1824–1883).

Варта адзначыць, што гэты працэс крыху раней пачаўся ў Італіі і Францыі, дзе жанравыя матрыцы літаратурнай казкі фарміраваліся яшчэ ў XVII стагоддзі. Так «Казка казак, ці забава для малых дзяцей» (*Lo cunto de li cunti lo trattenemiento de peccerille*, 1634–1636) (альбо «Пентамерон» у перайманне Дж. Бакаччо) Джамбацісты Базіле (*Giovanni Batista Biagio Basile*, 1566–1632) у значнай ступені паслужыла крыніцай натхнення для хрэстаматыйных «Казак матухны Гусыні» (*Histories ou contes du temps passe*, 1697) Шарля Перо (*Charles Perrault*, 1628–1703), у прыватнасці, сюжэты пра Папялушку, ката ў ботах і спячучую прыгажунню маюць італьянскія карані. І ўвогуле варта адзначыць, што новая свецкая літаратура з часоў Рэнэсансу стваралася на падмурку нацыянальнага фальклору, і найперш аповеднага, і перадусім – казачнага.

У беларускім кантэксце мусім згадаць нарыс «Беларусь у характарыстычных апавяданнях і фантастычных казках» (*Белоруссия в характерических описаниях и фантастических поверьях*, 1853–1856) П. М. Шпілеўскага (*Павел Михайлович Шпилевский*, 1823–1861); фальклорна-этнаграфічны «Беларускі зборнік» (*Белорусский сборник*, вып. 1–9, 1886–1912) Е. Р. Раманава (*Евдоким Романович Романов*, 1855–1922); этнаграфічны нарыс А. Я. Багдановіча (*Адам Егорович Богданович*, 1862–1940) «Перажыткі старажытнага светасузірання ў беларусаў» (*Пережитки древнего мирозерцания у белорусов*, 1895), шматтомнае выданне «Люд беларускі» (*Lud Białoruski*, 1897–1935) М. А. Федароўскага (*Михаил Адольфович Федоровский*, 1853–1923), другі том якога змяшчаў больш за 400 казак; фундаментальную працу «Беларусы» (*Белоруссы*, 1903–1922) Я. Ф. Карскага (*Евфимий Фёдорович Карский*, 1861–1931), «Казкі і апавяданні беларусаў-палешукоў» (*Skazki i razskazy bielorussow-polieshukov*, 1911) А. К. Сержпутоўскага (*Александр Казимирович Сержпутовский*, 1864–

1940), працы па фальклору і этнаграфіі Віцебшчыны М. Я. Нікіфароўскага (*Николай Яковлевич Никифоровский, 1845 – 1910*), а таксама «Матэрыялы для вывучэння побыту і мовы рускага насельніцтва Паўночна-Заходняга края» (*Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края, т. 1-3, 1887 – 1902*) В. П. Шэйна (*Павел Васильевич Шейн, 1826 – 1900*).

Цікаваць да фальклору праступала і ў творчых практыках беларуска-польскіх рамантыкаў. У прыватнасці, так званы «літоўскі»/«лакальны» патрыятызм філаматаў і філарэтаў (Томаш Зана (*Tomasz Zan, 1796 – 1855*), Ян Чачота (*Jan Antoni Czeczot, 1796 – 1847*), Адам Міцкевіча (*Adam Bernard Mickiewicz, 1798 – 1855*)) грунтаваўся на багатай вуснапаэтычнай традыцыі беларускага народа, на яго легендах, паданнях, звычаях. У прапанаваным кантэксце асабліваю ўвагу варта звярнуць на праяўлены зборнік Яна Баршчэўскага (*Jan Barszczewski, 1794 – 1851*) «Шляхціц Звальня, альбо Беларусь у фантастычных апавяданнях» (*Szlachcic Zawalnia, czyli Bialorus w fantastycznych opowiadaniach, 1844 – 1846*), што вылучаецца сваёй жанравай разнастайнасцю, кантамінацыяй фальклорных і індывідуальна-аўтарскіх стылёвых прыёмаў, сюжэтна-кампазіцыйнай арганізацыяй, выяўленнем і раскрыццём рысаў беларускага нацыянальнага характару.

Такім чынам, XIX стагоддзе можна абазначыць як перыяд шырокага з'яўлення літаратурнай казкі на фальклорнай аснове ў еўрапейскіх слоўнасных. Гэтую карэляцыю літаратурных казак з іх фальклорнай асновай адзначаюць усе даследчыкі жанру ў розных нацыянальных літаратурах (напрыклад, Л. Ю. Браўдэ [3], Н. М. Дэм'ярава [4] і інш.). Адметнасцю беларускай апрапрыяцыі фальклорнага і міфалагічнага матэрыялу, на наш погляд, з'яўляецца яго апрацоўка найперш у лірычных і ліра-эпічных жанрах. Звароты да жанру літаратурнай казкі ў першай палове XX стагоддзя эпизадычныя і пераважна – у невялікіх паводле памераў творах, арыентаваных на дзіцячую аўдыторыю. Казачная, фантастычная форма не надта адпавядала магістральным напрамкам беларускай слоўнаснай сацыялістычнага рэалізму, даміюнай сферай яе бытавання заставаўся фальклор. Асобна ў гэтым кантэксце стаяць «Казкі жыцця» Якуба Коласа (1882 – 1956), дзе казачны (найчасцей антрапаморфны) план моцна сплечены з планам рэалістычным (жыццёвым). Жанрава «казкі» Якуба Коласа спалучаюць рысы прыпавесці, алегарычнага апавядання і ўласна казкі. Чытачу па-ранейшаму прапануюцца творы малой праяўленай формы. Змітрок Бядуля, асвоіўшы жанр казкі ў малых формах (самая вядомая, напэўна, «Скарб», 1919), стварыў адну з першых у беларускай традыцыі літаратурную казачную аповесць. Хаця, відавочна, жанравая дэфініцыя гэтага твора выходзіць за межы казкі, бо ўключае, напрыклад, элементы навуковай фантастыкі (апісанне працэсу вынаходніцтва аптэкарам Савіцкім мясных буракоў).

Сюжэтна-кампазіцыйная будова твора адпавядае традыцыйнай структуры абрамленай аповесці. Дзед расказвае гісторыю прыгод свайго славутага продка Дзіда-дзеда ўнукам, пастаянна нюхаючы тытунь і круцячы ў руках тую самую сярэбраную табакерку з зайцамі, нібыта нагадваючы пра праўдзіваць гісторыі і дэманструючы прадметнае сведчанне яе сапраўднасці. Тэхніка перарванай гісторыі, альбо гісторыі з працягам дазваляе разгортваць сюжэт пра смерць, замкнёную ў табакерцы, прапануючы яго новыя адгалінаванні і ўводзячы новых персанажаў. Для разбіўкі гісторыі на часткі выкарыстоўваюцца традыцыйныя для казкі на нач формулы спынення- працягу апавядання («*Але хопіць на сягоння... Пара, дзеткі, спаць. Заўтра раскажу вам пра нештатка такое страшнае...в-в-ву! Надта страшнае*» [1, с.14]; «*Эге! Дзе ж я там спыніўся, мае зайчаняткі?*» [1, с.16]; «*Таму хачу тут, ля гэтага карча, апавядаць чарговы раздзел з гісторыі нашага Дзіда-дзеда*» [1, с.35]; «*Заўтра, браткі, раскажу вам пра Дзіда-дзедавых гасцей*» [1, с.41]. Для апавядальніка важна падрэсліць даставернасць гісторыі: «*Праўда, праўда!*» і тое, што гэтая старадаўняя гісторыя перадаецца з пакалення ў пакаленне: «*Гэта мне апавядаў, – казаў дзед, – каб вам не зманіць, мой дзед, светлай памяці, а чуў ад свайго дзеда. А яго дзед, зноў жа, ад свайго дзеда. Гэта значыць ад нашага прапрапрадзеда*» [1, с.11].

Літаратура, выпрацоўваючы ўласныя кампазіцыйныя прыёмы, сюжэтыку, адначасова прапануе сістэму кампенсацыі таго, што яна страціла ў параўнанні з вуснай традыцыяй (імітацыя асяроддзя і абстаноўкі раскавання, вобраз апавядальніка, сказавыя элементы, сінтаксічная інверсія, якая пабуджае чытача да пэўных вымаўленых інтанацый, графічныя сродкі члянэння тэксту). Усё гэта мы назіраем у З. Бядулі, што сведчыць пра

ўзаемадзейнае фальклорнае і індывідуальна-аўтарскае кампанентаў на ўзроўні стыля.

Абапіраючыся на дамінантныя рысы народнай казкі (антрапамарфізм, анімізм, татэмізм, пераўтварэнні, гіпербалізацыю, іншаказальнасць), класічная літаратурная казка напаўняе старыя формы новым зместам. Казачная карціна свету ў аўтарскіх творах падлягае ідэйна-філасофскаму і выяўленчаму пераасэнсаванню ў адпаведнасці з патрабаваннямі часу. Звернемся да аўтарэтнай думкі У. Я. Пропа, які лічыў, што казкі ў літаратуры *«набываюць характар навел, то-бок такіх аповедаў, якім прыпісваецца пэўная даставернасць. Яны набываюць дакладнае храналагічнае і тапаграфічнае прымеркаванне, іх персанажы – асабовыя імёны, тыпы ператвараюцца ў характары, большую ролю пачынаюць адыгрываць асабістыя перажыванні, падрабязна апісваецца абстаноўка, падзеі выкладаюцца як прычынны ланцуг»* [5, с.13].

Для літаратурнай казкі ўласцівае акрэсленае размежаванне добра і зла, адпаведна выбудоўваецца вобразная сістэма: дзеду з яго сябрамі (дзяўчынцы Люсеньцы, шаўцу Юрку Дратве, паляўнічаму Саўку, аптэкару Савіцкаму, паэту Апалону, скамарохам) супрацьстаяць памагатыя/рыцары Смерці (пані Сарачынская, яе муж кароль Пінг-Понг, кардынал Баніфацый, папа Кій дзесяты).

У аснове сюжэта літаратурнай казкі Змітрака Бядулі гісторыя пра тое, як заяц зачыніў Смерць у табакерцы і жыццё напоўнілася радасцю і характэрам неўміручасці. Сюжэт досыць шырока прадстаўлены ў запісах беларускага фальклору, у прыватнасці, у зборах Аляксандра Сержпутоўскага знаходзім казку, у якой жаўнер хавае смерць у ражку з тытунём і людзі перастаюць уміраць [6, с.39–40]. Інварыянтамі падобнага сюжэта можна лічыць гісторыі пра гора-злыбяду, схаваную ў мяху. Згадаецца, у зададзеным ракурсе і сасуд/скрыня Пандоры, што ў розных варыяцыях прысутнічае ў многіх сусветных міфалогіях. Усё вышэй сказанае дазваляе аналізаваць сюжэт пра смерць, зачыненую ў табакерцы, у кантэксте карэляцыі ўніверсальнага і нацыянальнага, выяўляючы архетыповае і спецыфічнае беларускае /славянскае.

Матыў дамовы са смерцю, дыялог чалавека са смерцю, персаніфікацыя смерці ў розных нацыянальных традыцыях і рэпрэзентацыя ўсяго гэтага ў фальклорных і літаратурных тэкстах розных народаў – асобная тэма даследавання і выходзіць за межы прапанаванага артыкула. Згадаем, у зададзеным рэчышчы толькі аповесць «Ладдзя Роспачы» Ул. Караткевіча, які ў сваёй творчасці не аднойчы звяртаецца да нацыянальнага фальклорна-міфалагічнага пласта.

Вобразная сістэма ў казцы Змітрака Бядулі ўскладняецца праз увядзенне ў тэкст вобраза Сарокі, які цягне за сабой традыцыйныя для славян міфалагічныя канатацыі: акцэнтуюцца здольнасць сарокі разносіць навіны, яе прыналежнасць адначасова да свету жывых і мёртвых: «Сарока і Смерць дзве родныя сястры» [1, с.47]. У пісьменніка ўніверсальныя характарыстыкі гераніні нітуюцца з індывідуальна-аўтарскімі: эстафетніца, бранджотка-калакотка, паветраніца-паганіца, якая *«тысячагоддзямі яна будзе аплятаць свет хітрыкамі, плёткамі, маную, падлізваннем, падлабуньваннем і падгляданнем. Яна будзе падлятаць да кожнага прыпечка, каб панюхаць, што ў каго ў гаршку на абед гатуецца»* [1, с.34]. Індывідуальна-аўтарскі пачатак выяўляецца і ў наяўнасці імя, ці дакладней імёнаў/мянушак у сарокі: таленавітая паня Сарачынская, Пава-прыгажуня, дачка караля Траляля з зямлі Гуляляя, Ляля). У З. Бядулі Сарока выконвае функцыі трыкстара, з ёй звязана адна з ліній традыцыйнага казачнага матыву падману. З. Бядуля прапануе чытачу/слухачу гісторыі трох табакерак, з якіх толькі адна сапраўдная. У Сарокі чатыры сястры, якія дапамагаюць ёй разносіць навіны па свеце. Тыражыраванне героя, патраенне матыву – традыцыйныя казачныя прыёмы.

Індывідуальна-аўтарскай лінія звязана і з пашырэннем праблемна-тэматычнага поля, што праецыруецца на сюжэтны і вобразны ўзроўні. Так тэма мастацтва, творчасці раскрываецца праз разважанні Дзіда-дзёда пра талент, праз вобразы паэта (сына Апалона з сабакам Апалонам) і аптэкара Савіцкага і іх сюжэтныя лініі.

Асобнай увагі патрабуе аўтарская інтэрпрэтацыя карнавальнай, народна-смежавай культуры: увядзенне вандроўнага тэатра, скамарохаў, якім традыцыйна дазваляецца смяяцца са смерці і разыгрываць спектакль: *«У чыстым полі цар скамарохаў пісаў драму пад назваю “Смерць у табакерцы”. У першай частцы паказвалася паляванне на Зайца. У другой частцы — як Заяц шукаў сваю табакерку. У трэцяй — як Смерць папалася ў*

табакерку. У чацвёртай частцы — як табакерка трапіла ў рукі каралевы Лялі» [1, с.89]. Адметна, што дадзеная цытата перадае кароткі змест аповесці. Вяртанне да расказанага – важны элемент сказавай тэхнікі арганізацыі аповеду. З. Бядуля звяртаецца і да драматургізацыі тэксту, будуючы частку раздзелу «Рыцары смерці» як п'есу, пры гэтым Юрка пералічвае рыцараў смерці (судзі, адвакаты, пракуроры, следчыя, разбойнікі, галаварэзы, міністры і інш.), а Саўка з запіснай кніжкі зачытвае іх вымаганні. Письменнік уключае ў тэкст і эпістальныя элементы: ліст Кія дзесятага да Дзіда-дзеда і цыдулку зайца да пані Сарачынскай. Наратыўная стратэгія, акрэсленая тут Змітраком Бядулем, выдатна ўпісваецца ў сучасныя постмадэрнісцкія тэндэнцыі першай квадры XXI стагоддзя.

Праблемна-тэматычнае поле казкі пашыраецца і за кошт імпліцытных і экспліцытных адсылак да грамадскага жыцця і сацыякультурных рэалій 30-х гадоў XX стагоддзя, што таксама праступае на сюжэтным узроўні. Зрэшты, гэта тэма добра асветлена ў артыкуле І. Шаладонава [7] і манаграфіі І. Навуменкі [8].

У канцэпцыі Д. Н. Медрыша казачныя формулы вызначаны як аснова для «непасрэдных слоўных ўкрапленняў» у літаратуру і выяўлены тры асноўныя аспекты ўзаемадачынненняў сістэмы фальклора і літаратуры:

- 1) узаемадзеянне на ўзроўні падзеі (узаемадзеянне сюжэтаў, фабул);
- 2) узаемадзеянні на ўзроўні стыля (узаемадзеянне сродкаў выразнасці);
- 3) непасрэдныя слоўныя ўкрапленні (узаемапрасякненне тэкстаў)[9].

Нацыянальны культурны код найбольш ярка і відавочна пададзены на ўзроўні слоўных ўкрапленняў і ўзаемапрасякненняў тэкстаў. Пад нацыянальным культурным кодам будзе разумецца чын азначвання спецыфічна-нацыянальных культурных і ментальных сэнсаў і аксіялагічнай сістэмы, што выпрацоўваецца супольнай нацыянальнай свядомасцю ў працэсе гістарычнага развіцця. Нацыянальны культурны код знітаваны з паняццямі нацыянальнай ідэнтычнасці, ментальнасці, нацыянальным вобразам свету, нацыянальным косма-псіха-логасам. Мы таксама падзяляем меркаванне В. А. Масловай, якая пад культурным кодам разумее найперш мову [10].

Тэзісна разгледзім маніфестацыі/маркеры нацыянальнага культурнага кода на ўзроўні прапанаванага З. Бядулем наратыву:

- 1) Аповед насычаны прыказкамі і прымаўкамі, як агульна вядомымі, так і аказіянальна-аўтарскімі, кантэкстуальнымі:

пра зайца – *«Гора і нядоля вадзілі яго ў чужое поле», «Скокнуў куды трэба – у самае неба», «Усё ж такі прыйдзеца ўзяць лахі пад пахі і схваціца ад усяго свету»; «Адважнаму і неба невысока і мора неглыбока».*

пра сароку – *«Пазнаю голас неўміручай Сарокі, трасца ёй у бокі! Няхай Сарока ўпадзе ніц ад дзесяці трасавіц!»;*

назва раздзелу – *«Дудкі! Не вылезеш з будкі...»;*

гульня на амафоннасці імя і прадмета – *«Кій твой ад адных тараканаў уцячэ туды, куды Макар ніякімі кіямі цялят не ганяў».*

Сітуацыйныя і кантэкстуальныя: *«Ідзіце, вожыкі, прадайце ножыкі, купіце мыла, памыйце рыла! А то асцёбаю вас жыццёнай пугай і запру ў вялікай табакерцы з бліноў і масла»; «Усе яны, як тыя вожыкі, у якіх аднялі ножыкі»; «А вы ... ідзіце буслам сена касіць»; «Заспяваў салавей і ў Дзіда-дзедаўскім садзе»; «Дам яму хату ў лапу»; «Колькі не танцуй казачка – не вырвецца з майго кручка»; «Папрасіліся злыдні на тры дні, а цяпер іх ніяк не выганіш...». Зразумела, што пастаннае ўжыванне і стварэнне прыказак і прымавак – адметнасць маўленчай характарыстыкі апавядальніка.*

У большасці прыказак і прымавак, выкарыстаных у тэксце, відавочныя адсылкі да сялянскага жыцця і адлюстраваны ўяўленні пра навакольны свет, норавы, побыт беларусаў, знешнія і ўнутраныя ўмовы беларускага жыцця, беларускі косма-псіха-логас: *«Якая наша сілка, такая будзе і скібка», «У пана бога хлопчыкаў многа», «Шылам кісялю не схваціш», «Кулік чайку ўзяў за чубайку», «Авечка байца не пастуха, а яго пугі»; «Так удалося, што верабей перамог лося», «Не абманвайце старую вераб'іху мякінай». «Смерць не ручайка – не пераскочыш».*

«Як топішся, дык за цюцькін хвост хопішся»; «Калі ў гаспадарцы сварацца, у гарыку трасца варыцца» «Ведай, стары цвіркунок, свой новы шасток» «Каго бог любіць – таго і чубіць» «Сон – блізкі кум смерці». «Калі канакрад патрэбен, то яго з шыбеніцы здымуць»; «Калі шануе, дык і лазовы куст яйкі нясе». Часам апавядльніку недастаткова прывесці толькі адну прымаўку і ён запар дае некалькі: «Якія мы самі – такія нашы сані. Якія нашы галовы – такія і шапкі». Часам прыказкі дзеда набываюць дыдактычнае гучанне: «Птушкі па зярнятках збіраюць і сытыя, а вы, дзеткі, па слоўку збірайце і будзеце мудрыя. Без прылады і волас з галавы не вырвеш. Я вам купіў прыладу для незразумелых слоў – слоўнічак у сінняй вокладцы».

Прыказкі і прымаўкі ў ёмкай, часта метафарчнай форме даюць уяўленне па аксіялагічную сістэму народу, пра яго маральную філасофію. Як слухна сцвярджае Яўхім Карскі: «Прымаўкамі старыя навучаюць моладзь добрай маральнасці, прыказкамі яны пераследуюць загану і слабасці, да іх звяртаюцца ў няшчасці і слабасці. Ёсць шэраг насмешліва-жартаўлівых, якімі яны забаўляюць сябе ў аднастайна-манатонным жыцці» [11, с.469].

Багацце беларускіх прымавак адзначае і чужаніца. Так у размове з аптекарам Савіцкім кардынал Баніфацый падкрэслівае: «Але, як гэта вашы беларусы кажучь: “На бязлюдзі і поп чалавек ” <...> Ах, вашы прымовачкі! Я іх перакладу на італьянскую мову» [1, с.106].

2. Письменник выкарыстоўвае песенныя ўкрапленні, у тым ліку індывідуальна-аўтарскія сітуацыйныя (прыпеўкі):

*Антон маладзенькі
Піў мёд саладзенькі
Прыгарнуўся к бочачцы –
Яшчэ болей хочацца.*

*Ах ты, Юрочка, ды з цымбаламі,
Водзіш дружбачку з кардыналамі*

*Ой, у полі вярба,
Пад вярбою вада,
Там хадзіла, там гуляла
Дзеўка малада.*

*Війся, війся, хмелю,
Навокал дубоў.
Ты не бойся, хмелю,
Ніякіх вятроў!
Вецер збіў хваінкі,
Вецер збіў кусты,
Дуб адзін астаўся,
А на дубе — ты!
Ў зімачку на дубе,
Хмель, не прападзеш.
Ў лецейка на дубе
Буйна зацвіцеш!*

3. Падкрэслім значнасць антрапонімаў як складніка культурнай ідэнтычнасці нацыі і індывідуума. Гаворычы пра галоўнага персанажа гісторыі прапапрадзеда апавядальнік называе яго Дзіда-дзедам. Імя адсылае

чытача/слухача да старажытнай зброі і ў нечым выводзіць першапродка на ўзровень культурнага героя (нехта здабывае для людзей агонь і прылады працы, вучыць мастацтву, а нехта зачыняе смерць у табакерцы). 3. Бядуля адной фразай падкрэслівае талент расказчыка, для якога *«выдумаць новае слова – тое самое, што боб малаціць – лёгка»* [1, с.11].

Далей перад намі паўстаюць Юрка Дратва і Саўка Стралец, чые мянушкі прозвішчы суадносяцца з родам заняткаў герояў: *«Юркам ён зваўся ад нараджэння, а Дратва была яго мянушка, калі ён вырас і зрабіўся шаўцом. Разумнага ён называў моцнай дратвай, дурнога – гнілой дратвай. Калі што-небудзь яму падабалася, ён казаў, што гэта сшыта добрай дратвай. На ўсё прыгожае ён выражаўся: блішчыць, як новая дратва»*. Адметна, што і маўленчыя характарыстыкі герояў і іх успрыняцце знешняга свету даюцца праз прафесію: *«Усе духоўнікі, якой бы веры ні былі, сшыты адной дратвай і падобны да Смерці, як бот да бота, а кешкаюцца ў ёй, як жукі ў гнаі, — думаў услых Юрка»* [1, с.65]; *«Зробімся скамарохамі і будзем гэтым карміцца. Пачнём вандраваць па свеце і назіраць, як неўміручыя людзі будуць шыць свой вечны бот жыцця»* [1, с.88].

Нацыянальная антрапаніміка шырока пададзена і ў зайцавых прыказках, прымаўках: *«Калі Зміцер хіцер, дык і Матрона не варона. Паспрабую і я»*; *«Воўк – ты ж, Мікітка, не хвор»*;) *«Маланка падобна да свайго мужыка Янкі»*; *«Тры Яначкі адной мамачкі»*; *«Выглядаеш, як той Піліп, што выскачыў з канпель»*; *«Мы нашага Іванца давядзем да канца»*; *«Стоп, цётка Аўгіня! Цяпер маё жыццё не загіне»*. Зміцер, Матрона, Яначка, Маланка, Мікітка, Аўгіня – тыпова беларускія імёны, якія адлюстроўваюць нацыянальную карціну свету.

4. Важным элементам нацыянальнага вобразу свету з'яўляецца нацыянальная кухня. У Дзіда-дзедавай гісторыі і ў абрамленні падаюцца назвы традыцыйных страваў беларусаў: *«Дзіда-дзед з Сарокай аб нечым доўга гаварылі шэптам, пасля чаго Сарока выйшла ў сенцы ды пачала адтуль насіць на стол пачастункі: піва, мёд, гарэлку, вішнёўку, булкі, бліны, сыр, масла, садавіну ды ўсяго-ўсяго»* [1, с. 44]. Тут пісьменнік звяртаецца да ампліфікацыі – традыцыйнага рытарычнага прыёму з мэтай дасягнуць максімальнага эмацыянальнага ўздзеяння на чытача. Іншыя ўзоры ампліфікацыі сустракаем пры пералічэнні ежы і аддзення на кірмашы: *«Прадавалася марожанае, пірожныя, канфеты, яблыкі, грушы, кавуны, вінаград, булкі, малако, масла, сыр і ўсё-ўсё, за выключэннем вырабаў з агіднага мяса. Апрача ежы неўміручыя гандляры прадавалі і іншыя тавары: гарнітуры, дамская адзенне, кашулі, панчохі, браслеты, гадзіннікі, капелюшы, рукавіцы, дзіцячыя цацкі»*.

Сярод традыцыйных беларускіх страваў знаходзім пшанічныя бліны з верашчакай, грыбы ў масле, зацірку, бульбу з чыгунку з разрэзаным ва ўсю даўжыню селядцом. Бульбяныя клёцкі з малаком абяцае насіць нябожчыку-мужу ўдава Ксаверыя. Бульбяныя клёцкі з малаком рыхтуе маці і маленькім слухачам: у кожную яна кладзе чвэртку крутога жаўтка і называе гэта *«клёцкі з душами»*.

Пісьменнік засяроджвае ўвагу на працэсе/рытуале спажывання ежы: *«Раніцай уся сям'я ела пшанічныя бліны з верашчакай. Дзед апускаў аксамітны, пухкі блін у залацістую мачанку, нібы невад у глыбокае возера. Замест шчупакоў ён спрытна лавіў скваркі і кавалачкі каўбасы. Зверху ён клаў залатыя круглячкі жаўткаў з крутых ячак, якіх называў зоркамі, што апусціліся з неба ў печ праз комін <...> Снаха <...> падала дзеду поўны коўш пеністага яблычнага квасу, прыпраўленага мёдам. Дзед піў і прыгаварваў:*

- *Першы глыток п'ю ў чэсць вашай залатой мамы. Няхай яна доўга жыве!*
- *Другі глыток п'ю за здароўе вашага бацькі і майго сына. Жадаю яму шмат год добрага жыцця!*
- *Трэці глыток п'ю за вас, унукі родныя!»*

5. Апісанне навакольнага асяроддзя, птушынага, жывёльнага, расліннага свету – яшчэ адзін важны элемент нацыянальнага ўніверсуму.

Знікненне смерці ў свеце прычыніць парад птушак і жывёлаў: *«Кариуны і вераб'і, арлы, галубкі, сокалы, вароны, крумкачы, дразды, дзятлы, буслы, плісачкі, сініцы, зяблікі, удоды, зязюлі, качкі, селязні і многія-многія іншыя розных парод і плямён»; «Дзіўнае стада ідзе лясной дарогай: мядзведзі, ваўкі, барсукі, зайцы, расамахі, авечкі, каровы, быкі, свінні, коні, касулі, ласі, дзікія кабаны ды многія-многія іншыя — усіх не перакажаш — язык намазоліш»* [1, с.30]. Падобныя пералічэнні ўзыходзяць да архаічнай (у тым ліку і біблейскай) традыцыі, дзе яны

выступалі своеасаблівым мнеманічным сродкам захавання важных элементаў культур, што грунтаваліся на вусных паданнях. У Змітрака Бядулі падобны прыём надае манументальнасць аповеду, акцэнтую значнасць падзеі (знікненне смерці) для навакольнага свету. Стылёвая палітра літаратурнай казкі Змітрака Бядулі патрабуе асобнага даследавання, і мы не будзем спыняцца на гэтым падрабязна.

Асноўным беларускім топасам (найперш у значэнні “месца”) з’яўляецца лес. І хаця ў Змітрака Бядулі лес не больш як месца, дзе жывуць героі, чытач/слухач знаходзіць шмат знаёмых для сябе момантаў: вецер шуміць у дрэвах, зайцы ходзяць па грыбы, сарока кідаецца шышкамі, па вясне ў лесе прарастаюць пралескі. Мала хто звяртае ўвагу на тое, што гісторыя Дзіда-дзеда расказваецца на фоне змены паравін года: яна прыпыняецца ў момант найбольш актыўнай сялянскай працы і ўзнаўляецца ў “зацішныя” часы. Лес мяняецца ў залежнасці ад часу. Лес – месца жыхарства і дзеда-апавядальніка з сям’ёй, і яго герояў; месца рэальнае (для гісторыі-абрамлення) і фікцыянальнае (для гісторыі Дзіда-дзеда) адначасова. Дзедава гісторыя праецыруецца на ягонае ўспрыняцце свету: *«Гэтыя пралескі, – сказаў дзед, – першы парашок супроць сну, які цар скамарохаў даў панюхаць зямлі, каб разбудзіць яе ад зімовага сну. Хутка сонца знішчыць апошні снег на лясах. Смерць зямлі схавана ў табакерцы-сонцы. Спявае жаўранак. Прылятаюць буслы, іпакі ды іншыя крылатыя скамарохі»* [1, с.129]. І навакольны свет знаходзіць адлюстраванне ў гісторыях дзеда. Пісьменнік слухна даводзіць, што ўсё навокал можа мець сваю гісторыю. Так, увесну Дзіда-дзед просіць унукаў «апавадаць гісторыю жытняга поля». Перад чытачом паўстае цікавы ўзор перапляцення рэальнага і фікцыянальнага пластоў, свету апавядальніка і свету яго гісторыі.

7. Народнае мастацтва, музычныя інструменты – неад’емная частка нацыянальнага культурнага кода, што адлюстравана ў назвах зборнікаў *«Дудка беларуская»* (*Dudka białaruskaja*, 1891), *«Смык беларускі»* (*Smyk Bielaruski*, 1894) Ф. Багушэвіча (*Франциск-Бенедикт Казимирович Богушевич*, 1940 – 1900), *«Скрыпка беларуская»* (*Skrypka białaruskaja*, 1906) Цёткі (1876 – 1916), *«Жалейка»* (1908) Янкі Купалы (1882 – 1942). У нашаніўскай паэзіі вобразы народных інструментаў, народных музыкаў досыць шматлікія. З. Бядуля апісвае народную капэлю, у якой паэт традыцыйна грае на ліры, Люсенька – на свісцёлцы з дзесяццю дзірачкамі, а пасля паэт раздае прысутным «ражкі, гармонікі, скрыначку і невялічкія цымбалікі» і наказвае, як на кожным з гэтых традыцыйных інструментах граць.

8. Народныя вераванні, даміноўная рэлігія – яшчэ адзін складнік нацыянальнай ментальнасці.

Як у кожным творы, што ў сілу сваёй жанравай прыроды (казка) змяшчае рудыменты міфалагічнай свядомасці, у *«Сярэбранай табакерцы»* можна адшукаць маркеры татэмізму, анімізму і іншых першабытных і паганскіх вераванняў беларусаў. Што да хрысціянскай веры, то пры савецкім адмаўленні рэлігіі як такой, цалкам зразумела, што *«папы, рабіны, ксяндзы, пастары, мулы, шаманы, знахары, чараўнікі, шаптухі, манахі, манахікі, выдумшчыкі цудаў»* у казцы згадваюцца выключна ў шэрагу рыцараў смерці, а найбольш запамінальныя вобразы кардынала Баніфацыя і Кія дзесятага паказаны ў сатырычна-гратэскавым ключы. Інстытуты, якія прадстаўляюць гэтыя асобы, уяўляюцца сацыяльна-варожымі лясному люду.

З біблейскіх сюжэтаў у раздзеле «Статуі» паэт пераказвае гісторыю Лотавай жонкі, якая кантэкстуальна нітуецца з гісторыяй герояў, што патрапілі пад уздзеянне соннага парашку аптэкара Савіцкага. Яшчэ ў сваім апаведзе дзед некалькі разоў згадвае святога Антонія. Твор З. Бядулі дэманструе агульную тэндэнцыю беларускай літаратуры першай паловы ХХ стагоддзя: пры дэклараваных устаноўках на атэізм, беларускія пісьменнікі імпліцытна і экспліцытна (і ў гэтым выпадку часцей у сатырычна-гратэскавай форме) апелююць да біблейскіх сюжэтаў і вобразнасці.

Такім чынам, сусветны кантэкст у літаратурнай казцы Змітрака Бядулі *«Сярэбраная табакерка»* задаецца генезісам жанру літаратурнай казкі ў Еўропе, карэляцыяй фальклорнага і літаратурнага (індывидуальна-аўтарскага) элементаў на праблемана-тэматычным, сюжэтна-кампазіцыйным, стылёвым, функцыянальным, вобразным узроўнях, на ўзроўні ўкрапленняў. А таксама – універсальным характарам казачна-міфалагічных сюжэтаў і вобразаў, што дазваляе выяўляць агульную архетыповую матрыцу для іх рэпрэзентацыі ў розных

традыцях.

Нацыянальны код як адлюстраванне нацыянальнага вобразу свету выяўляецца праз самы дасканалы твор любога народа – яго мову, прыказкі, прымаўкі, спевы, антрапонімы і маўленчыя маркеры нацыянальнай ідэнтычнасці, нацыянальную кухню, рытуалы, традыцыі, абраднасць, жывёльны/птушыны/раслінны свет, ландшафт, адзенне і інш., што шырока рэалізуецца ў казцы Змітрака Бядулі «*Сярэбраная табакерка*» і што робіць яе адным са знакавых твораў беларускай літаратуры.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Бядуля, З. Сярэбраная табакерка / З. Бядуля. Прадмова Р. Гульман. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1977. – 136 с.
2. Рублевская, Л., Скалабан, В. Мистика из табакерки. Штрихи к истории белорусской литературной критики // Советская Белоруссия. – 2008. – 26 ноября. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/mistika-iz-tabakerki.html>. Дата доступа: 1.11.2022.
3. Брауде, Л. Ю. Скандинавская литературная сказка / Л. Ю. Брауде. – М.: Наука, 1979. — 208 с.
4. Английская литературная сказка: Сборник: Пер. с англ / Сост., авт. вступ. ст. Н. Демурова. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. – 480 с.
5. Пропп, В. Я. Русская сказка. (Собрание трудов В. Я. Проппа.) Научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 416 с.
6. Сержпутоўскі, А. Выбранае / А. Сержпутоўскі – Мінск: Беларуская навука, 2022. – 652с.
7. Шаладонаў, І. Апавесць-казка «Сярэбраная табакерка» Змітрака Бядулі як жанравы варыянт у пошуку культурнага коду нацыі // Роднае слова. – 2019. – № 8. – С.7 – 9.
8. Навуменка, І. Я. Змітрок Бядуля / І. Я. Навуменка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – 144с.
9. Медриш, Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Под ред. Б. Ф. Егорова / Д. Н. Медриш – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1980. – 296 с.
10. Маслова, В. А., Пименова М. В. Коды лингвокультуры / В. А. Маслова, М. В. Пименова – М. : Флинта, 2018. – 180 с.
11. Карскі, Я. Пословицы и поговорки / Я. Карскі. Беларусь. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2001. – С. 469 – 484.

С. Я. Гончарова-Грабовская,

доктор филол. наук, профессор (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМЫ АБСУРДА В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Аннотацыя. В драмах абсурда беларускіх аўтараў П. Пряжко («Урожай») і А. Курейчыка («Настоящие») выяўляюцца традыцыі заходнаеўрапейскай драмы абсурда (С. Беккет, С. Мрожек, Х. Пінтер) на ўзроўні поэтыкі (герой, дыялог, рэквізит, парадоксальнасць сітуацыі). В них рэдуцыруюцца беккетовскія мінімалізм і амбівалентнасць, што расшырае традыцыйныя параметры драмы і надае ёй высокі ўзровень умоўнасці. Высказваецца мысль о том, что данные пьесы относятся к постабсурдистской драме.

Ключевые слова: беларуская драматургія; драма абсурда; заходнаеўрапейская драма абсурда; постабсурдистская драма.

S. Y. Goncharova-Grabovskaya,

Hab. PhD, Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

TRADITIONS OF THE EUROPEAN DRAMA OF THE ABSURD IN MODERN BELARUSIAN PLAYS

Abstract: *The traditions of West-European drama of the absurd (S. Becket, S. Mrozek, H. Pinter) are traced in the works of Belarusian dramatists, such as P. Pryazhko («Harvest») and A. Kupreichik («The Real»). The analysis is carried out at the level of poetics (a character, a dialogue, props, a situation paradoxality). They reduce Becket minimalizm and ambivalence which extends the parametres of drama and gives it a higher level of conventionality. The above-mentioned plays are thought to be related to post-absurdity drama.*

Key words: *Belarusian plays; drama of the absurd; West-European drama of the absurd; post-absurdity drama.*

Драма абсурда в белорусской драматургии – явление редкое. О ее присутствии свидетельствуют такие пьесы, как «Голова» (Галава, 1991) И. Сидорука (Ігар Сідарук, 1964 –), «Ку-ку» (1991), «Лабиринт» (Лабірынт, 1997) Н. Ореховского (Мікола Арахоўскі, 1950 – 1997), «АС-линия» (АС-лінія, 1997) Г. Богданова (Галіна Багданова, 1961), о которых неоднократно писали белорусские литературоведы (И. Шабловская, Е. Леонова, В. Корткевич, и др.). Наличие абсурда в пьесах А. Макаенка (Андрэй Ягоравіч Макаёнак, 1920 – 1982) «Кошмар» (1975), «Дышите экономно» (1982) отмечали А. Соболевский, С. Лавшук, Я. Усиков и др. Можно говорить об абсурде и в пьесах А. Корелина.

И. В. Шабловская в докладе на XII Международном съезде славистов («Драма абсурда в славянских литературах и европейский опыт. Поэтика. Типология», 1998) определила место белорусской драмы абсурда в славянской литературе. Речь шла о пьесах 1990- х гг., ранее названных. Объектом нашего исследования является драма абсурда начала XXI века. Это пьесы П. Пряжко (Павел Владимирович Пряжко, 1975 –) («Урожай», 2009) и А. Курейчика (Андрей Владимирович Курейчик, 1980 –) («Настоящие», 2003), в которых явно прослеживаются традиции европейской драмы абсурда (Э. Ионеско (Eugen Ionescu, 1909 – 1994), С. Беккета (Samuel Beckett, 1906 – 1989), С. Мрожека (Sławomir Mrożek; 1930 – 2013), Х. Пинтера (Harold Pinter, 1930 – 2008).

Интерес в этом плане представляет пьеса П. Пряжко «Урожай», поставленная на сцене не только Национального академического драматического театра им. Я. Купалы, но и за рубежом. Как и представители неоавангардистского театра второй половины XX века (Г. Грасс (Günter Grass, 1927 – 2015) С. Мрожек (Sławomir Mrożek, 1930 – 2013) Х. Пинтер, В. Гавел (Václav Havel; 1936 – 2013) и др.), он стремится сделать театр «аналогом жизни» (Э. Олби (Edward Albee, 1928 – 2016)). Следуя этому постулату, П. Пряжко выстраивает сюжет пьесы «Урожай» на привычном бытовом материале. Характеристика мира и героев изначально не выглядит (как и у С. Беккета) условной. Скорее, напротив, все подчеркнуто обычно, почти «реально»: сад, деревья, яблоки. Место локализовано и в то же время открыто. Время выражено порой года (приближается зима). Реалистическая достоверность – только первый слой пьесы «Урожай». Гораздо важнее подтекст, его метафоричность. П. Пряжко избегает единственно возможного смыслового наполнения. Автор стремится универсализировать узнаваемую жизненную ситуацию (сбор урожая яблок), экстраполировать ее на модель социума в целом, подать бытовые проблемы как проблемы бытийные.

В пьесе отсутствует интрига, однако соблюдается традиционная структура (завязка, кульминация, развязка). Молодые люди (Егор, Валера, Ира и Люба) собирают яблоки и кладут их в ящики. П. Пряжко делает акцент (как и С. Мрожек) на парадоксальности ситуации, в которую попадают герои: они знают, как правильно собирать яблоки, но делают все наоборот. Их действия сводятся к тому, что вместо бережного отношения к яблокам они прибегают к варварским методам их сбора: сбивают их ящиками, трясут деревья, ломают ветки. Процесс сбора яблок считают «прикольным». В финале мы видим, что урожай собран, при этом его объем превышает тот, что оставили их предшественники. Герои покидают сад, считая, что все сделали «нормально».

Сад в пьесе является семантическим и структурообразующим началом. Это метафора, расшифровать которую нетрудно. Дерево обозначает символ жизни, символ познания. Это фундаментальный культурный символ, репрезентирующий вертикальную модель мира, аккумулирующую бинарные оппозиции (земля – небо, добро – зло). Сад – это и символ гармонии, упорядоченности бытия. Его плоды – материальные и духовные блага, которыми распоряжается человек. П. Пряжко в простом сюжете показал жестокое и потребительское отношение молодых людей к этому благу. Концепт «сад» вызывает у нас ассоциацию, связанную с «Вишневым садом» А. П. Чехова, но там он получает другую коннотацию. В данном случае герои безразличны и к саду, и к собственному существованию.

Если в европейской драме абсурд представлял реакцию на ситуацию отчуждения индивидуума, его безнадежность и безвыходность, то в современном контексте эти противоречия расставляют другие акценты. Молодые люди П. Пряжко – «одноклеточные», простейшие (М. Давыдова), для которых высокие материи недоступны, а жизненные потребности низменны. Драматург показывает деградацию индивида как социокультурный знак. Если беккетовский человек – потерянный в мире, то герой Пряжко в этом мире существует сам по себе. Универсальная мифема «маленький человек», сконструированная драматургами-абсурдистами (Беккет, Пинтер, Мрожек), претерпевает метаморфозу: оппозиция «маленький человек – *das Man*» выражается оппозицией «маленький человек – социум». В пьесе П. Пряжко образ-мифема «маленький человек» приобретает другую коннотацию. Драматург демонстрирует его деградацию, констатирует необратимую редукцию до «простейшего», живущего по инерции, поступающего так, как удобно.

«Маленький человек» (Валерий – Ира, Егор – Люба) в пьесе «Урожай» представляет деконструкцию образа-мифа Адама и Евы. Запретный плод – яблоко, сорванное в саду, лишило когда-то Адама и Еву рая. Однако не «по зубам» оно оказалось героям П. Пряжко: Люба решила попробовать яблоко, но сломала зуб. Вот почему в их определении яблоки «дебильные». Налицо горькая ирония. Путь познания человека чреват, а путь, избранный героями пьесы, страшен своими последствиями: собранный ими урожай оказался непригодным.

Конфликт данной пьесы отличается от классического варианта конфликта: он разрешается в подчеркнуто умозрительном плане, выстраивается на противопоставлении правильного – неправильному, нормального – парадоксальному. Он носит универсальный характер и заключается в попытке молодых людей справиться с поставленной задачей – сбором яблок. Естественно, данный тип конфликта не находит разрешения в рамках пьесы и допускает множество трактовок. Последнее тесно связано с пониманием абсурдистами человеческой истории как бесконтрольного слепого механизма (влияние философских взглядов Шопенгауэра), как явления цикличного, повторяющегося вновь и вновь и потому бессмысленного. Вот почему в пространственно-временной структуре «Урожая» важную роль играет мифологема круга, свойственная поэтике абсурда (С. Беккет «В ожидании Годо» (*Waiting for Godot*, 1952), Ф. Аррабаль (*Fernando Arrabal Terán*, 1832 –) «Фандо и Лис» (*Fando y Lis*, 1968)). Круг выражает идею единства, бесконечности, выступает универсальной проекцией. Его внутренний простор ограничен и в то же время безграничен, он символизирует космогонию и эсхатологию. Как и С. Беккет, П. Пряжко точку не ставит. Эта принципиальная незавершенность вытекает из «философии абсурда», которая сводится к тому, что разрешимых проблем вообще нет, все повторяется по спирали или по кругу. Очевидность иронического универсализма в пьесе выражена буквально: яблоки, которые были собраны другими, тоже были сложены в ящики без дна.

Как известно, в драме абсурда наблюдается корреляция комического и трагического, что дает право пьесы этого ряда атрибутировать как трагикомедии, трагифарсы и фарсы. Жанровый подзаголовок «Урожая» – комедия. Комическое в данной пьесе выражено в противоречии, заложенном в ее идейно-эстетической концепции: несоответствии желаемого и истинного, логики и антилогики. Стремясь к правильному сбору урожая, герои постоянно нарушали его правила. Попытка починить ящики оказалась тщетной. Повторяемость иррациональных действий превратилась в порочный круг. Причина всему – не только отсутствие навыков забивать гвозди, но и «болезни», обусловленные пребыванием человека на свежем воздухе: аллергия – у Игоря,

насморк – у Иры, давление – у Любы, агорафобия – у Егора. Обыгрывая мифему-образ «сизифов труд», драматург бытовой уровень выводит на универсальный, придавая ему иронический характер.

Трагическое – в подтексте пьесы, вербально оно выражено в заключительной ремарке: «*Над истерзанным садом опускается ночь, всходит луна. Идет снег*» [1, с. 101]. Однако трагического в традиционном понимании здесь нет, «*есть только стойкое чувство трагичности существования*» [2, с. 387]. При этом финал свидетельствует о нарушении механизма жанрового ожидания, механизма психологического ожидания зрителя/читателя.

Что касается вербального уровня пьесы «Урожай», то он выражается средствами скорее комизма, чем абсурда. По форме диалог в ней вполне традиционен, реплики и отдельные фразы в основном закончены. П. Пряжко не использует «языковой абсурд», в котором язык становится метафорой человеческого существования, а «трагедия языка» соответственно экзистенциальной трагедией, формальным выражением «эмоционального и когнитивного смятения» [3, с. 192]. В его диалогах просматривается традиция С. Беккета, проявляющаяся в повторах (диалоги в «В ожидании Годо»). Повтор становится не сюжетобразующим, а смыслообразующим, раскрывающим отсутствие у молодых людей элементарных навыков, их беспомощность.

Как и в пьесах Х. Пинтера «Сторож» (*The Caretaker, 1959*), Э. Ионеско «Стулья» (*Les Chaises, 1952*) в «Урожае» важную и значимую роль играет реквизит. В данном случае – это ящики и яблоки. Они являются героями пьесы, вступают в конфликт, ведя собственную интригу. Создавая сценическую атмосферу, они не только характеризуют героев, но обладают собственным символическим значением, открывая тем самым дополнительные смысловые перспективы. Битые яблоки и дырявые ящики олицетворяют ложность, псевдоплоды, псевдорезультаты человеческого труда, демонстрируют отношение человека к миру. Так П. Пряжко постигает онтологическую абсурдность мироздания, делая установку на такой вид абсурда.

Пьеса «Урожай» – постабсурдистская. В ней редуцируются беккетовские минимализм и амбивалентность, что расширяет традиционные параметры драмы и придает ей высокий уровень условности. Такое понятие «*философии абсурда*», как самосознание, трансформируется драматургом в соответствии с жизнью и культурой XX века, соединяя современную философию и художественную практику с реалиями повседневной жизни.

Пьеса А. Курейчика «Настоящие» (2006) является фактом экспериментального театра нашего времени. В ее основу положена традиционная метафора «*жизнь – сумасшедший дом*», которая использовалась А. П. Чеховым (*Антон Павлович Чехов, 1860 – 1904*) («*Палата № 6*», 1892), В. Ерофеевым (*Венедикт Васильевич Ерофеев, 1938 – 1990*) («*Вальпургиева ночь, или Шаги Командора*», 1985), В. Сорокиным (*Владимир Георгиевич Сорокин (1955 –)*) («*Дисморфомания*», 1990), позволяющая передать отношение человека к современному состоянию мира. В данной пьесе абсурд выступает как реакция на окружающую действительность, как попытка самоидентификации личности в социуме, который подвергается со стороны этой личности критической ревизии. Бунт молодежи решается в жанровом русле драмы абсурда, в котором комическое коррелирует с трагическим.

Синтагматика пьесы, ее глубокое значение на семантическом и философском уровне не так проста, как кажется на первый взгляд. В ней нашли отражение постэкзистенциалистские философские концепции, которые рассматривают попытки человека сделать осмысленным его «бессмысленное положение в бессмысленном мире» (Э. Олби. В пьесе А. Курейчика герой пытается осмыслить позицию «настоящего» человека в обществе «ненастоящих» людей. Быть настоящим – значит быть свободным от условностей, поступать так, как хочется, ибо это «*главный инстинкт человека, его естественная потребность*» [4, с. 366]. Для «настоящего» человека не должно быть государственных границ, паспортов, прописок – всего того, что ограничивало бы его существование. Модель такого поведения и демонстрируется в пьесе, героем которой является молодой человек, без конкретного имени (Он). Абсурдная ситуация, положенная в основу художественной структуры, актуализирует нравственно-философскую проблему и находит свою реализацию в эксперименте главного героя,

объектом которого становятся родители его жены. Приемы фарса (Он заставляет их раздеться догола, прыгать и резвиться подобно гориллам на лоне природы) усиливают трагикомический пассаж: эксперимент удался, родители ощутили себя «настоящими», но оказались в дурдоме. Туда же попадают и другие жертвы его эксперимента – представители власти (военком, чиновник, участковый). Ключевая фраза («*Когда ты в последний раз спал со свиньей?*») становится лейтмотивом драматического нарратива. Вопрос абсурден, но в его подтексте явно заложена провокация. Этим вопросом герой тестирует окружающих и приходит к выводу, что все на него бояться дать ответ, потому что «настоящим» человек бывает только во сне, там он правдив. В реальной жизни он лицемерит, лжет, притворяется, приспосабливается, подчиняется расписанию, которому обязан следовать. Соединяя смеховое и трагическое, автор выстраивает пьесу по законам комедии положений, совмещая разнородные дискурсивные элементы (абсурд, гротеск, игру, черный юмор). Драматург деконструирует мир, меняя местами бинарные полюса «настоящих» и «ненастоящих», которые оказываются на грани разумного и безумного, явного и мнимого. Парадоксальность и необычность ситуации, которую моделирует драматург, основана на игре. Завязка действия (философско-бытовой диалог между мужем и женой) является своеобразной экспозицией главной интриги – эксперимента.

В пьесе абсурд осуществляется не на уровне языка, а на уровне деструкции мышления индивида. Глобальные проблемы (расизм, экология), соединяясь с проблемами личными (пятнышко на сарафане жены), аккумулируются в его сознании, приводя к мысли о самоутверждении в роли «настоящего». Вместе с женой они освобождаются от всего, что ограничивает их свободу: сжигают паспорта, медицинские карты, студенческие билеты, избавляются от денег, используя их в качестве бумажных голубей. Апогеем их самоутверждения становится заброшенный, полуразрушенный дом, в котором они ощутили себя «*пятым измерением, главнее всех...*» [4, с. 333].

Кульминация пьесы – сцена в психбольнице, где оказались жертвы эксперимента и сам экспериментатор. Конфликт, выстроенный на конфронтации героя с представителями социума, фактически не разрешается, он уходит в подтекст. Круг замыкается: все оказались в психиатрической лечебнице, в ситуации несвободы, подчиняясь распорядку этого заведения. Парадокс в том, что в итоге герой становится «невменяемым», не отвечает за последствия своих действий. Метафизика реального и ирреального, «настоящего» и «ненастоящего» демонстрирует переход одного в другое. Грань между здравомыслящими и сумасшедшими стирается, они меняются местами. Игра завершается трагикомическим финалом.

Традиционной драме абсурда присуща кольцевая композиция, подчеркивающая неизменность абсурдного мира. По ее законам действие возвращается к исходному моменту, подчеркивается бессмысленность и невозможность его изменения. В пьесе А. Курейчика финальная сцена тоже свидетельствует о замкнутом круге, что отмечено в ремарке: «*Дальше начинается то, что должно было начаться, и продолжается до конца*» [4, с. 361]. Боясь морализаторства, А. Курейчик предлагает зрителю полемично-философский дискурс, позволяющий самому сделать вывод, в каком мире мы живем и настоящие ли мы.

Как видим, абсурд стал активно проникать в белорусскую драматургию, что обусловлено не только постмодернистским влиянием, но и состоянием общества, его кризисом, теми условиями, когда драма абсурда получает питательную среду для развития. И в то же время она модифицировалась, продолжая традиции европейской драмы абсурда, обновляя приемы и средства, что дает основание говорить о постабсурдном периоде в ее развитии.

Список использованной литературы

1. Пряжко, П. Урожай // П. Пряжко. – Современная драматургия. – 2009. – № 1.
2. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.

3. Бражников, И. Смысл и чистота абсурда // И. Бражников. – Соврем. драматургия. – 1994. – № 2. – С. 199 – 208.
4. Курейчик, А. Настоящие / А. Курейчик // Скорина : сб. пьес. – Минск: ООО «Мэджик Бук», 2006. – 368 с.

Г. И. Данилина,

доктор филол. наук, профессор (ТГУ, Тюмень, Россия)

ДИСКУРС ГЛОБАЛИЗАЦИИ В НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI вв.

***Аннотация.** В статье рассматриваются процессы глобализации в современной литературе, определяющие особый литературный дискурс. Ключевые изменения исторического нарратива характеризуются в сопоставлении немецких и русских художественных текстов: «Ein weites Feld» и «Mein Jahrhundert» Г. Грасса; «Spiegel im fremden Wort» В.Вертлиба, «Возвращение в Египет» В. А. Шарова; «Пароход в Аргентину» А. А. Макушинского. Обсуждаются терминологические и методологические аспекты исследования дискурса глобализации.*

***Ключевые слова:** дискурс глобализации; исторический нарратив; полилингвальный текст; транзитивное письмо; Г. Грасс; В. Вертлиб; В.А. Шаров; А. А. Макушинский.*

G. I. Danilina,

Hab. PhD, Professor (Tyumen State University, Tyumen, Russia)

THE DISCOURSE OF GLOBALIZATION IN GERMAN AND RUSSIAN LITERATURE OF THE TURN ON THE XX - XXI CENTURIES

***Abstract.** The article examines the processes of globalization in modern literature, which determine a special literary discourse. The key changes in the historical narrative are characterized in the comparison of German and Russian literary texts: «Ein weites Feld» and «Mein Jahrhundert» by G. Grass; «Spiegel im fremden Wort» by V. Vertlieb, «Return to Egypt» by V. A. Sharov; «Steamer to Argentina» by A. A. Makushinsky. The terminological and methodological aspects of the study of the discourse of globalization are discussed.*

***Key words:** the discourse of globalization; historical narrative; multilingual text; transitive writing; G. Grass; V. Vertlieb; V. A. Sharov; A. A. Makushinsky.*

Тема глобализации – одна из важнейших в современной культуре. Немецкие и русские писатели высказывают свой взгляд на экономические, политические и социокультурные проблемы глобализации и пути их разрешения в литературных текстах, в которых складывается особый творческий тип литературного дискурса.

Глобализация понимается нами как полилингвальный текст культуры, соответственно имеющий свою полилингвальную семиотику. Отсюда очевидно, что применение только специальных филологических методов анализа не может быть достаточно эффективным, и потому в центр внимания ставится интегративный подход, в потенциале синтезирующий несколько видов социогуманитарных исследовательских практик. Поэтому адекватными данной области исследований становятся ключевые понятия и термины интегративного подхода: семиотика культуры, текст культуры, коды культуры, полилингвальность, социально-исторический, публицистический, литературный нарративы, письмо, дискурс-анализ.

Дискурс глобализации в немецкой и русской литературе может быть показан на материале таких произведений, как репрезентативные литературные и художественно-публицистические тексты 1990–2010 гг.: «Краткая речь человека, не имеющего отечества» (*Kurze Rede eines vaterlandslosen Gesellen*, 1990) и «Широкое

поле» (*Ein weites Feld*, 1995) Г. Грасса (*Günter Wilhelm Grass, 1927 – 2015*); «Пересадки» (*Zwischenstationen*, 1999) и «Зеркало в чужом слове. Изобретение жизни как литература» (*Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur*, 2008) Владимира Вертлиба (*Vladimir Vertlib, 1966 –*); «До и во время» (2009) и «Возвращение в Египет» (2015) В. А. Шарова (*Владимир Александрович Шаров, 1958 – 2018*); «Пароход в Аргентину» (2014) А. А. Макушинского (*Алексей Анатольевич Макушинский, 1960*) и некоторые другие. Характерными для данного дискурса являются следующие признаки. Во-первых, в творческой картине мира происходят существенные изменения, ведущие к формированию нового, «глобального» образа истории. Во-вторых, это изменения в области авторского литературного дискурса и строении нарратива.

Классик современной литературы Гюнтер Грасс посвятил все свое творчество теме истории. Он видел в литературе «зеркало времени» [11, S. 170]; в романе «Широкое поле» соединяются прошлое и современность. Само название романа метафорично: история предстает как «воображаемое поле», «*Geschichte als imaginäres Feld*» [10, S.217]; как широкое событийное пространство с подвижными границами, в котором непрерывно взаимодействуют разные политические и социальные силы, нации, культуры.

Как отмечает исследователь современной немецкоязычной литературы Н. В. Гладилин, многие романы Г. Грасса – это «<...> повествование о глобальных событиях сквозь призму локальных эпизодов, всемирная история в ее преломлении на небольшом участке пространства» [2, с. 85]. Своеобразие концепции истории у Грасса изучают С. Мозер [11], Ф. Мейер-Госау [13], Ф. Нойхауз [12]. На наш взгляд, образ «глобальной» истории выразительно представлен и в книге Гюнтера Грасса «Мое столетие» (*Mein Jahrhundert*, 1999) [9]; перевод на русский язык опубликован в 2013 г. [3]. Здесь с самого начала события немецкой истории включены в общеевропейские и мировые социально-политические и экономические процессы.

Книга состоит из ста рассказов о событиях немецкой истории в XX в., названия рассказов отражают последовательность лет от «1900» до «1999» включительно. Согласно логике книги, глобализация началась отнюдь не во второй половине века, как принято считать, а уже на начальном его этапе. Так, в рассказе Грасса «1900» немецкие добровольцы отправляются воевать в Китай, в составе войск из восьми западных стран. Их цель – подавление восстания ихэтуаней против иностранного вмешательства в экономику, внутреннюю политику и религиозную жизнь Китая (1898–1901) [9, S.7-9]. Тема глобализации, как видим, звучит здесь ясно и отчетливо.

В последующих рассказах выразительно показывается, как глубоко процессы глобализации затрагивают немецкую историю, незаметно превращающуюся из истории локальной (на уровне одной страны) в историю глобальную. Об этом свидетельствуют документальные факты, включенные Грассом в свое повествование о мировых войнах и множестве вооруженных конфликтов, о революции, о деструкции экономики и успехах крупных корпораций, о мигрантах и беженцах, студенческих движениях, инфляции (в том числе о трансформациях немецкой валюты на протяжении столетия) и т.д. Перед нами раскрывается история Германии как части глобального многонационального мира, охваченного многоуровневыми противоречиями, экономическими и расовыми конфликтами.

При этом сходные изменения картины мира (раздвижение временных и пространственных границ как форма описания глобализации истории) отражаются и в русской литературе. В романах Вл. Шарова «До и во время» [8], «Возвращение в Египет» (1990–2000-е гг.) [7] события русской истории XIX и XX вв. (революции, войны, сталинский режим) включаются автором в неизмеримо их усложняющий библейский, ветхозаветный и новозаветный контекст. Сама структура нарратива говорит о сходстве исторического мышления писателей: и Грасс («Широкое поле») и Шаров («До и во время») вводят мотив реинкарнации, подчеркивающий глобальность мира культуры. Отсюда закономерно изменяются и принципы «оформления героя» (М. М. Бахтин); роман обретает новую, полицентричную архитектуру.

Второй репрезентативный признак дискурса глобализации в современной литературе – это изменения типа письма, самого языка творчества, его метафорики и поэтики. Яркий пример – тексты Вл. Вертлиба.

По словам Вертлиба (эссе «*Spiegel im fremden Wort*», 2008) [14], для людей эмигрировавших родина – это

некий фиктивный «междумир», поскольку «эмиграция интернациональна». Он отмечает далее: «*Это обостренная форма опыта иного бытия и утраты идентичности, которая стала знаком нашего времени, и «сделать этот глобальный аспект эмиграции видимым представляется мне одной из важнейших задач современного искусства*». Такова основная тема его творчества, чем и должен, по-видимому, определяться путь изучения его произведений. Вертлиб настаивает: «*Поскольку не существует „чисто“ национальных государств, нет и „чисто“ национальных литератур*» («... *da es keine reinen Nationalstaaten gibt, gibt es auch keine Nationalliteraturen mehr*») [14, S. 37].

Писатель подчеркивает, что произведения писателей-мигрантов не имеют содержательной однозначности; они отсылают к особой области культуры, которую можно назвать межнациональной (*Zwischenbereich*) [14, S. 39]. Это пограничная сфера, где сосуществуют разные языки культуры: «*Meine schriftstellerische Heimat ist der Grenzbereich, die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander*» [14, S. 59]. Такому автору присуща полиидентичность (*Mehrfachidentität*), позволяющая создавать новые и творческие формы полилингвальности. Вл. Вертлиб говорит о своем повествовательном дискурсе, что у него «*немецкая поверхность, под которой скорее неосознанно, чем сознательно взаимодействуют строй предложения, мелодика и идиоматика русского языка*».

В литературоведческой германистике подобные тексты иногда связывают с понятием гибридных феноменов и жанров [4]. Мы называем такие тексты полилингвальными, поскольку в них отражается транзитивный, движущийся взгляд на мир и литературное слово («*Der sprachliche Zwischenraum im Schreiben*») [14, S.71]. Отсюда можно представить, насколько высокий творческий потенциал несет в себе такая концепция письма, какой яркий и креативный смысл намечается здесь для поэтики художественного текста, причем на нескольких его уровнях. В этом плане можно назвать репрезентативным роман Вл. Вертлиба «*Zwischenstationen*» [15], вышедший и в русском переводе «Остановки в пути» [1]. В этом романе мелькают разные страны и города, и именно мелькают – ни одного целостного образа нет, как нет и конкретных ландшафтных описаний, это только фрагменты и осколки и стран и городов – кусок улицы, коридор многоквартирного дома, кабина лифта, комната или часть комнаты, – фрагментарное пространство, при этом поразительно единое. Единство создается языком – языками, разноголосицей эмигрантов разных национальностей, которые встречаются друг с другом в своих бесконечных переездах.

Особая художественная транзитивность отличает и персонажный уровень произведения. Собственно событийный ряд, сами поступки действующих лиц скорее лишь намечены, чем подробно описаны. Они довольно однообразны и безлики, равно как и порывы, мечты героев романа тоже не проявляют их индивидуальности, вопреки традициям «монолингвальной» реалистической прозы. В романе Вертлиба жизненная активность выражается иначе: каждый персонаж детерминирован своим отношением к языку (в его ментальном и экзистенциальном плане). Герои делятся на тех, кто замыкается в родном языке (и раз и навсегда определенном мировоззрении) и тех, у кого способен открыться иному взгляду на вещи стать более свободным [15].

У русских писателей тоже есть подобные «транзитивные», полилингвальные тексты, когда разные языки культуры взаимодействуют и создают новый, «глобальный» тип литературного дискурса. Например, это знаменитый роман А. Макушинского «Пароход в Аргентину» (2014) [5]. Здесь в повествование на русском языке органично входят многочисленные иноязычные фрагменты, их более трехсот – на французском, немецком, английском, испанском, итальянском и латышском языках. Безусловно, перед нами разворачивается показательный тип нарратива, который можно обозначить как «транзитивное письмо». Важно, что иноязычные фрагменты не контрастируют с русским языком, а напротив, углубляют его семантику и эстетические возможности, поскольку акцентируют не только хронотопические, но и ментальные нарративные структуры.

Это не единственная новая тенденция иноязычных включений в основной текст на немецком или русском языке. В недавнем романе Макушинского «Город в долине» [6], в романе нобелевского лауреата Гертты Мюллер «Качели дыхания» (*Atemschauke*), 2009) фрагменты на русском языке, в противоположность их роли в

романе Макушинского, вводят резко диссонирующую ноту, что соответствует дискурсу смерти и уничтожения, главному в этом тексте, в котором говорится о концентрационном лагере. В целом такие тексты показывают, что картина мира как глобальной истории приводит к рождению «транзитивного письма»: в литературе создается новое, полилингвальное эстетическое пространство.

В заключение нужно сказать о значении предметных филологических исследований в области научного изучения процессов глобализации. Литературный дискурс, являясь *science fiction*, разумеется, не показывает и не должен показывать фактическое состояние дел в экономике, политике и социально-правовой сфере. У него другая задача: литературные тексты вбирают в себя общие культурные смыслы своего времени и становятся их творческой рефлексией, высказывая тем самым самосознание культуры, то есть настроения в обществе и мироощущение человека, его «чувство жизни» и меняющийся взгляд на происходящее. Это позволяет писателям по-своему видеть возможные пути разрешения проблем глобализации и воссоздавать их в личном творческом опыте.

Список использованной литературы

1. Вертлиб, В. Остановки в пути / В. Вертлиб. – СПб.: Австрийская библиотека в Санкт-Петербурге, 2009. – 290 с.
2. Гладилин, Н. В. Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария) / Н. В. Гладилин. – М.: Изд-во Литературного института имени А.М. Горького, 2011. – 348 с.
3. Грасс, Г. Мое столетие / Пер. С. Фридлянд. СПб.: Амфора, 2013. – 352 с.
4. Зусман, В. Г. Гибридность в литературе мигрантов. Гетерогенное «письмо» В. Вертлиба // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 10. М.: Языки славянской культуры, 2013. – С. 180–187.
5. Макушинский, А. А. Пароход в Аргентину / А. А. Макушинский. – М.: Эксмо, 2014. – 318 с.
6. Макушинский, А. А. Город в долине / А. А. Макушинский. – М.: Изд-во «Э», 2016. – 480 с.
7. Шаров, В. А. Возвращение в Египет / В. А. Шаров. – М.: АСТ, 2015. – 760 с.
8. Шаров, В. А. До и во время / В. А. Шаров. – М.: Arsis-Books, 2009. – 356 с.
9. Grass, Günter. Mein Jahrhundert/ G. Grass. – München: DTV, 2002. – 384 S.
10. Moser, S. Geschichte als imaginäres Feld// S. Moser. «Dieses Volk, unter dem es zu leiden galt»: die deutsche Frage bei Gunter Grass. – Fr. am Mein: Lang, 2002. – S. 217–221.
11. Moser, S. Günter Grass: Romane und Erzählungen/ S. Moser. – Berlin: Erich Schmidt, 2000. – 197 S.
12. Neuhaus, V. Geschichte – Gegengeschichte // V. Neuhaus. – Günter Grass. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010. – S. 216–219.
13. Meyer-Gosau, F. Ende der Geschichte. Günter Grasses Roman «Ein weites Feld – drei Lehrstücke // Text und Kritik. Heft 1. Günter Grass. – München. – Sept. 1997. – S. 3–18.
14. Vertlib, V. Spiegel im fremden Wort / V. Vertlib. – Dresden: Tehlem Verlag, 2007.
15. Vertlib, V. Zwischenstationen / V. Vertlib. – Wien Deuticke, 1999. – 292 S.

А. А. Карпиевич,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

**ЖАНРОВАЯ МОДИФИКАЦИЯ АНТИУТОПИИ В ТВОРЧЕСТВЕ К. ВОННЕГУТА, А. АДАМОВИЧА И
В. СОРОКИНА**

Аннотация. В статье рассматриваются жанровые модификации антиутопии у К. Воннегута, А. Адамовича и В. Сорокина. Отмечается, что в романах «Механическое пианино», «Колыбель для кошки» и «Галапагосы» К. Воннегут изображает недалекое будущее, в котором возможна глобальная катастрофа (технократическая, ядерная, и климатическая). Доказывается, что в повести «Последняя пастораль» А. Адамович сопоставляет утопию и антиутопию, и указывает на способность культуры к самовосстановлению. Обосновывается, что В. Сорокин сатирически осмысляет действительность и исследует институты власти, которые создают тоталитарную систему.

Ключевые слова: антиутопия; культурный код; научная фантастика; пастораль; сатира; тоталитаризм; утопия; ядерный апокалипсис.

A. A. Karpievich,

Master Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

GENRE MODIFICATION OF DISTOPIA IN THE WORKS OF K. VONNEGUT, A. ADAMOVICH AND V. SOROKIN

Abstract. The article examines genre modifications of dystopia by K. Vonnegut, A. Adamovich and V. Sorokin. It is noted that K. Vonnegut depicts the near future, when a global catastrophe (technocratic, nuclear, and climatic) is possible in the novels «Player Piano», «Cat's Cradle» and «Galápagos». It is proved that A. Adamovich compares utopia and dystopia, and indicates the ability of culture to self-repair in the story «The Last Pastoral». It is analyzed how V. Sorokin satirically comprehends reality and explores the institutions of power that create a totalitarian system.

Key words: cultural code; dystopia; nuclear apocalypse; pastoral; satire; science fiction; totalitarianism; utopia.

Жанр антиутопии неизменно актуализируется в переломные моменты истории. С точки зрения психологии это можно объяснить необходимостью рефлексии, вызванной человеческими страхами. Писатели прибегают к приему остранения и отображают в литературном тексте, например, страх перед Холодной войной (1947–1991), соединяя разрозненное бессознательное в коллективное. Таким образом читатель имеет возможность ощутить общность с группой и понять, что он не одинок в страхе перед Другим. Актуальный срез психологического состояния общества и авторское умение уловить духовную атмосферу времени (*Zeitgeist*) осовременивают жанр антиутопии, наполняя его отображением актуальных реалий общества. Возможность превращения коммунизма в тоталитаризм резюмирует Евгений Замятин (1884–1937) в романе «Мы» (1920). Страх британцев перед повторной популяризацией идеологии фашизма в собственном государстве удается отобразить Джорджу Оруэллу (*George Orwell, 1903–1950*) в романе «1984» (1948). В расцвет маккартизма и охоты на ведьм Рэй Брэдбери (*Ray Bradbury, 1920–2012*) создает роман «451 градус по Фаренгейту» (*Fahrenheit, 451 (1953)*), в котором поднимаются вопросы о ценности культуры и литературы в частности. Маргарет Этвуд (*Margaret Atwood, 1939*) пишет одну из значимых для феминизма антиутопий «Рассказ служанки» (*Handmaid's Tail, 1985*). Кадзуо Исигуро (*Kazuo Ishiguro, 1954–*) обращается к этической стороне таких научных открытий, как клонирование, в романе «Не отпускай меня» (*Never Let Me Go, 2005*).

Одной из основных черт антиутопий является гротескность, которая с развитием научной фантастики принимает спекулятивный характер (*speculative fiction*). Если в собственных произведениях авторам удается предсказать дальнейшее развитие цивилизации, то романы переходят в разряд культовых. Писатель приобретает статус визионера, предопределившего один из трендов в культуре. Так, Уильям Гибсон (*William Gibson, 1948*) романом «Нейромант» (*Neuromancer, 1984*) даёт толчок к популяризации жанра «киберпанк». Антиутопия балансирует между реальностью и вымыслом, настоящим и будущим, поэтому с годами гиперболизированный

универсум романов становится более актуальным и менее фантастическим. Необходимо отметить и влияние антиутопии на действительность: иногда концепты из романов проникают в реальную жизнь и приживаются из-за актуальности описываемых идей. Например, в рассказе Лино Альдани (*Lino Aldani, 1926–2009*) «Тридцать семь градусов по Цельсию» (*Trentasette centigradi, 1963*) описана такая форма власти, как эскулапократия, то есть тирания медицинской олигархии. Данный термин начал активно использоваться противниками вакцинации во время пандемии коронавируса в 2020 году [1]. Ранее в американской прессе так характеризовали медицинскую реформу президента США Барака Обамы [2].

Вскрытие проблем общества и их гиперболизация дегуманизирует антиутопический нарратив: вырабатывается тип героев, с которым проще ассоциировать себя читателю независимо от пола, расы и социального положения. Детально эту идею прорабатывает Эдвин Эббот (*Edwin Abbott, 1838–1926*) в романе «Флатландия» (*Flatland: A Romance of Many Dimensions, 1884*), который некоторыми исследователями выделяется как разновидность антиутопии [3]. Героями повествования становятся геометрические фигуры: треугольники, квадраты, параллелограммы – такое обезчеловечивание и абстрактность позволяет в полной мере раскрыть сатиру на викторианское общество. В связи с этим важно отметить, что создание фантастического и антиантропоморфного мира открывает простор для смелых идей, которые при рецепции читателя могут быть считаны по-разному. Антиутопия носит дидактический и предостерегающий характер: людям не верится, что такие элементы тоталитарного общества, как наблюдение со стороны Большого брата, уже присутствует в реальности.

Структуры, организующие жизнь в антиутопическом обществе, схожи с оными, используемыми в утопии. Среди них можно выделить ритуализацию действительности, которая проявляется не только во введении распорядка дня, но и в упорядоченности личной жизни. Антитезис к этому концепту представил Олдос Хаксли (*Aldous Huxley, 1894–1963*) в серии антиутопий, наиболее ярко представленных романами ««О дивный новый мир»» (*Brave New World, 1932*), «Обезьяна и сущность» (*Ape and Essence, 1948*), и «Возвращение в дивный новый мир» (*Brave New World Revisited, 1958*). В основе философской эстетики О. Хаксли лежит идея вседозволенности, вызванной установлением консьюмеристского общества. Героев «О дивного нового мира» ограничивают как через кастовую систему, так и при помощи психоделического наркотика сомы, сокращающего жизнь ради общего блага – так воплощается концепция мальтузианства. Можно сделать вывод, что структуры, лимитирующие жизнь в утопии, при усложнении обстоятельств могут привести к негативным последствиям: здесь возникает логичный вопрос о (не)свободе индивида в идеальном мире. Если идеал существует, то он воплощает гармоничную систему, в которой каждый элемент предполагает синтагматическое и парадигматическое место другого.

Любое расхождение с системой в утопии превращает последнюю в несостоявшуюся, «*failed utopia*» [4], поэтому типичным героем антиутопии становится герой-бунтарь. Такой персонаж составляет оппозицию обществу и выступает неконформистом в упорядоченной утопии. По сути, правящая структура утопии превращается в антиутопическую, когда начинается преследование неудобных субъектов, противящихся государственному курсу. У такого героя-бунтаря, как правило, есть комплементарный персонаж, с которым они составляют оппозицию режиму: классический пример – Уинстон Смит и Джулия из «1984». В разных вариантах антиутопии спутник, или *side-kick*, может отождествляться и с группой людей, разделяющих идеологию.

Антиутопия как жанр наиболее близко подошла к границе между фикцией и действительностью. Так, Вольфганг Изер (*Wolfgang Iser, 1926–2007*) пишет, что «*вымыслы есть изобретения, наделяющие человечество способностью саморасширения...Если мы заинтересуемся ключевыми точками этих изобретений, то столкнемся с различными их применениями, а значит, – с необходимостью отличать многочисленные вымыслы, которые пропитывают нашу повседневную жизнь, от фикциональности художественной литературы*» [5]. Антиутопия отражает реальность, одновременно с этим несколько изменяя её. Фикция аналогично влияет на реальность и на человеческую память: если элементы антиутопии встречаются в реальности, то люди будут

воспринимать их как вымышленные, сошедшие со страниц книг, а значит не будут верить в обращение мира в тоталитарную машину. Человек удовлетворяется объяснением действительности, которую конституируют знакомые объекты. Встраивание в привычную картину мира такого объемного концепта как, например, новояз, требует у субъекта большее количество времени на принятие и рефлекссию, поэтому параллельно происходит идеологическая перестройка. Андрей Платонов (1899–1951) подвергает социализм сатирическому осмыслению и критикует великие государственные планы в антиутопической повести «Котлован» (1930) [6].

Жанру антиутопии свойственен перенос хронотопа в неопределённое будущее, в абстрактное место, конкретизируемое маркерами из прошлого. Лао Шэ (Lǎo Shě, 1899–1966) удается показать период смутного времени и раздробленности в Китае начала XX века, создав метафору марсианского кошачьего города, жители которого пребывают в дурмане [7]. В антиутопии «Записки о кошачьем городе» (Māochéngjì, 1933) писатель использует неклассический способ ведения нарратива: рассказчик попадает в город будущего извне. Распространённый способ повествования в антиутопиях – это показ тоталитарной системы изнутри (во всех вышеприведённых примерах действует именно такая схема). Лао Шэ пользуется классическим построением утопии, который предлагает Томас Мор (Thomas More, 1478–1533) в одноименном трактате (Utopia, 1516). Как пишет Бенедикт Андерсон (Benedict Anderson, 1936–2015), в литературе времен Великих географических открытий часто используется верификация фикциональных событий [8, с. 135–136], поэтому Т. Мор делает рассказчиком персонажа, якобы побывавшего в Утопии и пересказывающего приключения собеседникам [9, с. 127–128]. Патрик Парриндер (Patrick Parrinder, 1944) отмечает, что это помогало тогдашнему читателю поверить в реальность идеала и вдохновить на создание государства мечты, раскрыв его возможность внутри собственной страны [10, р. 297–298]. Закономерно, что рецептивная эстетика антиутопии базируется на противоположном принципе: писатель должен представить такое будущее, в котором никто не захочет жить.

Филолог Елена Черткова пишет, что утопия нацелена на совершенство, а не просто необычность воображаемого общества [11, с. 159]. Исследователь Александра Воробьева отмечает, что и утопия и антиутопия как жанр пользуются наработками научной фантастики, что вполне объяснимо: авторы пытаются предсказать позитивные и негативные последствия развития технологий [12, с. 174]. Культурологи Екатерина Долгина и Юлия Никулина резюмируют соотношение утопии, антиутопии и научной фантастики следующим образом: «Если определить утопию как жанр, прогнозирующий будущее, научную фантастику как жанр, которому свойственно превосхищение этим будущим, антиутопию как развенчание этого прекрасного будущего, и все эти три компонента соединить в пространстве литературного творчества, то мы увидим неразделимость этих жанров, в которых пограничная линия, отделяющая их, весьма условна» [13, с. 155].

Автор научно-фантастических антиутопий владеет некоторыми профетическими способностями: исходя из собственной эрудированности и научной подкованности писатель способен предсказать некоторые технологии будущего. Так, крупнейший британский фантаст рубежа XIX–XX вв. Герберт Уэллс (Herbert Wells, 1846–1946) предсказывает всемирную войну в романе «Война в воздухе» (The War in the Air: And Particularly How Mr. Bert Smallways Fared While It Lasted, 1908), который впервые опубликован за шесть лет до убийства Франца Фердинанда, ставшего поводом к началу Первой мировой войны в 1914 году. В романе описывается будущее, в котором из-за политических разногласий человечество раздирают глобальные конфликты, государства-соседи нападают друг на друга, а нейтральная Швейцария становится союзником Германии. В итоге процветающее до войны общество с развитыми технологиями приходит в упадок, бомбардировки, голод и болезни уничтожают цивилизацию. Г. Уэллс оставляет небольшую надежду на положительный исход: эпоха анархии, по словам писателя, по итогу, сменится утопическим будущим [14]. В одном из следующих романов – «Освобождённый мир» (The World Set Free, 1914), – написанном в год начала Первой мировой войны, описывается идеальный мир, возникший после ядерной бомбардировки. Это одно из первых предсказаний возникновения ядерного оружия, ставшее самосбывающимся пророчеством: «Мы не только сможем использовать уран и торий; мы не только станем обладателями источника энергии настолько могучей, что человек сможет унести в горсти то

количество вещества, которого будет достаточно, чтобы осветить город в течение года, уничтожить эскадру броненосцев или питать машины гигантского пассажирского парохода на всем его пути через Атлантический океан» [15, с. 399] – предполагается, что этот роман читал физик Лео Силард, который стал одним из ученых, обосновавших возможность развития ядерной реакции в атомах урана. Г. Уэллс считает, что утопический мир возможно построить, пройдя через антиутопию, и именно научный прогресс создает возможности для рационального и объективного взгляда на историю человечества, а литературная фантастика позволяет избежать повторения ошибок.

Американский писатель Курт Воннегут (*Kurt Vonnegut Jr., 1922–2007*) обращается к жанру антиутопии на протяжении всех этапов творчества. Его литературный дебют «Механическое пианино» (*Player Piano, 1952*) имеет второе название «Утопия 17». В романе К. Воннегут исследует собственный опыт работы на компанию General Electric и то, как классовое расслоение может привести к созависимости человека и технологий. Делёзовской теме капитализма и шизофрении посвящен весь роман: в городе Айлиум штата Нью-Йорк в недалеком будущем существует разделение на обиталище машин, элитарную часть, где живут инженеры, и «Усадьбу», в которой «ютится все остальное население» [16, с. 3]. Автоматическую или составную работу вместо человека выполняют роботы, поэтому некоторые профессии остаются невостребованными – на это указывает заглавие романа, пианино, которому не нужен играющий. Хотя критики (неожиданно для писателя) отнесли дебют К. Воннегута к научной фантастике, в романе наиболее точно воссоздается замаятинская сюжетная матрица. В антиутопии фигурирует повстанческое движение «Общество заколдованных рубашек», которое стремится исправить социальное неравенство сначала в Айлиуме, а позже и во всей стране. К этому движению должен примкнуть главный герой, изначально стремящийся разрушить оппозицию изнутри, но позже он начинает разделять схожие убеждения. Роман «Механическое пианино» является предупреждением капиталистическому обществу о том, куда может привести автоматизация и диверсификация производства.

В романе «Колыбель для кошки» (*Cat's Cradle, 1963*) К. Воннегут продолжает на примере маленьких сообществ воссоздавать утопию, позже превращающуюся в антиутопию. По сюжету на маленьком острове Сан-Лоренцо в Карибском море существует религиозный культ боконизм. Эту официально запрещенную псевдорелигию в собственных целях используют диктаторы карликового государства. Схожим образом действует правительство, узнавшее о создании уникального вещества Лёд-Девять, которое изменяет атомное состояние воды. К. Воннегут отождествляет религию и науку и утверждает, что они могут действовать как на благо общества, так и в целях тотального контроля над социумом. Элементы метапрозы, присутствующие в романе, одновременно связывают фикциональное с реальным (рассказчик размышляет о бомбардировках Хиросимы и Нагасаки) и отдаляют повествование от читателя (жанр научной фантастики опирается на правдоподобные прогнозы автора). Лёд-Девять, приведший к катастрофическим последствиям в виде замерзания мирового океана, в романе является метафорой ядерного оружия, а его создатель Феликс Хониккер (названный в романе «отцом атомной бомбы») воплощает образ ученого, только постфактум осознавшего последствия собственного изобретения – мотив Франкенштейна [17].

К. Воннегут продолжает работать в жанре научной фантастики с элементами антиутопии в следующих произведениях. В романе «Завтрак для чемпионов, или Прощай, Чёрный понедельник!» (*Breakfast of Champions, or Goodbye Blue Monday, 1973*) большое место уделено критике капиталистического общества, из-за которого города превращаются в машины для производства рабочей силы. Город Мидленд-Сити из «Малый не промах» (*Deadeye Dick, 1982*) уничтожен нейтронной бомбой: антимилитарист К. Воннегут указывает на цикличность насилия. Роман «Галапагосы» (*Galápagos, 1985*) представляет классическую вариацию (анти)утопии: в будущем мировая экономика терпит крах, обостряются экологические проблемы и человечество охватывает эпидемия неизвестного вируса. Последние оставшиеся в живых люди живут на небольшом острове (топос Т. Мора) и с годами эволюционируют в другой биологический вид. К. Воннегут рассуждает, что для создания утопического будущего человеку необходимо выйти за пределы ноосферы – это тождественно идее Фридриха Ницше

(Friedrich Nietzsche, 1844–1900) о человеке как канате, натянутом между животным и сверхчеловеком. Писатель исследует и тему ядерного оружия: одна из ключевых для истории героинь – потомок женщины, пережившей взрыв в Хиросиме. Юрий Сапрыкин отмечает, что *«утопия — то есть нечто желанное, но несбыточное; пожелай, единственная община, у которой, по Воннегуту, есть еще шанс осуществиться, — та, для которой нужны двое. В его текстах нередко встречаются идеальные, идиллические пары, едва ли не растворяющиеся друг в друге, по выражению героя романа «Мать тьма», «государства двоих» [19].* Можно сделать вывод, что ключевыми особенностями антиутопий К. Воннегута является капиталистическая проблематика, жанровая связь с научной фантастикой, множественные рассказчики и основная тема страха перед войной и ядерным оружием.

Беларусский писатель Алесь Адамович (*Алесь Адамовіч, 1927–1994*) наиболее известен благодаря документальной прозе, однако в его библиографии есть произведение, относимое исследователями к жанру антиутопии – дидактическая повесть-предупреждение «Последняя пастораль» (*Апошняя пастараль, 1987*). По сюжету на Земле происходит ядерный апокалипсис [19, с. 5], после чего устанавливается новый Эдем, в котором и живут главные герои. У них нету имени, однако ветхозаветная аллюзия на Адама и Еву становится сюжетообразующим элементом повести. В качестве змея-искусителя выступает третий человек, астронавт, прилетевший из космоса, где находится часть выживших людей (они продолжают заниматься геополитикой, перекраивая постапокалиптическую карту мира). Герои помнят об ушедшей до них цивилизации, они знают несколько языков [19, с. 9], вспоминают о существовавших нациях и их культурах [19, с. 8]; персонажи поражены тем, что война продолжается: *«Так вы все еще... // При Ней не захотелось договаривать. Он за меня это слово выкрикивает: // Все еще воюем! Пока Юг не выплатит все до последнего цента Северу, а Восток не уберет свои лозунги. Ха-ха-ха!» [19, с. 36–37].*

Культурный код присутствует в повести и на паратекстуальном уровне: эпитафиями к «Последней пасторали» выбраны цитаты из «Дафниса и Хлои» Лонга (*II в. до н. э.*) [19, с. 18; 26]. Причем герои осознают парадоксальность идиллической ситуации, они отмечают её антиутопичность: *«Все, что прежде будило мысль об истоках жизни, о чистоте истоков (зелень, молоко, дети), теперь существовало в перевернутом виде» [19, с. 24].* К одному из разделов повести эпитафией становится цитата американского писателя и философа Генри Торо (*Henry David Thoreau, 1817–1862*) [19, с. 54], основным трудом которого является трактат «Уолден, или Жизнь в лесу» (*Walden; or, Life in the Woods, 1854*), написанный в ходе двухгодичного уединения на Уолденском пруду. В книге американец размышляет о социальной несправедливости и пределах человеческого насилия – А. Адамович дублирует эти идеи в повести: *«Не разглядела матушка родительница, какие клыки, какие когти спрятаны под круглой, как крышка реактора, черепной коробкой. Какой взрыв, выброс возможен – страстей, жестокости, ненависти, кровожадности. И именно к себе подобным» [19, с. 41].* В вышеприведенной цитате отмечено, что ядерный взрыв остается травматическим опытом для героев и проникает на уровень метафорического мышления – череп сравнивается с ядерным реактором. В повести содержится цитата из «Бхагавад-гиты»: *«Если блеск тысяч солнц // Разом вспыхнет на небе, // Человек станет Смертью, // Угрозой Земле» [19, с. 33]* – согласно распространенной истории, именно «Бхагавад-гиту» цитировал Роберт Опенгеймер при первом испытании атомной бомбы в рамках Манхэттенского проекта.

Идея структуризации реальности, присущая жанру антиутопии, в повести воплощается в виде концепции человека как многоотсечного механизма (тут можно проследить марксистские идеи обезличивания индивида и превращения в рабочую машину). *«В каждом человеке...размещаются три команды, по одной в каждом из трех отсеков. Отсек номер один – «песни и пляски» (это если огрублять). Этим – чтобы все сразу и тотчас: снова живем! – самое лучшее, вкусное, приятное и всего от пуза...В отсеке номер два «чадолюбцы»...Туда, туда, куда мы укажем, – ради детей, счастья потомков, даже с подтянутым брюхом!...Ну а третий отсек – это Некто... Человек-идея! И команда соответствующая – фанатики из фанатиков...Именно третий, «идеолог» делает людей людьми. Удерживает и поднимает» [19, с. 56–57].* Данная философская идея является синтетической, в ней можно найти следы ницшеанской концепции сверхчеловека, фрейдистское

СуперЭго, и положения о самоконтроле, которые отражаются в таких антиутопиях, как «О дивный новый мир» и «1984». По мнению А. Адамовича антиутопию формирует *«жажда, азарт полной власти (и обязательно нераздельной), но антиномия заключается в том, что «ее [власть], нераздельную, даже весь человек долго нести не в состоянии, не становясь черт знает чем»* [19, с. 58]. Далее писатель отмечает, что существует и четвертый отсек человека, включающий инстинкт самосохранения, или «Свистать Всех Наверх» (СВН): *«Тысячелетние состязания, борьба «идеолога» и СВН — это самые прекрасные страницы самых величавых саг, книг, кинофильмов»* [19, с. 59]. Имманентное желание «Я» навязывать собственно мировоззрение «Другому» приводит к классовому расслоению и упорядочиванию мира через идеологические структуры. Так, герои разговаривают лозунгами из «1984», не понимая этого: *«Все правые — виноваты!.. Все виноватые — правы! — Это мы дуэтом»* [19, с. 50].

В конце повести А. Адамович выкристаллизовывает идею о соотношении фикциональности и аристотелевского мимесиса. Бог называется Великим Драматургом, специально задающим целью *«разыграть умников землян как можно грубее»* [19, с. 89]. После ядерной катастрофы герои, по сути, находятся в состоянии посткультуры, они пользуются обрывками знакомых языков, цитируют по памяти произведения – хотя неизвестно, сколько времени прошло со взрыва, это может быть как год, так и несколько десятилетий. Адам и Ева воссоздают мир по известным структурам, для них Библия становится пратекстом, наиболее просто репродуцируемым кодом. По этой причине, согласно аристотелевской идее, можно заключить, что мимесис реализуется в циклических отношениях культура–природа–культура [20, с. 1065]. Это соотносится с изеровской концепцией антропологии культуры: человек формирует культуру, а культура человека [5]. Герои А. Адамовича живут с коллективной травмой, которая, однако, сохраняет и закрепляет знания о прошлом: из-за спора за женщину Адам и его соперник решают сойтись в дуэли на пистолетах [19, с. 86]. – *«Пятнадцать–двадцать шагов! Кажется, так в романах?»* [19, с. 88]. Культурный код нельзя полностью стереть ядерным взрывом, так как он легко воссоздаваем из-за морфологических сходств – в этом заключается оптимистическая мысль А. Адамовича о будущем человечества.

Для российского писателя Владимира Сорокина жанр антиутопии является полем экспериментов в области сатиры и социальной фантастики. В. Сорокин развивает сложноустроенный антиутопический универсум, в котором процветает лубочно-квасной патриотизм, изоляционизм, и культ личности. Повесть «День опричника» (2006) открывает цикл о России будущего, или, точнее сказать, ретробудущего – как отмечают исследователи, «в анамнезе антиутопии всегда оказывается катастрофа» [21]. По прошествии нескольких революций (Смут) и военных конфликтов восстанавливается диктатура царя, который возрождает опричнину. Россия отмежевывается от Европы Западной стеной (Железный занавес) и начинает плотно сотрудничать с Китаем, служа своеобразной таможней для переброса китайских товаров на Запад – вдобавок происходит колонизация и заселение Сибири. В повести описывается тоталитарная система, репрессирующая инакомыслящих и подавляющая любые расхождения с официальной идеологией. Иван Грозный представляется как Божий помазанник и идеал правителя, благословленный церковью. Интересно, что, отображая такой антиутопический мир, В. Сорокин не комментирует используемое критиками определение «антиутопия», и отмечает, что «цель повести... это попытка художественной футурологии» [22].

Другой чертой, свойственной жанру антиутопии, является уничтожение культуры: как и в романе «451 градус по Фаренгейту» в повести есть эпизод с сожжением книг [23, с. 103]. Сочетание насилия и богобоязни определяет идеологию опричнины: при тоталитарном режиме монополия государства на насилие преодолевает все границы и становится регулятивным механизмом подавления воли народа. Правительство вознаграждает приспешников материально (богатство, дом), физиологически (снимает ограничения на сексуальную жизнь) и психически (легализует наркотические вещества). В «Дне опричника» происходит ритуализация действительности: на это указывает вынесенный в заглавие хронотоп – перед читателем описание ежедневной

службы «государевого пса». Память о войне в антиутопическом обществе затмевается идеологией Великой Победы (сомнительной из-за итоговой самоизоляции России).

В. Сорокин развивает футурологические идеи в сборнике рассказов «Сахарный Кремль» (2008), действие которых происходит в художественном универсуме «Дня опричника». В сборнике воссоздается взгляд изнутри антиутопического общества разных граждан: детей («Марфушина радость»), политзаключенных («Кочерга»), приближенных царя («Петрушка», «Опала»), богемы («Кабак») и обычных людей («Очередь») [24]. ИмPLICITная перспектива на тоталитарную систему показывает ее шаткость и молчаливое принятие массами: по сути, власть в антиутопии опирается на детей с формирующимся мировоззрением, пожилых людей, финансово зависимых от государства, и опричников, поддерживающих царя грубой силой и фанатичной преданностью. Концовка последнего рассказа «Опала» одновременно дает надежду на смену власти и демонстрирует цикличность насилия: рассказчик из «Дня опричника» Андрей Комяга попадает в эпицентр дворцового переворота и погибает от шальной пули. Дальнейшая судьба царя и его преемника неизвестна, а власть сосредотачивается в руках у бояр и поддерживающей их хунты. Этот эпизод доказывает, что антиутопическая машина способна к саморегуляции и может заменять несоответствующие элементы.

Схожий художественный метод В. Сорокин разрабатывает и в серии произведений, начатой повестью «Метель» (2010), продолженной романами «Теллурия» (2013) и «Манарага» (2017), и окончательно сформированной в романе «Доктор Гарин» (2021). Как пишет литературный критик Валерий Шлыков (1974), «здесь [в мире произведений] к середине двадцать первого века случилось несколько войн, часть Европы захвачена моджахедами, Россия развалилась на пестрые лоскутки регионов, по которым странствуют китайцы и прочие вольные люди, а технологии продолжают совершенствоваться... Но главное, что это мир децентрарованный, деидеологизированный, деполитизированный» [25]. Вселенную «Доктора Гарина» можно охарактеризовать как утопическую, так как людям удается легко удовлетворить первичные потребности – процветает культ телесности –, а политика становится бесполезным институтом. Теперь все политики (выводятся под именами Сильвио, Ангела, Дональд, Борис) находятся в психиатрической лечебнице, где не могут смириться с собственной участью. Однако в поздних эпизодах романа выясняется, что, пока большая часть человечества предается гедонизму, в Сибири живет раса чернышей, охраняющих границы и производящих деревянные смартфоны [26]. Из описания выше очевидно, что В. Сорокин создает язвительную сатиру на современность, критикуя корпорации, пользующиеся дешевой рабочей силой, и политиков, забывающих о гуманистических ценностях. В «Докторе Гарине» ядерные бомбардировки становятся обыденностью, от них герои сбегают в начале романа, не акцентируя внимания на ужасающих последствиях – теперь можно просто сменить место жительства [26, с. 53–55]. В. Сорокин делает вывод, что технологически развитый мир будущего создает аналогичные возможности для деградации человечества, а наличие утопических элементов в антиутопии не делает ее идеальным сценарием будущего.

Таким образом, можно отметить основные черты жанровых модификаций антиутопии у К. Воннегута, А. Адамовича и В. Сорокина. К. Воннегуту близок жанр научной фантастики, писатель использует антиутопию для создания романов-предупреждений. В романах «Механическое пианино», «Колыбель для кошки» и «Галапагосы» изображается недалекое будущее, в котором возможна глобальная катастрофа (технократическая, ядерная, и климатическая). А. Адамович обращается к переосмыслению жанра пасторали: в повести «Последняя пастораль» писатель сопоставляет утопию и антиутопию, основываясь на библейском архитектуре. Беларусский писатель провозглашает главенство культуры над другими сферами жизни и указывает на воссоздаваемость общества после кризиса. В. Сорокин сатирически осмысляет действительность, пытаясь предсказать, куда может привести Россию изоляционистская политика и возвращение к средневековым идеалам. Писатель резюмирует, что в мире, где ядерная бомбардировка становится обыденностью, абсурдно искать логические объяснения войнам, религиозным и расовым конфликтам, так как тоталитарный режим способен оправдать любое насилие.

Список использованной литературы

1. Переслегин, С. Мы вдруг оказались в мире реализовавшейся антиутопии / С. Переслегин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: business-gazeta.ru/article/535250. – Дата доступа: 22.10.2022.
2. Cohn, J. Conservatives Brace for the Possibility Obamacare Won't Totally Suck / J. Cohn [Digital resource]. – Mode of access: <https://clck.ru/32SeRH>. – Date of access: 22.10.2022.
3. Hanschu, J. Seeing Reality from a New Dimension / J. Hanschu [Digital resource]. – Mode of access: <https://clck.ru/32Sxxv>. – Date of access: 22.10.2022.
4. Tresch, J. Every Society Invents the Failed Utopia it Deserves / J. Tresch [Digital resource]. – Mode of access: <https://clck.ru/32Sxxv>. – Date of access: 22.10.2022.
5. Изер, В. К антропологии художественной литературы / В. Изер // Новое литературное обозрение. – М., 2008. – № 94 (6). – С. 20.
6. Заваркина, М., Храмых, А. Социалистическая утопия в творчестве А. П. Платонова / М. Заваркина, А. Храмых // Новое литературное обозрение. – М., 2017. – № 147 (5). – С. 200–214.
7. Кэмпбелл, Я. Мировой кризис и мир кошек. Что подсказывает Китай. Короткая рефлексия мира с философским подтекстом / Я. Кэмпбелл [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/32TAzD>. – Дата доступа: 22.10.2022.
8. Андерсон, Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон // Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. П. Баньковской. – М.: Кучково поле, 2016. – 416 с.
9. Мор, Т. Утопия / Т. Мор // Пер. с лат. Ю. М. Каган. – М.: Наука, 1978. – 417 с.
10. Parrinder, P. Nation and Novel. The English Novel from its Origins to the Present Day / P. Parrinder. – NY: Oxford University Press, 2006. – 502 p.
11. Черткова, Е. Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала // Идеал, утопия и критическая рефлексия / отв. ред. В. А. Лекторский. – М.: РОССПЭН, 1996. – С. 156–187.
12. Воробьева, А. Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах / А. Н. Воробьева. – Самара: Изд-во Самарского науч. центра РАН, 2006. – 268 с.
13. Долгина, Е., Никулина, Ю. Жанровые признаки антиутопии в научно-фантастических произведениях зарубежных писателей 1950-х – начала 1970-х гг. / Е. Долгина, Ю. Никулина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2019. – Том 12. Выпуск 11. – С. 154–158.
14. Уэллс, Г. Война в воздухе. Когда Спящий проснется. Рассказ о грядущих днях / Г. Уэллс. – СПб.: СЗКЭО, 2022. – С. 5–222.
15. Уэллс, Г. Пища богов / Г. Уэллс. – Минск: Сказ, 1994. – 576 с.
16. Воннегут, К. Механическое пианино / К. Воннегут. – М.: АСТ, 2009. – 352 с.
17. Воннегут, К. Колыбель для кошки / К. Воннегут. – Хабаровск: Амур, 1993. – 416 с.
18. Сапрыкин, Ю. Усмешка выжившего. Как устроена Вселенная Воннегута / Ю. Сапрыкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/5651215>. – Дата доступа: 11.11.2022.
19. Адамович, А. Последняя пастораль / А. Адамович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/32hStH>. – Дата доступа: 16.11.2022.
20. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск: Литература, 1998. – С. 1064–1112.
21. Ланин, Б. А., Артюхова, И. С. Роман-антиутопия в творчестве В. Сорокина, В. Пелевина и М. Юрьева // Культура. Духовность. Общество. – 2014, №9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/32hyWn>. – Дата доступа: 17.11.2022.
22. Соколов, Б. В. Владимир Сорокин: Опричнина – очень русское явление / Б. В. Соколов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://srkn.ru/interview/bsokolov.shtml>. – Дата доступа: 17.11.2022.

23. Сорокин, В. Г. День опричника / В. Г. Сорокин. – М.: Захаров, 2006. – 224 с.
24. Сорокин, В. Г. Сахарный Кремль / В. Г. Сорокин. – М.: АСТ, 2008. – 352 с.
25. Шлыков, В. Как Владимир Сорокин разочаровался в постмодернизме и полюбил волшебную сказку / В. Шлыков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/32iCCR>. – Дата доступа: 18.11.2022.
26. Сорокин, В. Г. Доктор Гарин / В. Г. Сорокин. – М.: CORPUS, АСТ, 2021. – 544 с.

А. І.Матачкіна-Радковіч,
аспірант (ГрДУ імя Янкі Купалы, Гродна, Беларусь)

ВОБРАЗНЫЯ (ЛІТАРАТУРНЫЯ І ФАЛЬКЛОРНЫЯ) І МАТЫЎНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ІНТЫМНАЙ ЛІРЫКІ Г. БУРАЎКІНА І Д. БІЧЭЛЬ-ЗАГНЕТАВАЙ У КАНТЭКСТЕ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ЛІРЫЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ

Анотацыя. У дадзеным артыкуле разглядаюцца вобразныя і матыўныя асаблівасці інтымнай лірыкі беларускіх пісьменнікаў Г.Бураўкіна і Д.Бічэль-Загнетавай. Пры аналізе іх інтымнай лірыкі можна сцвярджаць, што яна ўяўляе сабой заканамерны працяг у развіцці інтымнай паэзіі класічнай беларускай літаратуры. Прасочваецца цесная сувязь і перайманне нацыянальнай лірычнай традыцыі сучаснікаў, ад знакавых прадстаўнікоў беларускай класікі, такіх як Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, К. Буіло.

Ключавыя словы: лірычная традыцыя; інтымная лірыка; матыў; паэзія; фальклор; вобраз-сімвал; класічная літаратура; сучасная літаратура.

A. I. Matachkina-Radkovich,
postgraduate student (Yanka Kupala State University of Grodna, Grodna, Belarus)

FIGURATIVE (LITERARY AND FOLKLORE) AND MOTIVATIONAL FEATURES OF THE POETRY OF G. BURAVKIN AND D. BICHEL-ZAGNETOVA IN A LYRICAL CONTEXT

Abstract. This article examines the figurative and motivational features of the intimate lyrics of the Belarusian writers G. Buravkin and D. Bichel-Zagnetova. When analyzing their intimate lyrics, it can be argued that it represents a natural continuation in the development of the intimate poetry of classical Russian literature. There is a close connection and imitation of the national lyrical tradition of contemporaries, from iconic representatives of the Belarusian classics, such as Y. Kupala, Y. Kolas, M. Bogdanovich, K. Builo.

Key words: lyrical tradition; intimate lyrics; motif; poetry; folklore; image-symbol; classical literature; modern literature.

Інтымная лірыка багатая на пачуцці і эмоцыі, яна ўключае ў сябе ўсе грані чалавечай душы. Пачуцці ўзнікаюць у падсвядомасці асобы, з'яўляюцца рэакцыяй на падзеі паўсядзённага жыцця. Усеабдымным пачуццём, якое не страчвае сваёй актуальнасці і запатрабаванасці ні ў літаратуры, ні ў філасофіі, ні ў іншых навуках па сёняшні дзень з'яўляецца каханне. Безумоўна, інтымная паэзія не засяроджваецца толькі на лірыцы кахання: яна распавядае аб інтымных пачуццях і перажываннях, з якімі сутыкаецца лірычны герой.

Тэма кахання бярэ свае вытокі яшчэ з Антычных часоў. Аднак, прадстаўнікі старажытнагрэчаскай літаратуры, паэты Архілох і Мімнепр, праявілі сябе як прыхільнікі розных накірункаў у адносінах да паняцця кахання, што з'яўляецца пацвярджэннем індывідуальнай своеасаблівасці гэтага інтымнага пачуцця.

У эпоху Сярэднявечча паэты ў сваіх творах аддавалі перавагу паказу любові да Бога, звярнуўшы сваё разуменне на тэалагічную канцэпцыю, але пры гэтым не гублялі цікавасці да ўзвышанага і вытанчанага кахання.

Адданаць у апяванні шчырага пачуцця не страціла сваёй актуальнасці і ў старажытнай беларускай літаратуры, калі Мікола Гусоўскі, Ян Вісліцкі, Сімяон Полацкі дакрануліся да ўслаўлення важнасці інтымных пачуццяў да жанчыны.

Не выключэннем у працягу інтымнай лірычнай традыцыі сталі і знакавыя прадстаўнікі беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя. Максім Багдановіч, Якуб Колас, Янка Купала, Канстанцыя Буйло, Цётка – творцы, якіх, найперш яднае нацыянальная ідэя і паэтызацыя любові да Бацькаўшчыны, адданае служэнне народу, агульначалавечая праблематыка. Паэтаў хвалююць адвечныя пытанні жыцця і смерці, вечнага і часовага, духоўнасці асобы і высокага прызначэння чалавека. Не ў такой ступені акрэсліваецца інтымны аспект лірычнай паэзіі згаданых творцаў і асабліва тэма кахання, яе матывы і вобразы, фальклорная аснова і архетыпічныя канстанты, а таксама жанравае ўвасабленне мастацкага свету кахання.

Разглядаючы сучасную беларускую інтымную лірыку, можна з упэўненасцю сказаць аб адкрытасці ў праяве сваіх пачуццяў, але ў той жа час сціпласці і таямнічасці аўтараў, такіх як Р.Барадулін, А.Вярцінскі, В.Зуёнак, Я.Сіпакоў, Н.Гілевіч, У.Караткевіч, М.Стральцоў, Г.Бураўкін, Д.Бічэль-Загнетава і іншых мастакоў слова.

У творчай шматаблічнасці “сучаснікаў” не згубіліся постаці Генадзя Бураўкіна і Дануты Бічэль-Загнетавай, паэзія якіх па праву прызнана з’явай надзвычай непаўторнай, унікальнай. Яна шматколера, пластычна і эмацыянальна ўзнаўляе навакольны свет, адлюстроўвае прыгажосць роднай зямлі, пафас стваральнай працы. Іх вершы пазнаюцца па глыбокай эмацыянальнасці, яркай вобразнасці, яскравых эпітатах, метафарах і параўнаннях, рытміцы, унутранай рыфме. На жаль, іх інтымная лірыка не была аб’ектам спецыяльнага даследавання, аналіз і мастацкая спецыфіка вершаў пра каханне не праводзілася. Акрамя таго, раней не было вызначана месца інтымнай лірыкі Г.Бураўкіна і Д.Бічэль-Загнетавай у кантэксце нацыянальнай лірычнай традыцыі

Узоры сучасных вершаў пра каханне даюць падставы меркаваць аб непарыўнай сувязі з класічнай інтымнай лірыкай. Мяркуем, што менавіта творы класікаў-творцаў, узнікнуўшы ў перыяд зараджэння новай беларускай літаратуры, валодаюць дастатковай мастацкай сілай, якая паўплывала на далейшае агульнакультурнае, у тым ліку і літаратурнае, жыццё. Творы класікаў сталіся пэўным арыенцірам, які дазваляе ўбачыць, што замацавалася ў інтымнай паэзіі абраных паэтаў, а што знаходзіцца ў пастаянным руху, абнаўленні, з’яўляецца прыналежнасцю аўтарскага стылю.

Для таго, каб прасачыць, ці выяўляюць інтымныя вершы класікаў Купалы, Коласа, Багдановіча, Буйло і вершы Дануты Бічэль-Загнетавай і Генадзя Бураўкіна, як блізкароднасныя рысы, сфарміраваныя адной літаратурнай традыцыяй, так і яркую індывідуальнасць кожнага творцы, абумоўленую ўласным мастацкім стылем і характэрным успрыманням свету, неабходна звярнуць увагу на матывы-вобразныя асаблівасці і фальклорныя набыткі.

Паэтычны свет пісьменнікаў раскрываецца праз шматгранныя матывы, са сваімі тайнымі псіхалагічнымі адценнямі, што хвалююць чалавека ва ўсе часы. Вобраз кахання ў лірыцы паэтаў паўстае як удалы паказчык светаўспрымання і падсвядомага.

У інтымнай лірыцы Янкі Купалы надзвычай актуальны з’яўляецца матыв абароны кахання і каханай. Лірычны герой робіць усё магчымае дзеля таго, каб яго дзяўчына была супакоенай, шчаслівай. Паэт хоча, каб яна пакахала «ўсёй душой» не патрабуючы нічога ўзамен.

Пакахай жа мяне толькі

Усяей душой,

Не дай з жалю марнавацца,

Сэрца супакой! [1, с. 106]

У лірыцы Генадзя Бураўкіна таксама можна сустрэць матывы абароны кахання і каханай, так у вершы «Я ўсіх вас» лёгка заўважыць сур’ёзнасць намераў закаханага, яго самыя заповітныя мары і жаданні:

Я самую прыгожую з дзяўчат

Схаваў ад вас, забраў ад вас навекі.

Яе радзімкі, локаны і вейкі

Пяшчотна лаішчыць толькі мой пагляд. [2, с. 19]

Разнастайнасць матываў – адна з галоўных паказальнікаў багатай творчасці паэта. Абарона закаханай, успаміны шчаслівага кахання, горыч ад разлукі, надзея на добрую будучыню – многае можна сустрэць у творчасці Г. Бураўкіна, акрамя гэтага, творца звяртаецца да вельмі патаемнага і глыбокага матыву ненароджанага дзіцяці. Аўтар у сваіх вершах-споведзях шкадуе жанчын, якія не зведалі шчасця: быць маці.

Шкадую жанчын,

Што пасля пацалунка мужчыны

Не зведалі асалоду пацалунка дзіця...

.....

Шкадую жанчын,

Што пасля мужчынскіх абдымкаў

Не зведалі пяшчоты абдымкаў дзіця... [2, с. 51]

Якуб Колас надаваў значную ўвагу не толькі хвілінам шчасця і радасці, але вытанчана перадаваў стан адзіноты і яго параадольвання. У вершы «М.Д.М.» Якуб Колас не ўпершыню звяртаецца да жонкі, яго каханне раскрывае душэўны стан героя, багацце яго духоўнага свету, яго хваляванні і перажыванні. Адзінота становіцца настолькі балючай для паэта, што ён адчайна пытаецца вымаліць прабачэнне за ўсю тугу і распач, нанесеную ім самым. Класік пранёс сваё каханне праз усё жыццё, і нараджаецца думка, што ён будзе несці яго бясконца.

Ты без мяне, а я далёка.

Над стэпам звіс нябёсаў тын,

А снег стэповы слепіць вока,

І сумна мне, бо я адзін. [3, с. 365]

У Максіма Багдановіча каханне ўяўляецца прыгожым, светлым пачуццём, менавіта яно ўзвышае чалавека, робіць яго высакароднейшым і лепшым. Каханне прыносіць Багдановічу і радасць і сум. Матыў ростані з абранніцай свайго сэрца сустракаецца ў шматлікіх вершах паэта. Пакуты закаханага вельмі моцныя і важкія.

Мне доўгае расстанне з Вамі

Чарней ад Ваших чорных кос. [4, с. 362]

Генадзь Бураўкін неаднаразова ўказвае на сваю адзіноту, звяртаючы ўвагу на незразумеласць прычын ростані з каханай. Думкі паэта насычаны роздумамамі і намаганнямі адшукаць адказы на свае хвалюючыя пытанні.

А сягонняблукваю

Я адзін да святла

І прычыны не знаю,

Што з табой развяла. [2, с. 11]

Часта ў сваіх інтымных вершах Максім Багдановіч пачынае сваю любоўную біяграфічную гісторыю з успамінаў, менавіта ў іх закладзена ўсё патаемнае, тое, што засталася ў душы і сэрцы паэта. Матыў успамінаў характарызуе М.Багдановіча, як патаемную вытанчаную асобу.

«Дзень гэты, – так пісаў Катул, –

Я белым каменем адзначу».

Дасюль я рад, калі пабачу

Алею, дзе пад ліпаў гул

Мне парасонкам на пяску

Штось ручкі мілья пісалі,

Што – не скажу. Вы адгадалі,

І словы ўжо на языку. [4, с. 69]

Генадзь Бураўкін для перадачы сваіх пачуццяў таксама неаднаразова звяртаецца да дадзенага матыву. Успаміны ў паэта могуць выклікаць розны спектар эмоцый, яны могуць трывожыць, супакойваць, грэць душу, турбаваць сэрца. Важна тое, што яны ёсць, і яны займаюць важнае месца ў яго лірычнай сістэме.

*Клёны росамі ззяюць,
Птушкі сонца гукаюць,
Росам зоры варожаць,
Успамінам трывожаць
Маё сэрца. [2, с. 14]*

Канстанцыя Буйло адкрыта дзеліцца сваёй закаханасцю з навакольнай рэчаіснасцю, не прыхоўваючы сваіх пачуццяў. Матыў шчаслівага кахання адлюстроўваецца ў многіх вершах паэткі. Усё тое, што адбываецца ў каханні адлюстроўваецца на душэўным стане лірычнай гераіні.

*Як я цябе люблю - хай скажа гэта мора,
Што у грудзях маіх бушуе, хай гавора
Аб тым сэрца, што пагляд тваіх вачэй
Сон прабудзіў яго, аж дроннула сільней. [5, с. 112].*

Данута Бічэль-Загнетава, у сваю чаргу, таксама праяўляе свае пачуцці як сапраўдная жанчына: яна з узрушанасцю і захапленнем адносіцца да свайго кахання.

*Звініць у сэрцы радасць, як жаўрук,
Якога нельга прывучыць да рук. [6, с. 43]*

Раненая адзінотай і тугой лірычная гераіня Канстанцыі Буйло адчувае сябе стомленай і забытай, аддаленай ад такога пачуцця, як каханне. Але, ў той жа час, гэтая адзінота стварае ўмовы у якіх жанчына становіцца стойкай і мужнай сваім характарам, духам.

*Без цябе мне і сонца не свеціць ў акно,
І абяснайвясне не шапочуцьлісты...
Цяжкажыць аднаму - жыць не лёгка адной,
Гэта ведаеш, пэўна, і ты. [7, с. 134].*

У пачуцці лірычнай гераіні Дануты Бічэль-Загнетавай выразна пранікае *распач і туга*, выкліканыя стратаю блізкага чалавека. Увесь навакольны свет змяняе сваё аблічча: у ім блякнуць яркія фарбы, згадваюцца прыродныя дэталі, што асацыіруюцца са станам адзіноты і холаду:

*Ужо мы не наловім зораў
У студні досвіткаў на дне... [8, с. 223]*

Другім вектарам даследавання з'яўляецца фальклор. Фальклорныя традыцыі закладзены ў творчасць спакон вякоў, нездарма яны перадаюцца з пакалення ў пакалення, адлюстроўваючы пэўныя культурныя старонкі чалавечага жыцця.

Даследчыца А.Э.Сабуць у сваім артыкуле «Традыцыі фальклорнай паэтыкі ў лірыцы Янкі Купалы і Рыгора Барадуліна» значна заўважыла: «Адпаведнасць паміж двума тыпамі мастацкага мыслення – фальклорам і літаратурай – не толькі ў засваенні стылявых і вобразна-структурных элементаў вусна-паэтычнай творчасці, але і ў выяве самога падыходу, ацэнкі адлюстравання з'яў рэчаіснасці. Пафас народнасці ў творчасці таго ціннага шсьменніка грунтуецца на плённай сувязі з народнай свядомасцю, з жывым народным словам.» [9, с. 170]

Паэты ў сваёй інтымнай лірыцы актыўна выкарыстоўваюць фальклорныя элементы, напрыклад вобразы-сімвалы. З іх дапамогай аўтар стварае маляўнічаю карціну-асацыяцыю, перадае адносіны да аб'екта свайго закахання, праяўляе свае пачуцці, адлюстроўвае душэўны стан лірычнага героя.

Яскравым узорам паэта, які актыўна і ўмела выкарыстоўваў фальклорныя вобразы-сімвалы, з'яўляецца Янка Купала. Важнае месца ў яго сістэме вобразаў прысвечана дрэвам: явару і каліне. Шырока вядома, што вобраз

явара тлумачыцца яго паходжаннем (хлопец, якога пракляла маці, пераўтварыўся ў дрэва). Каліна ўяўляе сабой расліну, надзеленую цнатліваасцю і нешчаслівай доляй.

Песняй вясны лебядзінаю,

Скінуўшы зімнія чары,

Шэпчаўца явар з калінаю

Ў сумнай даліне над ярам. [10, с. 365]

Максім Багдановіч у свах вершах перадае неад’емную сувязь пачуццяў з прыродай, яна ахвяруе чалавеку захапленне не толькі красою пейзажаў, музыкай вясновага квітнення, – яна дае яму адчуць і прыгажосць кахання. Красе кахання часцей за ўсё спадарожнічае ў Багдановіча хараство прыроды:

Помніш толькі красу,

Мілы тварык дзявочы,

Залатую касу,

Сіняватыя вочы.

Цёмны сад – вінаград,

Цвет бяленькі, вішнёвы, –

І агністы пагляд,

І гарачыя словы. [11, с. 37].

Любоўная лірыка ў Маскіма Багдановіча з’яўляецца і аповесцю аб маладосці і каханні чалавека Праз вершы можна пражыць і саму біяграфію песняра. І гэтыя песні аб маладосці, перакрэсленай невылечнай хваробай. У гэтай лірыцы, зразумела, менш услаўлення кахання, у ёй больш слоў аб пакутах ад яго.

Генадзь Бураўкін прадстаўляе пакаленне, якое дастаткова ўмерана выяўляла свае самыя заповітныя пачуцці, тым не менш, у яго вершах прысутнічаюць моманты, у якіх паэт кранальна пяшчотна і далікатна падае сваё ўспрыманне найвышэйшага моманту чалавечай ашчасліўленасці. Паэт працягвае фальклорную традыцыю класіка ва ўжыванні вобразаў-сімвалаў, такіх як дрэвы.

Калітваёнаструненае цела

Цягнулася нястрымна да майго

І ўсё ў ва мне спявала і трымцела,

І кроў паліў адчайна сцягонь,

І мне чаромхаюлясною пахлі

Распушчаныя валасы твае... [2, с. 27]

Вобраз сонца і вясны, якія сімвалізуюць маладосць, прыгажосць, квяценне прыроды і душы, выкарыстоўвае для перадачы пачуццяў Янка Купала. Так, ў вершы «Не праспі вясну, дзяўчына!» назіраецца своеасаблівы заклік да дзяўчынкі. Паэт сцвярджае важнасць вясны і сонца, што ў чарговы раз падкрэслівае сувязь і адзінства навакольнага свету і душы чалавека.

Спі, дзяўчына, покуль сонца

Не зайграла над хацінай;

А як сонца на аконца

Бліскі кіне – ўстань, дзяўчына! [12, с. 31]

Шчаслівае каханне ў вершах Генадзя Бураўкіна ці не аднаразова праходзіць выпрабаванне. Дарогі закаханых могуць разыходзіцца ў розных накірунках, раздзяляць іх на пэўныя адлегласці, але паэт не страчвае надзею на ўз’яднанне, бо гэта ўсяго часовае «раздарожжа». Менавіта вобраз-сімвал раздарожжа становіцца частаўжывальным і апазнавальным знакам Генадзя Бураўкіна, гэта добра назіраецца ў такіх вершах, як «Яшчэ доўга на ўсіх раздарожжах», «Зноў наш сад вечаровы весніца», «Сотні раздарожжаў паміж намі»:

Сотні раздарожжаў паміж намі,

Прывакзальны тлум

І шум травы.

Ды ўсё роўна над тваімі снамі

Я стаю –

Нядрэмны вартавы[2, с. 37].

Цікавым з’яўляецца той факт, што амаль у кожным вершы Генадзь Бураўкін выкарыстоўвае слова «плячо», і гэта нездарма. Плячо асацыіруецца і сімвалізуе падтрымку – адзін з самых важных элементаў у адносінах.

І мне не раз яшчэ

Салодка

Спаць на тугім тваім плячы

.....

Калі плячом гарачым

Ты прыпадала да майго пляча

.....

Твае плечы

чакаюць маіх

нецяярплівых далоняў... [2, с. 83]

У інтымнай лірыцы Г.Бураўкіна важную ролю адыгрываюць пейзажныя дэталі, а менавіта вобразы-сімвалы прыроды (вясна, сонца). Гэта натуральна, бо закаханы чалавек адчувае навакольны асяродак больш тонка і пранікнёна, таму і сустракаем ў вершах апісанні прыроды ці прыродных з’яў. Як правіла, яны нясуць у сабе адбітак настрою лірычнага героя, яго душэўнага стану.

Я сцерагчы ўсё роўна буду

Цябе,

Шчасліваю ад сну,

Сябе,

Цыбатага няўклюду,

І нашу першу вясну... [2, с. 34]

Распаўсюджаны і адметны вобраз-сімвал зоркі з’яўляецца і ў вершах Якуба Коласа. Як адзначана ў артыкуле Д.М.Алексенка: «Праз вобразы касмічнага парадку – месяца, зорак – у песнях выразна выяўляецца эстэтычны аспект беларускай валачобнай традыцыі, ствараецца адметная атмасфера душэўнасці, дабрыні, зычлівасці, тым самым адлюстроўваючы дамінатныя рысы нацыянальнага менталітэту.» Гэтая адметнасць добра прасочваецца ў вершы «Краска» Я.Коласа.

Смуткавала краска-зорка

На мяжы зялёнай,

Пахіліўшы над разоркай

Галаву-карону. [3, с. 337]

Генадзь Бураўкін у вершы «Суседка» праз вобраз-сімвал «зорка» выказвае да аб’екта кахання ці захаплення ацэнкі выключна ўзвышаныя, захапляльныя.

Калі ўвечар да весніц выйшла

І стаяла над вішнямі колкімі,—

Я цябе цалаваў цішаю,

Я цябе цалаваў зоркамі. [2, с. 24]

Для перадачы прыгажосці, пяшчоты, лёгкасці і захаплення сваёй закаханай Янка Купала выкарыстоўвае вобраз-сімвал «краса» і «кветка». Адразу становіцца зразумела, якое трапяткое стаўленне да абранніцы.

І я гадаю так і гэтак,

А ў сэрцысловы мне гучаць:

*Ты не збярэшвя сёлых кветак,
І час прыйшоў твой замаўчаць.* [10, с. 278]

Генадзь Бураўкін удала перайняў традыцыю ўжывання вобраза-сімвала кветкі, гэта добра адлюстроўваецца ў вершы «Абцалую цябе...»

*А на грэшнай зямлі
Мы прысязем пад яблыняй белай —*

*І ўсе кветкі і травы
Пакладу табе моўчкі да ног,
Ад нязнанага шчасця,
Ад удачы сваёй захмялелы,
Малады і наўны
І твой раб,*

І твой Бог... [2, с. 14]

Лёгкасць і ўзрушанасць у вершах Канстанцыі Буйло увасобілася ў вобразе птушкі, нездарма, птушак лічаць вольнымі. Каханне надзяляе паэтку бязмежным і неабсяжным шчасцем.

Будзіць дум яно смелых шырокі размах.

Ты кранешся рукою маёй цяжкай касы -

І я лёгкай раблюся - як птах.

Мне здаецца, я дзесьці высока ляту,

Сэрца грэе бязмежнага шчасця гагонь. [7, с. 274].

Як і ў Канстанцыі Буйло, узрушанасць, усхваляванасць у вершах інтымнай лірыкі Дануты Бічэль-Загнетавай дапамаге перадаць вобраз-сімвал птушкі.

Нібы птушка,

як пчала на кветках.

Ты да крэсу.

Небыццё — наш крэс. [13, с. 24]

Фальклорныя матывы жаночай долі, шчасця і няшчасця, ростаньў і сустрэчаў выразна прагучалі ў творчасці паэтки. Вобраз дзяўчыны-працаўніцы з верша «Сэрца дзявочае», што падказаў назву першаму зборніку паэтки «Дзявочае сэрца» нагадвае жняю з народных жніўных песняў:

Цэлы дзянёк, да працы дасужая,

жыта вязала, сена зрабала.

Ногі самлелі, рукі знядужалі,

а сэрцу нястомнаму мала.

У Нёмане змыла стому-нягодніцу,

з лесу прынесла грыбоў у прыполе.

Змрок, нібы злодзей, паўзе за ваколіцу...

Сэрца сціскаецца – болей... [6, с. 13]

Данута Бічэль-Загнетава – адна з яркіх прадстаўнікоў пісьменнікаў Гродзеншчыны, яе вершы напоўнены любоўю да роднага краю, нават свае пачуцці ў вершах інтымнай лірыкі яна ўвасабляе пры дапамозе вобраза-сімвала – ракі Нёман. Нёман адушаўляецца, набывае рысы каханага, праз чысціню, праз рыстасць, але, ў той жа час, рашучасць і ўпэўненасць прасочваюцца адносіны паміж каханымі.

Неман лашчыць, нібы ў сне,

чараты...

Можна, ён пазваў мяне,

а не ты? [6, с. 13]

Важная адзнака сапраўднага кахання – яго непаўторнасць, менавіта такая рыса інтымнай лірыкі гродзенскай паэтыкі. Аднак, перадаць усю таямнічасць і важнасць слова, з’явы ці падзеі дапамагае вобраз-сімвал «рэха». Пааналізаваўшы зборнікі розных гадоў, можна адзначыць наяўнасць каля 50 такіх элементаў. Паэтка актыўна ўжывае гэтую незвычайную прыродную з’яву, падкрэсліваючы шырокі спектар эмоцый гэтага паняцця.

– *Мая, – крычаў ты ўсхвалявана мне.*

– *Мая... – пацвердзіў рэхам шчыры бор* [13, с. 11].

Адметнай рысай інтымнай лірыкі Д.Бічэль-Загнетавай з’яўляецца матыў сну. Паэтэса ў сваіх вершах часта звяртаецца да свайго каханага праз сон: гутаркі, падзеі, споведзі. Усё неспраўджанае ажыццяўляецца праз заплюшчаныя вочкі закаханай: «*Ці сняцца табе // Хвілінаю // Вусны // З гаркотай калінавай?*» [13, с. 23]

Прааналізаваўшы вершы інтымнай лірыкі Дануты Бічэль-Загнетавай і Генадзя Бураўкіна, упэўнена можна сцвярджаць аб умелым перайманні і працягу нацыянальнай традыцыі, але ў той жа час, нельга не заўважыць індывідуальны падыход у праяве сваіх пачуццяў.

Такім чынам, можна зрабіць выснову аб цеснай сувязі і перайманні нацыянальных лірычных традыцый сучасных твораў Генадзя Бураўкіна і Дануты Бічэль-Загнетавай ад знакавых прадстаўнікоў беларускай класікі, такіх як Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч, Канстанцыя Буйло. Тэматычнае багацце і жанравая разнастайнасць – знакавыя паказчыкі як класічнай так і сучаснай паэзіі. Матыў абароны кахання, узрушанасці пачуццяў, матыў адзіноты, горычы ад разлукі, тугі і роспачы актыўна ўжываецца ў інтымных вершах філалагічнага пакалення пісьменнікаў. Умелае выкарыстанне фальклорных вобразаў-сімвалаў сонца, дрэў, вясны, кветак, зорак дае падставы меркаваць аб знакаваасці і важнасці класічнага падмурка. Аднак, Данута Бічэль-Загнетава і Генадзь Бураўкін укладаюць сваё разуменне і свае пачуцці ў традыцыйнае бачанне свету, менавіта ў гэтым праяўляецца іх індывідуальнасць. Сучасныя творцы беларускай літаратуры такія як Г. Бураўкін і Д. Бічэль-Загнетава узбагацілі інтымную лірыку прычэпова новымі індывідуальна-аўтарскімі рысамі, матывамі, вобразамі.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 1. / Янка Купала. – Мінск: Маст. літ., 1997. – 462 с
2. Бураўкін, Г. Чытаю тайнапіс вачэй: вершы пра каханне / Г.Бураўкін. – Мінск, 2001. – 158 с.
3. Колас, Я. Збор твораў: у 20 т. Т. 2. – Вершы (1911–1938) / Якуб Колас; рэд. тома У. В. Гніламёдаў; падрыхт. тэкстаў і камент. С. В. Забродскай, К. А. Казыра; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2007. – 440 с
4. Багдановіч, М. Поўны збор твораў у 3 т. / М. Багдановіч. – Мн.: “Навука і Тэхніка”, 1992 – 1995.
5. Буйло, К. Выбраныя творы: у 2 т. / К. Буйло. — Мінск : Маст. літ., 1981. — Т. 2 : Вершы, успаміны. — 334 с
6. Бічэль, Д. Дзявочае сэрца: вершы / Д. Бічэль. – Мінск, 1961 – 45с.
7. Буйло, К. Выбраныя творы: у 2 т. / К. Буйло. — Мінск : Маст. літ., 1981. — Т. 1 : Вершы, паэма. — 302 с
8. Бічэль-Загнетава, Д. Даўняе сонца: лірыка / Д. Бічэль. – Мінск, 1987. – 398 с.
9. Астраух, Аліна Эдмундаўна
Традыцыі фальклорнай паэтыкі ў лірыцы Янкі Купалы і Рыгора Барадуліна / А. Э. Астраух // Міжнародныя Купалаўскія чытанні : матэрыялы навуковай канферэнцыі, Гродна, 25-27 лістапада 1997 г. / Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы ; рэд. кал.: Д. М. Лебядзевіч, М. У. Мікуліч, А. М. Пяткевіч. – Гродна : ГрДУ, 1999. – С. 170-174.
10. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 1. / Янка Купала. – Мінск: Маст. літ., 1997. – 462 с
11. Багдановіч, М. Поўны збор твораў у 3 т. / М. Багдановіч. – Мн.: “Навука і Тэхніка”, 1992 – 1995.
12. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 4. / Янка Купала. – Мінск: Маст. літ., 1997. – 446 с.

13. Бічэль, Д. Нёман ідзе: вершы / Д. Бічэль. – Мінск, 1964.–54 с.

Ю. В. Стулов,

канд. філал. навук, дацэнт (Мінск, Беларусь)

ВИНА, ПРОЩЕНИЕ И ЛЮБОВЬ В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н. ТОЛСТОГО И ДЖ. БОЛДУИНА

***Аннотацыя.** В статье рассматриваются этические принципы выдающегося американского писателя середины XX века Джеймса Артура Болдуина, которые перекликаются с моральными императивами Льва Николаевича Толстого. Американский писатель хорошо знал литературу, в том числе русскую, а через Мартина Лютера Кинга, своего друга и лидера движения за гражданские права, испытал воздействие принципов непротivления злу Л. Н. Толстого, которые он не только проповедовал, но и пытался претворить в практической деятельности. Сравнение взглядов великого русского писателя с идеями популярнейшего афроамериканского автора XX века может помочь глубже понять роль Л. Н. Толстого в формировании идеологической платформы литературы афроамериканцев.*

***Ключевые слова:** Л. Н. Толстой; Джеймс Болдуин; афроамериканский роман; «черная революция»; нравственно-этические взгляды; концепция любви; моральное самоусовершенствование личности.*

Y. V. Stulov,

PhD, Ass.Professor (Minsk, Belarus)

GUILT, FORGIVENESS AND LOVE IN THE WORKS OF LEO TOLSTOY AND JAMES BALDWIN

***Abstract.** The paper deals with the ethical principles of James Arthur Baldwin, an outstanding US mid-20th century writer, which echo the moral imperatives of Leo Tolstoy. The US writer knew literature very well, including Russian literature, and through Martin Luther King, Jr., his friend and leader of the Civil Rights movement, was greatly affected by Tolstoy's theory of non-resistance to evil, which he not only advocated but also tried to put into practice. The comparison of the great Russian writer's views with the ideas of the most popular African American writer of the mid-20th century can help understand Leo Tolstoy's role in forming the ideological platform of African American literature more deeply.*

***Key words:** Leo Tolstoy; James Baldwin; African American novel; the Black Revolution; moral and ethical views; the concept of love, moral self-perfectionю*

На протяжении всей жизни великого русского писателя Л. Н. Толстого (1928 – 1910) и одного из самых значительных американских литераторов XX-го века Дж. Болдуина (James Arthur Baldwin, 1924 – 1987) темы вины, прощения и любви были ключевыми в их размышлениях о жизни и нашли свое отражение как в дневниках и эссеистике, так и художественном творчестве. Это и великие романы Л. Н. Толстого, его книга «Путь жизни» (1910), и многие другие произведения, и «Другая страна» (Another Country, 1962), «Блюз Сонни» (Jimmy's blues, 1983) и публицистические сборники Болдуина. Мучительные душевные поиски морального императива, стремление найти смысл земного существования, сложные отношения с официальной церковью, вовлеченность в труднейшие общественные проблемы своего времени, характерные для Л. Н. Толстого, во многом повторяются в жизненном пути афроамериканского писателя, которого называют «одним из самых интеллектуально одаренных критических мыслителей XX века» [1]. Связывает их и глубокое понимание роли литературы и искусства в попытке изменения морального климата в обществе. Оба писателя много размышляли о том, что такое любовь,

какую ответственность она накладывает на людей, утверждая моральные приоритеты в человеческой деятельности. Сравнение взглядов писателей, принадлежащих к разным культурам и эпохам, не является игрой праздного ума, а направлено на то, чтобы глубже понять влияние великого русского писателя на последующие поколения литераторов, мыслителей и общественных деятелей в разных странах.

Для Джеймса Болдуина тема любви является магистральной. Практически каждый из его романов в той или иной степени затрагивает эту тему, рассматривая ее на уровне личностных, семейных, расовых отношений в контексте развития США 1960 – 1970-х годов, определивших дальнейший ход событий в стране. По мнению Л. Седерстром, *«как раз в сфере любви и секса его идеи – самые революционные»* (Здесь и далее, если не указано иначе, – перевод наш. – Ю.С.) [2, р. 176]. Наиболее интенсивный период его творчества приходится на годы т. н. «Черной революции», связанной с деятельностью выдающегося сына Америки, лауреата Нобелевской премии мира Мартина Лютера Кинга (*Martin Luther King, 1929 – 1968*), испытывавшего через Махатму Ганди огромное воздействие идей Л. Н. Толстого. Болдуин поддерживает его план ненасильственных действий в надежде, что нации удастся избежать новой гражданской войны и преодолеть раскол по расовой проблеме. Важно подчеркнуть четкую взаимосвязь между двумя выдающимися людьми своего времени. Как отметила Э. Терри на конференции памяти Дж. Болдуина в Массачусетском университете в Амхерсте, где преподавал писатель, *«В то время, как Кинг подвиг нас на действия, именно Болдуин не давал нам затихнуть, потому что он придавал силу нам и праведности нашего дела как для нас самих, так и на все времена»* [3, р. 553]. Несмотря на отдельные разногласия между ними, в главном они были единомышленниками, и это особенно проявлялось в их нравственно-этических взглядах, которые определенно показывают особое место концепции любви в их мировоззрении, которое формировалось, в том числе под влиянием Л. Н. Толстого. В дневнике от 01 января 1909 г. Л. Н. Толстой пишет: *«Благо жизни людей прямо пропорционально их любви между собой»* [4]. М. Л. Кинг развивает эту мысль. В дебатах о культурном наследии великого русского писателя в год столетия со дня смерти Л. Н. Толстого американский литературовед Марк Титер цитировал Кинга, который верил, что *«любовь является мощным инструментом для социальной и коллективной трансформации»* [Цит. по стенограмме: 5]. А Болдуин, как и М. Кинг, убежден, что идеи христианского всепрощения и любви найдут отклик в сердцах сограждан, не желающих допустить роста насилия в стране. Только любовь может принести мир, покой и радость, если она основана на равенстве любящих, когда ни цвет кожи, ни классовое положение, ни гендерные различия не определяют отношения между людьми. Это касается как отдельных людей, так и целых групп и общин. Нигде так не демонстрируются стереотипы власти над другим человеком, как в любви, где многое определяется стремлением к доминированию или покорности.

Эти годы – начало как нового этапа в движении за гражданские права, так и важнейшего периода в творчестве Болдуина, ищущего ответы на самые сложные вопросы американского общества, в числе которых поиск выхода из расового тупика через всепрощение и примирение. А это возможно, только признав трагическую историю взаимоотношений белых и черных и приняв жизнь в ее противоречивости и сложности, где любовь может играть как созидательную, так и разрушительную роль. Писатель заявляет: *«Наша человечность – наш крест, наша жизнь; нам нужно бороться за нее; нам нужно сделать только то, что несравненно труднее, а именно: принять ее»* [6, р. 17]. Для него американский опыт исполнен *«силы, боли и ужаса любви»* [6, р. 33]. И потому столь важна ответственность каждого человека за свои поступки и отношение к другим людям: любимым, семье, своему окружению и своей стране.

Этому посвящены практически все книги, написанные им в эти годы, в которых речь идет об этической ответственности человека. Он видит задачу личности в моральном самоусовершенствовании, самоисправлении, что позволило бы улучшить нравственный климат общества. Он следует за Р. У. Эмерсоном (*Ralph Waldo Emerson, 1803 – 1882*), утверждавшим, что *«человек должен отринуть все принятые обществом понятия и прислушаться к тому, что говорит его внутренний голос»* [Цит. по: 7, с. 572]. Это, доказывает Болдуин, позволит открыть глубины человеческой природы, понять, что движет личностью на пути познания мира и своего

места в нем.

Первый же роман «Иди, вещай с горы» (*Go Tell It on the Mountain, 1954*) рисует подростка на пороге взросления, переживающего внутренний кризис в напряженных поисках своей идентичности. В белом мире он чувствует стыд за свою черноту, непохожесть, отверженность, не вполне еще понятные позы и пытается преодолеть терзающее его чувство вины. Роман насыщен цитатами из Библии или аллюзиями на библейские тексты: «*Джон подумал со стыдом и ужасом, и при этом яростно и жестко: **Нечистый пусть еще осквернится***» [8, р. 24; курсив Дж. Болдуина]. Они призваны усилить драматизм ситуации, подчеркивая болезненное для мальчика ощущение расти нелюбимым и нежеланным в родном доме, где только мать думает и заботится о нем. Он жаждет любви, ищет ее, но надеется обрести ее только в служении богу, который дарует ему это чувство.

Мысли его обращены к отчиму Габриэлю – жесткому и бессердечному проповеднику, для которого мир окрашен только в два цвета – белое и черное – и который не способен любить, а, значит, и понимать, как сложен мир. Габриэл весь исполнен ненависти и как будто не знает завет апостола Павла: «*Если же друг друга угрызаете и съедаете, берегитесь, чтобы вы не были истреблены друг другом. 5:15*». Гордящийся своим благочестием, он в силу собственного жестокосердия и высокомерия не в состоянии понять человеческие ошибки и промахи и простить, что усложняется проблемой расы. Он отказывается от родного сына, зачатого «в грехе», женщины, которую он, казалось, любил, на самом деле любя только себя, столь благородного и доброго, что берет себе в жены грешницу. Завет пророка Исаяи «*Сделай заветование для дома твоего, ибо ты умрешь, не выздоровеешь*» звучит как предостережение для Габриэла, который в собственном доме не может наладить спокойное и разумное существование семьи. Всю жизнь он чувствует на себе проклятие быть черным в стране, где рычаги власти принадлежат белым. Свой комплекс неполноценности он вымещает на семье, которая боится его и замирает при звуке его шагов.

Это касается не только его родного сына Роя, но и Джона, пасынка, который не знает драматичную историю своей матери и отца, появляющегося в романе в воспоминаниях Элизабет. Габриэл – не его отец, но, не ведая этого, он стремится подавить ненависть, которую пробуждают в его душе жестокость и несправедливость со стороны отчима, его отношение к матери, лишенной в семье права голоса, гнетущая атмосфера в доме. Для Габриэла мальчик – это отродье дьявола; даже в его внешности есть нечто отталкивающее, и он вымещает на Джоне всю силу не израсходованных на любовь чувств. И Джон делает свой вывод: «*... Он принял решение. Он не будет таким, как отец, или отцы отца. У него будет другая жизнь*» [9, р. 20]. Результатом стало моральное возвышение мальчика, сумевшего преодолеть ненависть – вопреки воле и желанию Габриэла, который не видел в нем своего духовного наследника, осмелившегося взять на себя груз нести слово Божие людям: «*И, однако, сын рабыни стоял там, где должен был стоять законный наследник*» [9, р. 130]. Все это время рядом была мать, верившая в него и дарившая ему любовь, которой ему так не хватало.

В романе постоянно звучит тема борьбы добра и зла, света и мрака, которая присутствует едва ли не во всех произведениях Болдуина. Пройтись к свету можно только через страдание и очищение, постигнув тайны человеческого сердца и научившись любить. Джон побеждает Габриэла во время мучительного душевного процесса, знаменующего собой его взросление и обретение идентичности. Л. Н. Толстой дал определение «жизни» как «*сознание себя с своим телом единым, нераздельным с собою*» [10, с. 11], т.е. объяснил природу цельности человеческой личности. Именно этого достигает Джон. Гармония в душе дает нравственные силы выдержать все испытания, в то время как холодное сердце Габриэла связано с мраком души. Потому отчиму не понять, что есть в этом некрасивом мальчике, ощутившем себя «обращенным» в ключевой сцене романа, рисующей воскрешение его души в борьбе с демонами мрака. Как писал Л. Н. Толстой, «*Жизнь человеческая начинается только с проявления разумного сознания, – того самого, которое открывает человеку одновременно и свою жизнь, и в настоящем и в прошедшем, и жизнь других личностей, и всё, неизбежно вытекающее из отношений этих личностей, страдания и смерть, – то самое, что производит в нем отрицание блага личной*

жизни и противоречие, которое, ему кажется, останавливает его жизнь» [10, с. 47]. Личное время Джона становится частью потока исторического времени, а его судьба – частью судеб миллионов афроамериканцев. А «основа всего сущего», как писал великий Уолт Уитмен, – «любовь» [11, с.135]. Русский писатель дает определение сути любви: «И нет иной любви, как той, чтобы положить душу свою за други свои. Любовь – только тогда любовь, когда она есть жертва собой. Только когда человек отдает другому не только свое время, свои силы, но когда он тратит свое тело для любимого предмета, отдает ему свою жизнь – только это мы признаем все любовью и только в такой любви мы все находим благо, награду любви. И только тем, что есть такая любовь в людях, только тем и стоит мир» [12, с. 120].

Это чувство дано было испытать Элизабет – матери Джона и жене Габриэла, которая вынуждена была заплатить самую высокую цену за любовь к Ричарду, отцу мальчика. Талантливый молодой афроамериканец по подложному обвинению оказывается в полицейском участке, где он не выносит издевательств и сводит концы с жизнью, будучи не в состоянии пережить надругательств над своей душой. Элизабет не может позволить сыну повторить судьбу отца и окружает его теплом и любовью в надежде, что его жизнь сложится лучше. И замуж она выходит ради него: Ричард во многом потому так ведет себя, что он был «ребенком без отца далеко от дома», как поется в старинном негритянском госпеле. Поэтому она обрекает себя на это замужество; при этом сын не должен узнать правду, что заставляет ее сносить все. Элизабет олицетворяет собой нравственную силу, поскольку знает, что такое любовь, помогающая ей не сдаваться и быть тем человеком, который поддерживает сына в момент испытаний, когда он понимает, что нужно пройти через очищающий огонь, обещающий воскрешение души.

«Господь спасет.

И он увидел огонь, красный и золотистый, ждущий его – желтый, и красный, и золотистый, горящий в вечной ночи и ждущий его. Он должен пройти через этот огонь и окажется в этой ночи.

Господь спасет» [13, р. 174 – курсив Дж. Болдуина. – Ю.С.].

Болдуин выходит за рамки афроамериканского дискурса, что давно отметила Т. Н. Денисова, утверждавшая, что писателем движет желание «говорить о человеке вообще и о жизни вообще» [14, с. 285], что явно перекликается с упомянутым высказыванием Л.Н. Толстого. Осознание Джоном своей души, своего тела, себя как части народа приходит через страдание, обретение корней и понимание смысла любви, т.е. потребности любить и быть любимым. И роль матери в этом огромна, поскольку она не дает ему сломиться.

Эта же тема является ключевой и в повести «Комната Джиованни» (*Giovanni's Room, 1956*), где он создает образ американца Дэвида, который оказывается не способным любить, поскольку вырос в атмосфере общества, где человек запрограммирован прятать чувства и стыдиться их. Болдуин исследует причины, которые заставляют его и не состоявшуюся невесту прятаться в мире иллюзий и самообмана. В Париже, куда герой приезжает с Хеллой, он знакомится с итальянцем Джиованни и чувствует, что привязывается к молодому человеку. Для Болдуина их взаимоотношения – это способ исследовать проблему отчуждения, которая во многом характеризует американское общество. На это обращают внимание многие литературоведы. Ведь, как позднее напишет сам писатель, «...мужчины намного более беспомощны, чем женщины – потому что они намного менее прямодушны, они нужны друг другу как товарищи, нужны для самоисправления, нужны, чтобы выплакаться и сквернословить, нужны друг другу как пример, одним словом, нужны вообще для того, чтобы быть в состоянии любить женщин» [15, р. 81]. Для Джиованни любовь давала силы выдержать хаос современного общества, где каждый живет сам по себе и где никому нет дела до твоей души. Болдуин подчеркивает процесс утраты внутренних связей между людьми, очерствение, обезличивание человека, что свидетельствует о дисгармонии мира. Дэвид не умеет и не способен любить, и в этом корень всех проблем героев произведения.

В определенной степени писатель продолжает тему Генри Джеймса (*Henry James, 1843 – 1916*), с его исследованием того, что понимается под американской «невинностью», т.е. нежеланием видеть темные стороны жизни, боязнью правды, стремлением оставаться в мире иллюзий. У Дэвида отсутствует чувство вины по

отношению и к невесте, и к Джiovанни; он, в прямом смысле, бежит от себя, от сомнений, от проблем, оказавшись в незнакомой пьяной компании на краю света. Но это не спасает: он обнаруживает себя перед судом совести, когда не на кого переложить ответственность за все, что произошло из-за него и его нежелания принять жизнь в ее сложности. Любовь предполагает ответственность перед любящими тебя людьми, но этого-то и нет у американца. Сам Болдуин скажет: «... Каждый этого боится, что его или ее увидят такими, какие они есть. Но это, знаете ли, цена. Вот почему так страшит любовь» [16, р. 29]. Не понимая страданий других людей, Дэвид обрекает себя на неприкаянность и бездомность. В его отношениях с Хеллой любовь заменяет подчеркнуто механистический секс; нет ни возвышенных слов, ни уважения друг к другу. Оказавшись в Париже, он и Хелла оказались вне мира благополучия и запрограммированности на достижение Американской мечты и не смогли найти себя в реальности. Он не понял, что Джiovанни тянется к нему за теплом и дружбой, но холодная рассудочность не позволила почувствовать в движении души итальянца тоски и отчаяния. Хелла возвращается в США, где все ясно и понятно, а он остается «невинным». Ведь он «американец до мозга костей» (*«as American as pork and beans»*) [17, р. 120]. В книге все персонажи от чего-то куда-то бегут, но в результате всех их ждет жизненное крушение.

В своем следующем романе «Другая страна» (1962) писатель вновь обращается к волнующей его теме, и, как пишет известный американский литературовед Г. Хикс, «сложности любви редко исследовались с большей тонкостью или с большей глубиной» [18, р. 95]. Все герои мечутся в поисках любви и сострадания, и все свидетельствуют о некоммуникабельности людей в мире, где даже любовь становится невозможной. Здесь перекрещиваются судьбы практически всех персонажей книги: Руфус – Кэсс – Вивальдо – Эрик; Вивальдо – Айда – Эрик; Айда – Эллис; Кэсс – Ричард – Эрик; белые и черные; межрасовые связи и любовные отношения белых с белыми, афроамериканцев с афроамериканцами, американцев с европейцами, и всех объединяют отчаяние, безнадежность и неизбывное чувство вины за то, что жизнь ни у кого не складывается. Даже у вполне благополучно устроенных персонажей вроде Кэсс и Ричарда любовь приобретает истерические черты, что говорит о душевном нездоровье, заставляя вспомнить толстовского Федю Протасова, который признается: «мы любим людей за то добро, которое мы им сделали, и не любим за то зло, которое мы им делали» [19, с. 251]. А болдуиновские персонажи все виновны друг перед другом – за невнимание, неумение услышать, душевную черствость. Понимание этого приходит только после самоубийства главного героя едва ли не в начале романа. И наказание для них – смятение, внутренняя неустroенность, сумятица в умах и одиночество даже в объятиях любящего человека, которые характерны для персонажей почти всех произведений Болдуина.

Прилагательное «одинокий» постоянно повторяется в отношении всех персонажей романа. Леона как бы подытоживает всеобщие ощущения: «Люди просто одиноки, потому и злобятся. Верь мне, мальчик, я-то уж знаю» [20, р. 41, пер. с англ. В. Бернацкой]. Отчаяние, чувство безысходности ведут не только к духовному кризису, но и производят разрушительное действие на человеческую психику, заставляя думать о вине окружающих и смерти как единственном выходе из жизненного тупика. Со смертью Руфуса каждый испытывает чувство стыда за свое поведение, вспоминая, когда и как был сделан шаг, который привел к его гибели. По Л. Н. Толстому, «смерть — это уничтожение того стекла, через которое я смотрел на мир. О том, будет ли это стекло заменено другим, — мы не можем знать, да нам и не нужно знать. Одно мы знаем верно: что уничтожение стекла не уничтожает глаза» [21, с. 58]. Каждый из героев романа обращается к памяти Руфуса, пытаясь понять причину не только его смерти, но и себя, свои проблемы и комплексы. Русский писатель, чьи произведения были хорошо знакомы книгочею Болдуину, давно объяснил, в чем дело: «Если же благо возможно тебе только тогда, когда все существа любили бы других более себя, то и ты, живое существо, должен любить другие существа более себя. Только при этом условии возможны благо и жизнь человека, и только при этом условии уничтожается и то, что отравляло жизнь человека, — уничтожается борьба существ, мучительность страданий и страх смерти» [22, с. 87-88]. У Болдуина все герои нацелены на себя, смотрят только внутрь и копаются в себе; их любовь замкнута в себе, но не направлена вовне. Они не способны почувствовать и понять

боль другого.

Неспособность любить предстает не только как личная драма, но и как социальная болезнь. Не случайно один герой кончает жизнь самоубийством, его возлюбленная сходит с ума, сестра и лучший друг постоянно мучают друг друга, Кэсс и Ричард Силенски переживают семейный кризис и т.д. Плохо всем, и надо найти способ продолжать жить. Болдуин приводит читателя к выводу, что только «Если человек может жить с собственной болью, тогда он поймет боль других, и тогда, пусть на момент, трансцендентально мы сможем избавить друг друга от боли» [23, р. 313]. В результате поиски пути в «другую страну» любви оказываются безуспешными; отношения между персонажами определяют отчужденность и неверие в возможность изменить жизнь, хотя слабую надежду человеку Болдуин все-таки оставляет, назвав последнюю часть книги «На пути в Вифлеем»: через страдания и муки нужно обрести способность возродиться в любви. Кстати, это созвучно этическим взглядам М. Л. Кинга, который писал: «Необходимо ... следовать этике любви, которая становится силой для интеграции личности» [24, р. 40].

В более поздних произведениях Болдуина, особенно в повести «Если Бийл-стрит могла бы заговорить» (*If beale street could talk, 1975*) и романах «Скажи, когда ушел поезд» (*Tell Me How Long the Train's Been Gone, 1968*) и «Прямо у меня над головой» (*Just Above My Head, 1979*) появляются герои, которые, благодаря чувству любви, сумели преодолеть одиночество, обрести самость, найти свое место в жестоком мире и способность отдавать себя людям, т.е. способность творить. (Главные герои его произведений 1970–80-х гг. – люди творческих профессий, которые в отличие от своих предшественников в ранних книгах Болдуина, показаны в творческом акте, вдохновленном любовью). Как говорил герой романа «Скажи, когда ушел поезд» актер Лео Праудхаммер, «...если я мог отдавать, я мог жить» [25, р. 368]. Из сутолоки Нью-Йорка и каменной громады небоскребов Болдуин уводит своих героев на лоно природы. Одна из самых поэтичных любовных сцен в романе «Скажи, когда ушел поезд» происходит вдалеке от города, когда над Лео и любимой женщиной простирается огромное ночное звездное небо: «Казалось, будто мы не только соединились друг с другом, но и с ночью, и звездами, и луной, и спящей долиной, и деревьями, и землей под плитой, которая была нашим ложем, и водой, текущей под землей» [24, р. 308]. Человек самоценен, и Болдуин воспевает такого человека, который становится более цельным по сравнению с персонажами предшествующего периода, утверждая труд как главную нравственную силу. Писатель чувствует свою ответственность художника, которая всегда питала его творчество: «... Если я в некотором роде поэт, то тогда я, с моей точки зрения, несу ответственность перед людьми, которые создали меня, и перед людьми, которые придут после меня» [26, р. 26]. И это тоже роднит его с великим русским писателем и мыслителем.

Список использованной литературы

1. Miller, Elliott. A Baldwinite's Regret / E. Miller. – [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://www.counterpinch.org/2018/07/03/a-baldwinites-regret/> – Дата доступа: 03.07.2018.
2. Cederstrom, L. Love, Rave and Sex in the Novels of James Baldwin / L. Cederstrom // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. – Vol. 17. – No. 2 (Spring 1984). – P. 175–188.
3. Terry, E. et al. James Baldwin, 1924–1987 / E. Terry // *The Massachusetts Review*. – Vol. 28. – No. 4 (Winter, 1987). – P. 551–560.
4. Толстой, Л.Н. Дневники (1909) / Л. Толстой. – [Electronic resource]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/tolstoy_lev/dnevnik_i_zapisnie_knigki_1909.html#0 – Дата доступа: 03.08.2018.
5. Дебаты по Толстому между американцами и русскими. – [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://ru-tolstoy.livejournal.com/3233.html>. – Дата доступа: 03.08.2018.
6. Baldwin, James. *Notes of a Native Son* / J. Baldwin. – London: Corgi Books, 1964. – 149 p.
7. История США в 4-х тт. – Т. 1 – 1607–1877. – М. : Наука, 1983. – 687 с.

8. Baldwin, James. Go Tell It on the Mountain / J. Baldwin. – London : Corgi Books, 1976. – 256 p.
9. Baldwin, James. Go Tell It on the Mountain / J. Baldwin. – London : Corgi Books, 1976. – 256 p.
10. Толстой, Л.Н. О жизни / Л.Н. Толстой. – Genève : M. Elpidine, Libraire-Éditeur, 1891. – 188 с.
11. Американская поэзия в русских переводах 19–20 века. – М. : Радуга, 1983. – 667 с.
12. Толстой, Л. Н. О жизни / Л.Н. Толстой. – Genève : M. Elpidine, Libraire-Éditeur, 1891. – 188 с.
13. Baldwin, James. Go Tell It on the Mountain / J. Baldwin. – London : Corgi Books, 1976. – 256 p.
14. Денисова, Т. Н. На пути к человеку. Борьба реализма и модернизма в современном американском романе / Т.Н. Денисова. – Киев : Наукова думка, 1971. – 339 с.
15. Baldwin, James. Tell Me How Long the Train's Been Gone/ J. Baldwin. – London : Corgi Books, 1974.
16. Eckman, F. M. The Furious Passage of James Baldwin / F.M. Eckman. – N.Y. : Evans, 1966. – 254 p.
17. Baldwin, James. Giovanni's Room / J. Baldwin. – N.Y. : A Dell Book, 1965. – 224 p.
18. Hicks, Granville (with the assistance of J.A. Robbins). Literary Horizons. A Quarter Century of American Fiction / G. Hicks. – N.Y. : New York Univ. Press, 1970. – 290 p.
19. Толстой, Л. Н. Живой труп / Л. Н. Толстой // Толстой, Л.Н. Собр. Соч. в 12-ти т. – Т. 12. – М. : Правда, 1987. – С. 207–266.
20. Болдуин, Дж. Другая страна / Дж. Болдуин. – Назрань : Гелеос, 2000. – 496 с.
21. Толстой, Л. Н. На каждый день. Учение о жизни, изложенное в изречениях / Л. Н. Толстой // ПСС. – М.–Л. : Худож. литература. – Т. 43, 1929. – 373 с.
22. Толстой, Л. Н. О жизни / Л.Н. Толстой. – Genève : M. Elpidine, Libraire-Éditeur, 1891. – 188 с.
23. Baldwin, James. Tell Me How Long the Train's Been Gone/ J. Baldwin. – London : Corgi Books, 1974.
24. The Negro Protest. James Baldwin, Malcolm X, Martin Luther King Talk with Kenneth B. Clark. – Boston : Beacon Press, 1963. – 56 p.
25. Baldwin, James. Tell Me How Long the Train's Been Gone/ J. Baldwin. – London : Corgi Books, 1974.
26. Baldwin, James & Giovanni Nikki. A Dialogue / Forew. by Ida Lewis. Afterw. by Order Coombs / J. Baldwin & N. Giovanni. – Philadelphia – N.Y. : Lippincott, 1973. – 112 p.

Ю. А. Шлемен,

магістрант (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

ВОБРАЗ Т. Г. МАСАРЫКА Ў ЗБОРНИКУ Я. СЭЙФЕРТА «ВОСЕМ ДЗЁН»

***Анотацыя.** У артыкуле прадстаўлены аналіз вобраза прэзідэнта Чэхаславакіі Т. Г. Масарыка ў паэзіі Я. Сэйферта, а менавіта ў зборніку «Восем дзён», вершы якога прысвечаныя смерці палітычнага дзеяча. Даследуюцца мастацкія сродкі (тропы і стылістычныя фігуры), што ўплываюць на раскрыццё і адлюстраванне дадзенага вобраза ў творчасці чэшскага паэта. Тэматычная і ідэйная праблематыка вершаў вышэй угаданага зборніка дазваляе асэнсаваць значнасць асобы Т. Г. Масарыка ў і культуры чэшскага народа. Зварот сучасных пісьменнікаў да палітычнага дзеяча сведчыць пра яго ролю ў гісторыі Чэхаславакіі.*

***Ключавыя словы:** вобраз Т. Г. Масарыка; зборнік «Восем дзён»; творчасць Я. Сэйферта; цыкл вершаў; чэшская паэзія.*

Y. A. Shlemen,

Master Student (Belarussian State University, Minsk, Belarus)

THE IMAGE OF T. G. MASARYK IN THE COLLECTION OF J. SEIFERT «EIGHT DAYS»

Abstract. The article presents an analysis of the image of the President of Czechoslovakia T. G. Masaryk in the poetry of J. Seifert, namely in the collection «Eight Days», whose poems are dedicated to the death of a politician. The article examines the artistic means (tropes and stylistic figures) that influence the disclosure and reflection of this image in the work of the Czech poet. The thematic and ideological problems of the poems of the aforementioned collection allow us to rethink the significance of the personality of T. G. Masaryk in the culture of the Czech people. The appeal of modern writers to a political figure testifies to his role in the history of Czechoslovakia.

Key words: the image of T. G. Masaryk; collection «Eight days»; creativity of J. Seifert; cycle of poems; Czech poetry.

Томаш Гарыг Масарык (1850–1937) стаў адной з ключавых фігур у гісторыі Чэхаславакіі. Унікальнасць дадзенай асобы заключаецца ў тым, што ён вядомы ва ўсім свеце як літаратаратуразнаўца, філосаф, палітык і сацыёлаг. Спалучэнне ў адной постаці такіх разнастайных якасцей дазваляе сцвярджаць пра выключнасць першага чэхаславацкага прэзідэнта на арэне сусветнай гісторыі, а асабліва ў гісторыі Заходняй Еўропы першай паловы XX ст. Так, З. Неэдлы, чэшскі літаратурны крытык, падкрэсліваў, што «Масарык быў не толькі філосафам, які практычна прымяняў свае тэарэтычныя веды, але і палітыкам, які заснаваў сваю палітыку на навуковым спазнанні, на філасофіі» [1, с. 58].

Сам Т. Г. Масарык быў высокаадукаваным прадстаўніком сваёй эпохі, а таму здолеў заваяваць аўтарытэт і павагу ў чэшскага насельніцтва. І. Войцех, дырэктар Інстытута музыказнаўства, выказваўся пра прэзідэнта наступным чынам: «Сям'я Масарыка – сам прэзідэнт Масарык і яго жонка – былі абое вельмі культурныя людзі. Яны цікавіліся літаратурай, жываліся і перш за ўсё музыкой. (...) Масарык вярнуўся ў Прагу ў 80-я гады пасля знаходжання ў Вене. Яго пакаленне вырастала ў жывым кантакце з народнай песняй» [2].

Сапраўды, менавіта Т. Г. Масарык адыграў важную ролю і ў гісторыі ўсходнеславянскіх народаў. Так, у беларускай культуры і літаратуры Прага ўспрымалася праз прызму эмігранцкага светапогляду, паколькі яна стала культурным і літаратурным цэнтрам для многіх беларусаў. Варта адзначыць, што ў 1921–1922 гг. Т. Г. Масарык у межах ідэі славянскага братэрства пачаў «Рускую акцыю дапамогі». Дзякуючы праграме першага прэзідэнта Чэхаславакіі, якая з боку кіраўніцтва ўсялякімі спосабамі дапамагала славянам, вышэйшую адукацыю ў Празе здолелі атрымаць больш за сотню беларусаў, былі створаныя ўмовы для годнага нацыянальнага самавызначэння і развіцця нацыянальнай культуры. Праграма Т. Г. Масарыка дапамагала прадстаўнікам разнастайных слаёў насельніцтва і спецыяльнасцей, куды ўваходзілі не толькі пісьменнікі, але і мастакі, дактары і інш.

Да вобраза першага чэхаславацкага прэзідэнта звярнуўся знакаміты чэшскі паэт Я. Сэйферт, які адразу адраагаваў на смерць палітыка цыклам вершаў «Восем дзён» (Osm dní, 1937). Пра Т. Г. Масарыка творца казаў з вялікім патрыятычным пафасам. Прычыну такой рэакцыі можна патлумачыць словамі Ф. Цынгера: «Смерць Т. Г. Масарыка стала вялікім ударам для ўсяго грамадства (...). Сэйферта глыбока закранула смерць першага прэзідэнта, а паколькі ён быў паэтам, чый дар пастаянна развіваўся, то здолеў стварыць вершы, якія хваляюць нас і сёння» [3].

У 30-я гг. Я. Сэйферт звяртаецца да новых тэм у сваёй творчасці, а менавіта да захавання бяспекі свайго народа праз зварот да нацыянальных тэм. «І да Сэйфертавай лірыкі хуткаплыннасці і ўспамінаў далучылася ў канцы 30-х гадоў усведамленне небяспекі народа (цыкл пра смерць і пахаванне ТГМ «Восем дзён», 1937 (...)), – адзначае Я. Легар [5, с. 634]. Зборнік «Восем дзён» (Osm dní, 1937), напісаны з нагоды смерці першага прэзідэнта Чэхаславакіі Т. Г. Масарыка, сапраўды атрымаў вялікае прызнанне сярод чытачоў і крытыкі, паколькі аўтар апісвае палітычнага дзеяча з вялікім патрыятычным пафасам. Так, паэт выкарыстоўвае эпітэты, якія апісваюць велічнасць і талент прэзідэнта як кіраўніка краіны: «ten moudrý vladař žezlem rŭže vlád» («той мудры ўладар жэзлам ружы ўлады») [5, с. 10], «ať spočine už mrtvý spravedlivý» («хай ужо адпачывае мёртвы справядлівы») [5, с. 28].

Асэнсаванне значнасці страты можна прасачыць ужо ў першым вершы «Тая пахмурная раница» (To kalné

ráno) дадзенага зборніка праз ужыванне лексічнага паўтора, выражанага назоўнікам «*díte*» («дзіця»), дзеяслова, выкарыстанага ў загадным ладзе, а таксама рытарычнага зваротка да ўсёй Еўропы з мэтай папярэджання пра магчымую небяспеку, што адчуваецца ўсімі жыхарамі кантыненту: «*Za sto let možná děti našich dětí // svým dětem budou teskně vyprávěti*» («Праз сто гадоў, магчыма, дзеці нашых дзяцей // сваім дзецям будуць журботна распавядаць») [5, с. 5], «*To kalné ráno, to si pamatuj, // mé dítě*» («Тая пахмурная раница, гэта памятай, // маё дзіця») [5, с. 5], «*Evropo, Evropo, až se zvony rozhoupají, // měla bys první být mezi těmi, kdož lkají, // Evropo hrozná nad meči a děly // ve světle svící, jež se rozhořely*» («Еўропа, Еўропа, калі званы разгайдаюцца, // ты павінна была б быць першай паміж тымі, хто хлусіць // Еўропа пагрозлівая над стрэльбамі і гарматамі // у святле свечак, што разгарэліся») [5, с. 6]. Я. Сэйфэрт акцэнтуюе ўвагу чытачоў на неабходнасці памятаць пра «*шиэрую раницу чатырнаццага кастрычніка*» («*o sedém ránu čtrnáctého září*») [5, с. 5], ужываючы наступны рэфрэн пасля кожнага чатырохрадкоўя: «*To kalné ráno, to si pamatuj, // mé dítě*» («Тая пахмурная раница, гэта памятай, // маё дзіця») [5, с. 5].

У вершы «Ноч на Градзе» (Noc na Hradě) адчуваюцца яскравыя праявы сінестэзіі, што выступае ў якасці міжпачуццёвай асацыяцыі ў паэзіі творцы. У літаратуразнаўстве сінестэзія трактуецца як асобны троп, які называецца асаблівай формай метафары ці спецыфічным падвідам. Яна ўдзельнічае ў стварэнні мастацкага вобраза, увасабляючы складанасць, шматграннасць пачуццёвага ўспрыняцця свету [5, с. 62]. Сінестэзія ў чэшскага паэта выкарыстоўваецца з мэтай рэфлексіі адчуванняў, выкліканых праз смерць палітычнага дзеяча, і характэрызуецца колеравым і гукавым успрыняццём рэчаіснасці: «*pruh sukna dlouhý, černý, sametový*» («палоска сукна доўгая, чорная, аксамітная») [5, с. 9], «*a úsvit padá na černí katafalku*» («і золак падае на чарнату катафалка») [5, с. 9], «*projdte mi na rötoc, abychom vyzpívali*» («прыйдзіце мне на дапамогу, каб мы праспявалі») [5, с. 9], «*abychom dneska spolu vyzpívali*» («каб мы сёння разам праспявалі») [5, с. 9], «*Ach, být tu Vrchlický, můj mistr, ten by zpíval*» («Ах, калі б тут быў Врхліцкі, мой майстра, той бы спяваў») [5, с. 9]. Варта адзначыць, слова для самога пісьменніка не выступае сродкам паратунку ад цяжкіх перажыванняў, што падкрэсліваецца ўжываннем дзеяслова з адмоўнай канатацыяй і пабудовай радка з дапамогай сінтаксічнага паралелізму: «*slovo je málo, slovo je a není, // sotva je vyřkneš, rozplývá se v dálku*» («слова мала, слова ёсць і няма, // ледзь яго выкрыкнеш, расплываецца ўдалечыні») [5, с. 9]. Менавіта ў песні аўтар знаходзіць збавенне ад таго «*болю, што ніколі не загоіцца*» («*tu bolest, kterou nikdy nezahálí*») [5, с. 9]. Гэта можна патлумачыць тым, што лірычнага героя можна атаясаміць з самім пісьменнікам, прысутнасць якога ў вершы падкрэсліваецца частотным выкарыстаннем асабовага займенніка «я», што з'яўляецца нетыповым для чэшскага сінтаксісу: «*(...) já jenom jdu a pláči // a pláč je zbabělost, já vím, já vím, já skrýval*» («(...) я толькі іду і плачу // і плач – баязлівасць, я ведаю, я ведаю, я хаваў») [5, с. 9].

Верш «Не, яшчэ не быў час» (Ne, ještě nebyl čas) мае закальцваную форму, паколькі пачынаецца і заканчваецца адным і тым жа радком, які падкрэслівае заўчасную і нечаканую смерць Т. Г. Масарыка для ўсяго грамадства: «*Ne, ještě nebyl čas k odlití této masky*» («Не, яшчэ не быў час да адліву гэтай маскі») [5, с. 10]. Мастацкая дэталі, выкарыстаная пісьменнікам для апісання памерлага, дазваляе акцэнтаваць увагу на мудрасці палітыка, для якога кіраванне краінай стала цяжкім выпрабаваннем, што падкрэсліваецца ўвасабленнем і алузіяй на жыццёвы шлях дзеяча: «*Já viděl jeho vrásku*» («Я бачыў яго зморшчыны») [5, с. 10], «*Leží v nich tíha let i ticho svatostánku, // i úzkost, úzkost, mrazy ze Sibíře*» («Ляжыць у іх цяжар гадоў і цішыня святыні, // і жудасць, жудасць, маразы з Сібіры») [6, с. 10]. Аднак «*усмешка любові*» («*úsměv lásky*») [5, с. 10], якая адбіваецца на твары памерлага ў адносінах да сваёй краіны, дапамагае перадаць шчырае захапленне кіраўніка сваёй дзяржавай. Разам з тым і сама краіна адчувае журбу праз самотныя падзеі, што адлюстравана ў творы з дапамогай увасаблення: «*k té zemi, jež jak panna zpívající // dnes teskně mlčí*» («да той зямлі, што як дзяўчына-пяняр // сёння тужліва маўчыць») [5, с. 10].

Асаблівы боль ад страты адчуваецца ў апошнім вершы «Размова са смерцю» (Rozhovor se smrtí), цалкам пабудаваным на рытарычным зваротку да смерці. У пераважнай большасці радкоў аўтар выкарыстоўвае асабісты

займеннік «ты», каб звярнуцца да смерці, якая «*ўсё мае, што ўжо не вернецца*» («*všechno máš, co už se nenavrátí*») [5, с. 28]. Развітыя звароткі дапамагаюць пісьменніку найбольш ярка апісаць вобраз смерці: «*ty, smrti, věčná tenečnice žítí*» («*ты, смерць, вечная танцаўшчыца з жыццём*») [5, с. 28], «*ty, průvodkyně mrtvých po neznámí*» («*ты, суправаджальніца мёртвых па незнаёмым*») [5, с. 28]. Разам з тым смерць забірае самае найлепшае ў народа, які аплаквае сваю страту, што падкрэсліваецца ўжытым прыметнікам у вышэйшай ступені параўнання: «*hle, mrtvé tělo na lafetě, // jen vezmi je, to nejkrásnější dáva // ti tento národ, který oplakává // v tom mrtvém víc, než mohl ti snad dáti*» («*паглядзі, мёртвае цела на лафэце, // толькі вазьмі яго, самае цудоўнае дае // табе гэты народ, які аплаквае // у тым мёртвым больш, чым мог табе даць*») [5, с. 28]. Сам верш заканчваецца асобным радком з выкарыстаннем інверсійнага парадку слоў, які знаходзіцца ў антытэзе з галоўнай ідэяй твора і сцвярджае неўміручасць чэшскага народа: «*Nad jeho hrobem stojí národ živý*» («*Над яго труной стаіць народ жывы*») [5, с. 28].

Варта адзначыць, што высокі культурны ўзровень і адукаванасць палітыка паўплывалі не толькі на многіх пісьменнікаў-сучаснікаў Т. Г. Масарыка, але і на ўсю чэшскую інтэлігенцыю. Менавіта таму да Т. Г. Масарыка як да гістарычнага дзеяча звярталіся не толькі паэты ХХ ст., але і сучасныя празаікі. Так, першы чэхаславацкі прэзідэнт становіцца адным з герояў у постмадэрнісцкім рамане «Бессмяротная гісторыя, ці жыццё Соні Троцкай-Замлер» сучаснага чэшскага пісьменніка І. Кратахвіла. Прычым раманіст вельмі высока ацэньвае дзейнасць дадзенага палітыка і ў вусны галоўнага героя закладвае думку пра дэмакратычную дзейнасць прэзідэнта: «*(...) я не могла отвести глаз от большой фотографии президента Т. Г. Масарика, который просидел все это время – прямой и элегантный – верхом на коне, и мне было ясно, что этот сын господского конюха является гордостью своего народа, и осознает свой гордый долг, и не собирается уклоняться от его выполнения*» [7, с. 27]; «*президент Масарик открыл республику для эмигрантов из Советского Союза, в том числе и для русских и украинцев, которые имели у нас свои школы, да даже и университет, и вообще такие возможности, каких не было больше нигде в Европе*» [7, с. 78]; «*Ну-ну, – рассердился Масарик. – Не надо так со мною, я вам не какое-нибудь там ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВО, я ваш демократически избранный президент*» [7, с. 45].

Падмуркам да звароту і асэнсавання дадзенай асобы стала дакументальная літаратура ХХ ст. Знакаміты чэшскі празаік К. Чапек быў асабіста знаёмы з філосафам і менавіта ад яго пераняў асноўныя ідэі прагматызму. Такое плённае супрацоўніцтва абодвух дзеячаў чэшскай культуры прывяло да стварэння «Гутарак з Т. Г. Масарыкам», напісання і стварэння К. Чапекам з 1926 па 1935 гг., якія і сталі асновай для адлюстравання значэння Т. Г. Масарыка ў культурна-гістарычным кантэксце чэхаў.

Такім чынам, асоба Т. Г. Масарыка неаднаразова пераасэнсоўвалася ў гісторыі чэшскай літаратуры, што сведчыць пра значнасць яго асобы ў чэшскай культуры, якога згадваюць у постмадэрнісцкіх раманах ХХІ ст. Гэта тлумачыцца шматграннасцю, мудрасцю і велічнасцю дадзенага дзеяча, які застаўся ў памяці чэшскага народа як філосаф, літаратуразнаўца, сацыёлаг і палітык. Т. Г. Масарык праславіўся не толькі ў сваёй дзяржаве, але і далёка за яе межамі, што тлумачыцца той палітыкай, якую ажыццяўляў прэзідэнт. Так, на пачатку ХХ ст., дзякуючы яго «Рускай акцыі дапамогі», у Чэхаславакію прыехалі і засталіся жыць многія дзеячы культуры, медыцыны, а таксама маладае пакаленне, прадстаўленае студэнтамі. Менавіта таму смерць дадзенага палітыка сталай сапраўднай трагедыяй для ўсяго чэшскага народа.

На змрочную падзею адгукнуўся адзін з самых таленавітых чэшскіх паэтаў Я. Сэйфэрт і прысвяціў ёй зборнік «Восем дзён», у якім апісвае ўласныя і грамадскія пачуцці пасля смерці дзеяча. Ва ўсіх вершах прысутнічаюць элегічныя матывы, якія ўзмацняюцца выкарыстаннем такіх тропаў і стылістычных фігур, як увасабленне, рэфрэны, калыца, рытарычныя звароткі, лексічныя паўторы і інш. Такая разнастайнасць мастацкіх сродкаў дазваляе больш дэталёва і падрабязна апісаць дзейнасць Т. Г. Масарыка, а таксама ўявіць яго вобраз у якасці актыўнага грамадскага дзеяча. Праявы асабістых пачуццяў выражаюцца і праз зварот да сінестэзіі, што спалучае ў сабе гукавое і колеравае ўспрыняцце рэчаіснасці. З дапамогай такога прыёму аўтар перадае тужлівы і

журботны стан навакольнага асяродку, а таксама самой краіны і яе народа.

Зварот да асобы Т. Г. Масарыка ў многіх мастацкіх творах і паэтычных зборніках сведчыць пра тое, што чэшскі народ дагэтуль ставіцца да яго з вялікай павагай і пашанай, узгадваючы палітычную, культурную і грамадскую дзейнасць. Гэта дае ўсе падставы лічыць, што дадзеная гістарычная асоба можа яшчэ неаднаразова стаць галоўным персанажам раманаў ці лірычным героем вершаў сучасных чэшскіх празаікаў і паэтаў.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Nejedlý, Z. T. G. Masaryk I-IV. / Z. Nejedlý. Praha: Melantrich, 1932–1937. – 364 s.
2. Лаштовичка, М. Томаш Гарриг Масарик, его сын Ян и их любовь к музыке [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://ruski.radio.cz/tomash-garrig-masarik-ego-syn-yan-i-ih-lyubov-k-muzyke-8058941?ysclid=I933ebwv6k18738459>. – Дата доступу: 14.10.2022.
3. Айзпурвит, К. «Поэзия – лучшее в жизни, кроме любви» [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://ruski.radio.cz/cheshskie-knigi-kotorye-vy-dolznyi-znat-8509771/14>. – Дата доступу: 15.10.2022.
4. Lehár, J., Stich, A., Janáčková, J., Holý, J. Česká literatura od počátků k dnešku / J. Lehár, A. Stich, J. Janáčková, J. Holý. Jihlava: Lidové noviny, 2004, – 1058 s.
5. Seifert, J. Osm dní / Jaroslav Seifert. Praha: Československý spisovatel, 1968. – 32 s.
6. Никитина, Т. Э. Синестезия как художественный прием в произведениях И. А. Бунина / Т. Э. Никитина. Язык. Культура. Коммуникации. – Челябинск, 2015. – №1. – С. 60–64.
7. Кратохвил, Й. Бессмертная история, или Жизнь Сони Троцкой-Заммлер / Й. Кратохвил. М.:МИК, 2003. – 116 с.

VI. ТЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ И ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Е. О. Батура,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА В БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Аннотация. Статья посвящена выявлению национальных особенностей постмодернизма в болгарской литературе конца XX – начала XXI вв. и актуальным проблемам развития данного литературного направления.

Ключевые слова: болгарская литература; постмодернизм; «синтетический» постмодернизм.

Е. О. Batura,

master student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

POSTMODERNISM DEVELOPMENT FEATURES IN BULGARIAN LITERATURE OF THE TURN OF THE 20TH–21ST CENTURIES

Abstract. The article is devoted to the identifying of postmodernism national peculiarities in Bulgarian literature of late XX – early XXI centuries and its actual problems of development.

Key words: Bulgarian literature; postmodernism; “synthetic” postmodernism.

Болгарская литература конца XX – начала XXI вв. – это уникальное явление не только в славянской, но и в мировой литературе. Она развивалась быстро и ярко, заимствовала европейские культурные традиции и адаптировала их для себя. Базируясь на европейской системе ценностей, философии и эстетических принципах, многие авторитетные исследователи и критики (К. Ангелова, М. Неделчев, Г. Димов, П. Зарев) разрабатывали научные подходы к изучению особенностей не только «классического» постмодернизма в Болгарии, но и «синтетического» постмодернизма как специфического явления в литературе славянских народов.

В болгарской литературе выделяются два основных этапа в развитии постмодернизма:

- 1) 1970–1980-е гг. – классический период;
- 2) 90-е гг. XX века – нач. XXI века – «синтетический постмодернизм».

Наиболее ярко «классическая» волна постмодернизма проявилась в 60–80-х гг. XX века в поэтическом творчестве К. Павлова и Б. Иванова.

В 70–80-е гг. постмодернизм проходит деструктивную фазу, которая характеризуется тем, что авторы, используя иронию, гротеск и сарказм, стремились разрушить все существующие традиционные жанры. Постмодернизм стал площадкой для использования разнообразных художественных приемов (игры с цитатами, импровизаций с фрагментами и целыми отрывками других произведений) и разрушения границ жанровой системы; актуализируется интерес к *женскому письму* (например, в болгарской литературе Е. Дворянова, Е. Багряна, К. Ангелова).

В конце 90-х гг. болгарские критики заговорили о возвращении постмодернизма («классической волны»), однако уже в другой вариации – «синтетический» постмодернизм. Для определения данного явления болгарские литературоведы ввели термин «поздний синтетический постмодернизм» (М. Неделчев) [2]. Это объясняется тем, что в литературе появился ряд интересных романов, созданных на новом элитарном и интеллектуальном уровне. Это такие произведения таких авторов, как Г. Господинов («*Естественный роман*», 2010; «*Физика тоски*», 2012), М. Русков («*Карманная энциклопедия мистериш*», 2008; «*Возвышение*», 2011), Ч. Ценов («*Собаки под копирку*», 2013, «*Где-то протекает река*», 2018), Е. Дворянова («*Госпожа Г.*», 2004; «*У входа в море*», 2013), А. Попов («*Миссия “Лондон”*», 2007; «*Черная коробка*», 2007), Т. Димовой (цикл романов «*Матери*», 2005; «*Адриана*», 2007; «*Поезд на Эммаус*», 2014), К. Ангелова («*Внутренняя комната*», 2006), «*Улица бабочек*», 2010) и др.

Писатели обращаются к жанру романа, так как эта форма в большей степени подвержена метажанровым изменениям. В современной литературе внутренняя форма жанра романа испытывает влияние философских, идеологических, литературных течений и направлений, концепций и методов. В болгарском романе наиболее заметен «интенсивный эксперимент», который можно объяснить внутренним литературным синтезом. В болгарской литературе появляются новые модификации жанра (роман-монолог (М. Русков), роман-фуга (Е. Дворянова)).

О национальной специфике болгарского постмодернизма заговорили в связи с выходом романов М. Рускова «*Возвышение*» (2011) и Г. Господинова «*Физика тоски*» (2012), поэтических сборников «*Видения*» (2008) и «*Леванте*» (2014) К. Ангеловой. Рассмотрим наиболее важные элементы синтетического постмодернизма на примерах названных произведений.

В основе романа-монолога «*Возвышение*» М. Рускова лежит житейская исповедь, рассказанная с использованием «потока сознания» (от англ. *stream of consciousness* – концепция изображения реальности и душевной жизни персонажей, получившая особенно широкое распространение в англоязычной модернистской литературе первых десятилетий XX в. [4, с. 773]) и элементов «народного сказа» (повествование от лица персонажа-рассказчика, где «*чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция, необходимая ему для ведения рассказа*») [1, с. 89]). Можно добавить, что национальная форма сказа активно использовалась болгарскими писателями 50-60-х гг. XX века. Бачо Гичо (Гавриил) – главный герой – участник «Общего Дела» (т. е. национального Возрождения). Данное произведение напоминает роман-пикареску

(«пикареска» – культурный продукт европейского социально-политического катаклизма XVI-XVII вв. («эпохи бродяжничества»)) [3, с. 5–9], где в центре находится образ мужчины с особым восприятием мира. Бачо Гичо ведет дневник / блокнот (болг. «тефтер»), который воспринимается как характерный для постмодернизма образ рукописи и является стилистической игрой автора с текстом, с языком, в котором использованы диалекты болгарского языка периода национального Возрождения.

В романе Г. Господинова «Физика тоски» мы наблюдаем сначала деконструкцию формы, а затем и самого содержания, как и у М. Рускова, – своеобразная стилистическая и литературная игра. Также присутствует и интертекстуальная игра: отсылки к научным текстам и выписки из статей («самостоятельная работа» для читателя). Г. Господинов играет «ва-банк» и разрывает хронотоп: превращает время в лабиринт, использует при этом исторические коллажи. В романе присутствует смысловая многозначность, этические перекодировки в условиях измененного контекста, смешение реальности и смысла, а также эссеистичность некоторых глав философского плана с элементами самоиронии и сарказма. Например, начало произведения «Я существу-ЕМ», конец произведения «Я был-И» (здесь употребляется специально личное местоимение 1 лица единственного числа и глагол во множественном числе для усиления значения: я есть мы – мы есть ничто – ничто есть вечность). Как метажанровое образование роман включает в себя записки, мемуары, автобиографические сведения и описание ментальных состояний автора ранних лет (переходы из личного сознания в сознание отца или деда), зарисовки, репортажи и эссе. Роман превращается в роман-хронику жизни самого автора, который ведет монологи о детстве, в основе которых лежит страх быть оставленным и заточенным в темном лабиринте, как Минотавр. Тут можно сразу отметить мотивы лабиринта, одиночества и тоски, Апокалипсиса, а миф о Минотавре становится лейтмотивом романа.

Автобиографизм противоречит постмодернизму, который отказался от автора-героя и благодаря которому классический постмодерн преобразовал образ мира и образ автора в новые понятия. Однако в романе «Физика Тоски» мы видим, как автобиографизм внедряется в постмодернистский текст путем синтетических преобразований формы и содержания.

В своих стихотворениях К. Ангелова использует самобытные процессы языковой деятельности: мифологическую самоидентификацию, непрерывно связанную с национальным самосознанием. Главное достоинство всех произведений К. Ангеловой – это поэтическое воспевание жизни, природы и любви, так как, по словам самой поэтессы, поэзия – ключ, открывающий духовное пространство самой писательницы.

Основная концепция К. Ангеловой строится на дихотомии и двоемирии: мир прекрасный противопоставляется миру «слепых» без икон и окон. Миф «вечного возвращения» находит свою реализацию в людях «с золотыми глазами», которые способны возродить / создать Новый Мир. Все сборники имеют единую тематику – гармония человека и природы как универсальный признак созидания жизни, а не разрушения.

Постмодернизм здесь появляется не в форме, а на содержательном уровне, наполненном интертекстуальностью: отсылки к христианским и библейским мотивам. Вопреки тому, что разрушение и хаос заменяют духовность, К. Ангелова пытается достучаться до читателей именно через осознанное восприятие собственной национальной истории, тайн мироздания и отношения человека к чему-то давно забытому: прекрасному и бесценному.

Таким образом, рассмотрены особенности зарождения постмодернизма как литературного направления в болгарской литературе, а также обозначена периодизация:

- 1) два основных периода развития – «классический» (Г. Господинов, М. Русков, А. Попов) и «синтетический» (Е. Дворянова, К. Ангелова, Т. Димова);
- 2) метажанровая природа романа;
- 3) наличие автобиографизма и аксиологических ценностей, являющихся основополагающим фактором проявления духовности в «синтетическом» постмодернизме, что противопоставляет его «классическому».

В настоящее время начинается новый этап постмодернизма, который исследователи противопоставляют

разрушению: они считают, что разрушение – это не фаза нового этапа, а зарождение нового метода и даже культурного цикла в современном творчестве. В течение последних лет разрабатывается термин для подобного нового литературного явления, обращенного к трагизму человеческого бытия и открытого к сферам межкультурного взаимодействия, к своеобразному синтезу современных культурных явлений.

Список использованной литературы

1. Бахтин, М. Проблемы творчества Достоевского. – Москва: Собр. соч., 1929.
2. Кирова, М. Критика на преломе: Нови явления и посоки в бълг. лит. от края на XX век. – София: Унив. изд-во «Св. Климент Охридски», 2002.
3. Миленко, В. К проблеме жанровой трансформации пикарески // Жанрово-стилевые искания в художественной литературе: Материалы Всероссийской научной конференции (г. Астрахань, 25 апреля 2019 г.). – Астрахань: Астраханский государственный университет, 2019.
4. Николоюкин, А. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва: НПК «Интервак», 2001.
5. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература. – Москва, 1999.

А. М. Букатая,

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ЛИЧНОСТНАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕМЫ В РОМАНЕ У МИН-И «ЧЕЛОВЕК С ФАСЕТОЧНЫМИ ГЛАЗАМИ»

Аннотация. В статье подчеркивается уникальность тайваньской литературы как в рамках китайской словесности, так и в мировом литературном пространстве; отмечается специфика экологической темы в тайваньской прозе; выделяются некоторые особенности творчества У Мин-и (吴明益). Особое значение уделяется роли природного начала в процессе личностной идентификации героев в романе-экопритче «Человек с фасеточными глазами» 《复眼人》 (2011).

Ключевые слова: личностная идентификация; природоописание; современная китайская литература; тайваньская проза; экологическая тема.

A. M. Bukataya,

PhD, Ass. Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

PERSONAL SELF-DETERMINATION BASED AROUND THE ENVIRONMENTAL THEME IN WU MING-YI'S NOVEL «THE MAN WITH COMPOUND EYES»

Abstract. The article is dedicated to the uniqueness of Taiwan literature (both in Chinese and world literary space). It's considered the specifics of the ecological theme in Taiwanese prose and some features of the works of Wu Ming-yi (吴明益). Particular attention is paid to the role of Nature in the process of personal self-determination of the characters in the eco-fantasy novel The «Man with Compound Eyes» 《复眼人》 (2011).

Key words: description of nature; ecological discourse; environmental theme; modern Chinese literature; personal self-determination; Taiwanese prose.

Творчество У Мин-и (吴明益) является репрезентативным для новейшей тайваньской литературы в частности и современной китайской словесности в целом. Безусловно, тайваньская литература, как и

гонконгская, обладает собственной уникальной спецификой. Не представляется возможным выделять тайваньскую литературу как национальную (и ставить ее вровень с китайской), однако и считать ее исключительно региональным ответвлением китайской (наряду с литературой других провинций) было бы также ошибкой. В рамках данной статьи будем придерживаться тезиса, что это китайская «заморская» литература (海外文学), которая в собственно китайских учебных пособиях по литературе выносится либо отдельно, либо в общий блок литературы Тайваня, Гонконга, Макао (港澳台文学) [1, с. 31]. Проблема понятийно-категориального определения лишь подчеркивает уникальность тайваньской литературы как в рамках китайской словесности (что шире, чем китайская литература), так и в мировом литературном пространстве. Советский и российский китаевед В. В. Малявин в предисловии к сборнику рассказов тайваньского писателя Бай Сянь-юна (白先勇) отмечает, что представляется возможным «по-новому взглянуть на роль Тайваня в китайском мире» и открыть «совершенно новую грань китайской литературной традиции», учитывая, что «геополитически Тайвань – земля пограничья, фронта – оказался той точкой открытости Китая миру, в которой китайский гений достигает внутренней завершенности в моменте самооставления и ... становится всемирным. В Тайване Китай находит свое инобытие и начинает выстраивать себя заново в масштабе глобального пространства» [2, с. 7 – 8]. А проблематика и тематика тайваньской литературы зачастую универсально-актуальна и естественным образом коррелирует с мировой литературной и социокультурной повесткой.

У Мин-и родился в 1971 году в Тайбэе, в настоящее время работает профессором факультета китайской литературы университета Дуньхуа (Тайвань) (东华大学华文文学系), где преподает китайскую литературу и писательское мастерство; кроме непосредственно писательской деятельности занимается литературоведческими исследованиями, живописью, фотографией, путешествует, существенную часть его жизни занимает деятельность по защите окружающей среды, что соотносится с экологической проблематикой его творчества. У Мин-и является автором сборников эссе «Заметки заблудшего мотылька» (2000), «Путь мотылька» (2003), «Дом так близко от моря» (2007), «Отраженный свет» (2014) (《迷蝶志》、《蝶道》、《家离水边那么近》、《浮光》); сборников рассказов «Сегодня в отпуск» (1997), «Дедушка-тигр» (2003), «Фокусник на Небесном мосту» (2011) (《本日公休》、《虎爷》、《天桥上的魔术师》); романов «Сонные маршруты» (2007), «Человек с фасеточными глазами» (2011), «Хроники украденных велосипедов» (2015) (《睡眠的航线》、《复眼人》、《单车失窃记》), собрания научных работ в трёх частях «Освобождение Естественности через письмо» (2015) (《以书写解放自然》) и др. Его творчество признано читательской аудиторией и профессиональным литературоведческим сообществом: писатель несколько раз входил в Лучшую книжную десятку тайваньского «Чайна Таймс» (《中时新闻网》), в Десятку наиболее влиятельных книг «Цзиньши тан» (《金石堂》), в Десятку авторов китайскоязычной прозы Asia Week, удостоен награды за лучшую Островную литературу (Франция), лучшую прозу на китайском языке XX века Time Out Beijing, Букеровской премии (2018) и многих других наград и премий. Книги У Мин-и издаются в Великобритании, США, Франции, Италии, Германии, Швеции, Японии, Вьетнаме, Польше, Чехии, Венгрии, Турции, Украине и других странах.

По наблюдениям Ли Даньмэн, ключевым словом для творчества У Мин-и является «память» (记忆): в данном случае под «памятью» подразумевается совсем не «воспоминание» или некое событие, «запечатленное в памяти», но сама «историческая сущность», «природа истории», «мнемоническое письмо (визуализация, образное конспектирование) проявились уже в «Сегодня в отпуск» (1997), но окончательно сложились и обрели сознательную форму в сборнике «Дедушка-тигр» (2003) и затем получило дальнейшее развитие [3]. При помощи ассоциативного ряда (отражающего как универсальное, так и национальное начала) писатель актуализирует экологический и научно-фантастический дискурсы, которые являются ключевыми для его творчества [4].

У русскоязычной аудитории У Мин-и известен романом «Человек с фасеточными глазами», который вышел на китайском в 2011 году в тайваньском издательстве «Летнее солнце» (夏日出版). Первое издание на английском появилось в 2013 году («The Man with the Compound Eyes» в переводе Дэррил Стерк (Darryl Sterk)). В 2022 году вышел перевод на русский язык, выполненный В. И. Андреевым, который включает предисловие

писателя для читателей русского издания, кратко излагающее историю написания романа и выражением надежды, что «этот роман сможет донести до тех, кто будет читать его по-русски, культурный опыт «далеких островных стран», оказавшихся перед лицом сил природы» [5, с. 7].

Жао Сян называет У Мин-и выдающимся представителем молодого поколения тайваньских «природо(о)писателей» (自然书写者), подчеркивая, что тайваньское «природописание» (自然书写) отличается своеобразной морально-этической составляющей [6]. Уже данный термин выходит за рамки привычной экологической литературы (环保文学 досл. 'литература об охране окружающей среды') и из самого определения проистекает «вторичность идеологии «антропоцентризма» (人类中心主义)».

Тайваньская проза «впитывает и усваивает» разного рода экоописания, экодискурс (生态论述) западной постиндустриальной эпохи. Так, в романе «Человек с фасеточными глазами» выявлены отголоски и влияние теории «квир-природы Природы» экофеминистки Карен Барад, «темной экологии» постструктуралистского экокритика Тимоти Моргтона, «эстетики сорняков» эколога Рейчел Карсон, «манифеста киборгов» одной из основоположниц киберфеминизма Донны Харауэй и др. [6].

Вместе с тем тайваньская проза испытывает влияние традиционного китайского мировосприятия, что в творчестве У Мин-и, например, явно прослеживается в сборнике эссе «Заметки заблудшего мотылька» (или «Устремления бабочки») (《迷蝶志》) с аллюзией к притче «Сон о бабочке» (《庄周蝴蝶》) трактата даосского канона «Чжуанцзы» (IV – III вв. до н. э.). Ключевым в данном случае будет выступать даосская категория Перемен ('изменения сущности / вещи' 物化 у-хуа).

Так, Жао Сян делает вывод, что подобное сочетание традиций и новаторства визуализируется у тайваньских природописателей в морально-этических принципах как собственно существования, так и письма. Но У Мин-и идет еще дальше и у него это получает дальнейшее развитие в разработке собственной, индивидуальной своеобразной эстетики прозаического текста [6].

Большую роль в выстраивании художественного мира У Мин-и играет пространственно-временная структура. Выделяют три романа У Мин-и, в которых он не придерживается линейного повествования, а явно расширяет хронотоп нарратива. Так, в «Сонных маршрутах» (《睡眠的航线》) одна сюжетная линия посвящена герою (истинному «я»), который пытается найти лечение от странной бессонницы, а вторая – юноше (деду «я»), который издавна приехал работать на японском заводе (события происходят на Тайване в период его оккупации японскими войсками (1895 – 1945)). Две нити попеременно внедряются в ткань повествования, чтобы история и судьба представителей двух поколений сплелась воедино, в то, что Жао Сян называет «коллажем большого нарратива об истории, состоящего из маленьких повествований о судьбе каждого отдельного человека» [6].

В «Записках украденных велосипедов» (《单车失窃记》) с помощью образа велосипеда автор строит динамичную линию передвижений действующих лиц, которые на первый взгляд не имеют друг к другу отношения, но в итоге сплетаются в «интернет-многоголосие», чтобы душа умершего возродилась.

«Человек с фасеточными глазами» отличается сложными сюжетными переплетениями, а экологическая тема четко проявлена в хронотопе. Основное действие разворачивается в двух локациях, в двух мирах, на двух островах.

Так, первая сюжетная линия повествует о юноше Атеее с выдуманного (или псевдо-географического) острова Ваю-Ваю (瓦忧瓦忧), а вторая – об университетской преподавательнице Алисе, которая живет на острове Тайвань. Она потеряла мужа и сына и собирается покончить жизнь самоубийством. Ателей отправляется в ритуальное путешествие с родного Ваю-Ваю и попадает на мусорный остров. Тайваньцы в это же время сталкиваются с экологической катастрофой: на побережье надвигается мусороворот (тот самый мусорный остров, на который попал юноша). В основу сюжета легла реальная газетная статья о данном явлении. Волны мусора захватывают побережье, Ателей ранен, он уходит в горы, где в лесу его встречает Алиса и помогает вылечиться. Она помогает ему физически, а общение с ним приносит ей душевное облегчение.

Таким образом выделяется два ключевых героя и два Острова: 1) Тайвань, 2) Ваю-Ваю.

Тайвань очевидно олицетворяет собой цивилизацию, рукотворное начало, господство человека над природой, где в человеке знание давляет над естественным началом, культура – над природой. В данной локации живет героиня Алиса: «В молодости Алиса хотела стать писательницей и пошла в магистратуру на литературоведение, потом успешно получила место преподавателя. Её слабая и чувствительная натура вполне соответствовала стереотипам о литературе, бытующим в консервативном китайском обществе. Многие завидовали ей, ведь она выбрала самый стабильный путь, занявшись изучением литературы. Лишь одна Алиса знала, что все эти годы ей не то, что стать хорошей писательницей, но даже и подышать воздухом литературы не удавалось» [5, с. 18]. Обязанности на факультете и научная работа отнимают у героини практически всё время. Однако отметим, что она – явный представитель гуманитарной интеллигенции с благородной, одобряемой обществом профессией и творческими устремлениями, и даже можем назвать ее женским воплощением «благородного мужа» 君子 *цзюньцзы*, что соотносится с влиянием феминистских теорий на тайваньскую экопрозу.

Муж Алисы (датчанин Якобсен) проектирует «Дом у моря», идеальный уголок, их идеальный мир, где даже окно было спроектировано так, чтобы быть морским пейзажем, своеобразным воплощением пейзажного жанра «гор и вод» *шаньшуй* (山水) традиционной национальной живописи *гохуа* (国画). Очевидны утопические мотивы, попытки построить идеальный мир, который рушится, когда от болезни умирает маленький сын. То, что он умирает от болезни, становится понятно лишь в самом конце романа. Оказывается, женщина и мужчина будто жили иллюзией, что он жив. Мы вместе с ней верим, верим в ее «воспоминания», что он подросток, стал очень смысленным, хоть и малоразговорчивым мальчиком, и пошел с папой в поход в горы, где оба погибли. И тогда становится ясно, почему тело мальчика не нашли, ведь он был мертв уже несколько лет назад. Якобсен погибает, сорвавшись со скалы, но на грани жизни и смерти он видит человека с *фасеточными глазами*, некое полумифическое существо, конструктор собственного воспаленного сознания.

Это некая сущность, для Якобсена это будто отражение самого себя: «Когда их взгляды встречаются, это непохоже на то, как смотришь на другого человека, скорее, как будто смотришь на самого себя. Мужчина снова закрывает глаза, но понимает, что по-прежнему видит перед собой ту пару глаз, крайне необычных глаз. Будто бесчисленные озера соединились друг с другом в одно огромное озеро» [5, с. 241]. Якобсен спорит с человеком с фасеточными глазами, пытается доказать, что сын жив и ждет наверху в палатке, просит помочь ему, но получается, что наконец-то сам (в лице человека с фасеточными глазами) себе открывает реальность, ведь **нельзя, закрыв глаза, перестать видеть себя**. Так на Реальном острове (Тайвань) сталкиваются реальное и иллюзорное.

Второй остров, **Ваю-Ваю**, олицетворяет природное начало. Оно же в итоге оказывается поглощенным стихией. Остров выдуман, однако автор описывает его как абсолютно реальное место со своеобразным жизненным укладом, этнографическими особенностями, погодными условиями, специфической замкнутой экосистемой, религиозно-мифологическими представлениями и языком.

Ателей (как младший сын в семье) должен на собственноручно сделанной *талаваке* ('лодка' на ваювайском языке) уйти в море, «ведь младшие сыновья нужны богу моря, а не острову» [5, с. 16]. Это фактически ритуальное самоубийство, однако в данном случае повествование не несет оттенка трагичности. Это лишь этап существования, воплощение обряда инициации для выхода на следующий уровень духовного и физического созревания. Для Ателей плавание из *скитания* превращается в *путешествие*, где он встречает души *младших сыновей*, которые превращаются в кашалотов, затем терпит крушение, но не гибнет, а наталкивается на мусорный водоворот, благодаря которому остается жив. Он находит различные предметы, пытается понять их назначение, он ослаб, но остался жив. Так он оказывается на побережье Тайваня, где и сталкивается с Алисой.

Набравшись сил, он созрел, повзрослел и вновь отправляется в плавание, чтобы вернуться на Ваю-Ваю, найти любимую. Ателей не знает, но читателю к тому моменту известно, что нашли погибшую беременную рыжеволосую девушку, о чем юноша так и не узнает, но подобная потеря имеет безусловное символическое

значение. Прерван род Ателея, более того, волны, вызванные наплывом мусороворота на тайваньское побережье, уничтожают весь Ваю-Ваю: «Цунами поглотило Ваю-Ваю на рассвете. В это время Ателей сидел спиной к острову, играя на говорящей флейте. Так ни разу не обернувшись к острову, он греб к раздробленному мусоровороту» [5, с. 283]. Выдуманный Ателей потерял выдуманный Ваю-Ваю, и таким образом этот мир закрылся в самом себе. Ваю-Ваю символически разрушен стихией, он не может выжить и не в силах сопротивляться цунами, спровоцированному человеческим рукотворным фактором.

Третий остров, мусорный, существует словно между двумя мирами. На нем соединяется вымышленное и реальность, рукотворное и стихийное, ведь это место образовалось стихийно, исключительно под воздействием природных сил, но из воспоминаний, от которых отреклись, и из предметов, которые выбросили люди. Нечто хаотичное, грязное и зловонное возникло из небытия на морских просторах, чтобы подарить, продлить жизнь Ателею. Данный «остров-не остров» – уникальное воплощение китайских натурфилософских представлений о дуалистической модели мира, где темное и светлое начала уравнивают друг друга (инь-ян). Мусороворот воплощает нечто зыбкое и вместе с тем устойчивое, небытие, которое порождает *все сущее* ('десять тысяч вещей' 万物 *вань-у*), мост и связь между мирами. Очевидна связь с даосскими представлениями и отсылки к философским трактатам. Например, концепция Чжуанцзы «полезное есть бесполезное» обретает у У Мин-и неожиданное сюжетное воплощение: мусорный остров, состоящий из бесполезных и даже вредоносных отбросов, будучи продуктом человеческой жизнедеятельности, обретает животворную силу, спасительную функцию.

Характерно, что из всех героев именно Ателею удалось побывать во всех трех локациях, на всех трех островах и выжить. Автор оставляет на усмотрение читателя интерпретацию этой экопритчи.

И Ателей, и Алиса находят гармонию тогда, когда признают факт потерь. И он, и она исключительно сильно привязаны к дому. Он оказывается на Большом острове (Тайвань), выживает в лесу, но окрепнув вновь уходит в море. Он до конца остается ваювайцем.

Алиса теряет дом, который затоплен цунами, но периодически возвращается за разного рода вещами и воспоминаниями. Гармонию она находит, когда, наконец, проживает горе и готова осознать смерть ребенка, а происходит это благодаря:

- 1) новой острой стрессовой ситуации (насильственному, принудительному вмешательству стихии, а природа может оказаться агрессивной);
- 2) неожиданно появившемуся объекту психологической компенсации в образе найденыша-котенка Охаё (архетип верного спутника и олицетворение связи мира мертвых с миром живых);
- 3) чудесной встрече с родственной душой (встреча с Ателеем, самоисцеление через исцеление Другого);
- 4) своеобразной попытке ухода от мирской суеты, воплощающей вариант медитативной практики (непродолжительная жизнь в лесной хижине);
- 5) обращение к творчеству (скорее даже возвращение, трансформация через природное к человеческому).

Алиса находит подобие душевного равновесия, проходя различные стадии, она умиротворена, ведь это именно то, о чем она когда-то мечтала – писать. В осознании себя, личностной идентификации Ателея и Алисы значительную роль играет природное начало. Природа такой же герой, она спасает, возражает, говорит (кашалотами), а еще убивает и мстит. Познание себя и самоопределение героев (и главных, и второстепенных) происходит через познание Другого, но не только и не столько Человеческого, сколько Стихийного начала.

Роман звучит многоголосием, когда главным становится действующее лицо эпизода, таким образом, все персонажи сменяют друг друга, передают эстафету друг другу, и все оказываются главными. Помимо истории Ателея и Алисы читателю показаны судьбы представительницы коренного народа Тайваня амис Хафай, представителя народа банун Даху, мужа Алисы Якобсена, морского биолога Сары, горного инженера Детлефа и др. Все они в той или иной степени пытаются понять, кто они, в чем смысл жизненного пути, как пройденного, так и того, что еще впереди; им всем свойственно переосмысление, они все должны *себя принять*. У всех героев

это в различной степени оказалось связано с экологическими переменами на побережье, будто природа объединила их перед лицом катастрофы и напомнила о собственно природном в человеке: *«Они стали свидетелями того, как великий океан выбросил обратно весь мусор, который люди сбрасывали в него; как горы опять заваливали землей и камнями углубления, которые люди вырыли в горах, чтобы построить дороги, полагая, что дороги здесь будут всегда»* [5, с. 276], т. е. очевидна банальная, но от этого не менее значимая истина – ничто не вечно, и в этом нет трагедии; подчеркивается наивность, простодушие и, несмотря на длительную историю существования, неопытность человеческой природы.

Иллюстрацией *принятия* и финальной стадии личностной идентификации служит эпизод, в котором *«Даху заметил, что сегодня Хафай надела босоножки вместо ботинок, обнажив лишние пальцы на ногах. Он чувствовал, что каждый лишний палец был похож на восхитительный росток проса»* [5, с. 279]. Пример показателен, поскольку происходит восхождение по трем уровням: 1) принятие собственной инаковости, 2) восхищение чужой инаковостью, 3) восхищение чужой способностью принятия собственной инаковости.

Автор идет дальше и показывает, как искусство может объединить, проявив индивидуальное, уникальное начало: *«И Хафай запела. Как только она открыла рот, все замерли, и казалось, что даже волны перестали биться о берег. В целом мире осталась только ее песня»* [5, с. 279]. Песня представляется чем-то стихийным, неуправляемым, но вместе с тем объединяющим, отражающим творческую природу человека: *«Она сначала спела традиционную песню амис, потом спела песню собственного сочинения. Затем она спела старинную английскую песню <...> пусть даже не все слова были понятны ей»* [5, с. 279]. В целом весь роман пронизан скорбной элегической эмоцией, проявленной в том числе в поэтических музыкальных отрывках на языках коренных народов Тайваня и народа выдуманного острова Ваю-Ваю.

Заметим, что все герои романа в той или иной степени, на том или ином этапе жизни, осознанно или подсознательно, задаются вопросом «кто я». Для некоторых действующих лиц актуальной будет проблема национальной идентичности (например, Хафай – амис, Даху – банун, Ателей – ваюваец), но для всех без исключения важен процесс личностного самоопределения безотносительно национальной/региональной принадлежности.

Идентификация героев происходит через осознанное принятие, самопознание, которые оказываются возможными не через самоизоляцию, а в процессе общения с ближними, природой, своим внутренним «я». Автор широко использует контрасты, противопоставления и соположения на различных уровнях: мифическое – реальное; мифологическое – рациональное; Ателей – Алиса; мужское – женское; Ваю-ваю – Тайвань; «варварство» – цивилизация; деревня – город; смерть – жизнь; рисунок – письменность; естественное – рукотворное; хижина – дом у моря; свой – чужой; море – горы, вода – земля. Попадание в непривычную среду (мусороворот у Ателей, лес у Алисы, горы у Якобсена и т.д.) необходимо для личностной идентификации, трансформации героев.

Объединяющим символическим началом и одновременно презентацией собственной идентичности в рассматриваемом романе-экопритче выступает эфемерный человек с *фасеточными глазами*, который видит окружающий мир секторами, по отдельности, но вместе все складывается в единую картину. Человек с *фасеточными глазами* – существо с особым взглядом на мир, и в то же время он – воплощение нашего второго «я», а в книге – полумифическое существо, у которого множество оптик, но за счет этого человек как раз и может претендовать на объективность, если научится внимательно смотреть вглубь себя.

Список использованной литературы

1. Букатая, А. М. Культурный полифонизм в современной китайской прозе / А. М. Букатая // Белорусско-китайский культурный и образовательный диалог: история, современное состояние, перспективы: сб. науч. ст. / под науч. ред.: Н. Н. Хмельницкого. – Минск: РИВШ, 2016. – С. 28 – 35.

2. Бай Сянь-юн. Тайбэйцы / Бай Сянь-юн / пер. с кит. и послесл. В. И. Андреева; предисл. В. В. Малявина. – М.: Вост. лит., 2022. – 287 с.
3. 李丹梦。台湾作家吴明益：书写记忆与历史 // 中国作家网，2014 (Ли Даньмэн. Тайваньский писатель У Мин-и: описывая Память и Историю // «Сеть китайских писателей» – 2014) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2014/2014-10-10/220624.html> – Дата доступа: 15. 10. 2022.
4. 邓玲玲。吴明益：好作家要打动全世界的人 // 新京报，2013 (Дэн Линлин. У Мин-и: хороший писатель должен волновать и трогать представителей всего мира // «Пекинские новости» – 2013) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chinawriter.com.cn/2013/2013-09-16/174583.html> – Дата доступа: 15. 10. 2022.
5. У Мин-и. Человек с фасеточными глазами / У Мин-и / пер. с кит. В. И. Андреева. – М.: Изд-во АСТ, 2022. – 288 с.
6. 饶翔。“复眼”的美学与小说家的“魔术”—— 阅读吴明益 // 文艺报，2017 (Жао Сян. Эстетика «фасеточных глаз» и «магия» романиста – читая У Мин-и // «Литература и искусство» – 2017) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2017/0517/c405182-29280045.html> – Дата доступа: 15. 10. 2022.
7. 《复眼人》语录 («Человек с фасеточными глазами». Отрывки) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://m.zwbk.org/lemma/284138> – Дата доступа: 15. 10. 2022.

А. У. Вострыкава,

канд. філал. навук, дацэнт (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

ТЭМА АКУПАЦЫІ Ў ТВОРЧАСЦІ ЧЭШСКАГА ПІСЬМЕННІКА ІРЖЫ ВЭЙЛА

***Анацыя.** У артыкуле разглядаецца адметнасць увасаблення тэмы акупацыі ў творчасці чэшскага пісьменніка яўрэйскага паходжання Іржы Вэйла. Характарызуецца мастацкія падыходы пісьменніка да увасаблення ваеннай тэмы ў чэшскай прозе пасляваенных дзесяцігоддзяў. Аналізуецца выбар галоўнага героя ў праграмных раманах творцы. Згадваецца лёс Вэйла як чалавека і пісьменніка, уплыў жыццёвых варункаў на успрыманне літаратуразнаўцамі ў розныя часы. Прапануецца магчымыя падыходы да празаічнай спадчыны Вэйла ў XXI стагоддзі. Творчасць чэшскага пісьменніка ставіцца ў кантэкст чэшскай літаратуры пра Другую сусветную вайну.*

***Ключавыя словы:** тэма акупацыі; яўрэйская тэма; негераічны герой; экзістэнцыяльная праблематыка.*

A. U. Vostrykava,

PhD, Ass.Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

THE THEME OF OCCUPATION IN THE WORKS OF CZECH WRITER IRGI VEJLA

***Abstract.** The article examines the distinctiveness of the embodiment of the theme of occupation in the work of the Czech writer of Jewish origin Jiri Vail. The writer's artistic approaches to the embodiment of the military theme in Czech prose of the post-war decades are characterized. The choice of the main character in the creator's program novels is analyzed. The fate of Vail as a person and a writer is mentioned, the influence of life conditions on the perception of literary critics at different times. Possible approaches to Vail's prose legacy in the 21st century are suggested. The work of the Czech writer is placed in the context of Czech literature about the Second World War.*

Key words: *occupation theme; Jewish theme; non-heroic hero; existential problematic.*

Чэшскі празаік, журналіст, перакладчык і літаратурны крытык Іржы Вэйл (*Jiří Weil*, 1900-1959) гады фашысцкай акупацыі правёў у Чэхаславакіі. У 1942 годзе яму, яўрэю па нацыянальнасці, прыйшла павестка на адпраўку ў канцэнтрацыйны лагер, не дапамог і шлюб з неяўрэйкай, але ён не падпарадкаваўся, на пункт збору не з'явіўся і ўсю вайну правёў на нелегальным становішчы, хаваючыся ў розных месцах: у шпіталі, потым з дапамогай сяброў інсцэніраваў самазабойства, і ўрэшце да канца вайны жыў у прытулку ў Празе.

У літаратуру Вэйл уступіў у 1920-я гг. Прычым ён лічыўся пісьменнікам левай арыентацыі, як многія тагачасныя чэшскія яінтэлектуалы, быў членам авангардысцкай суполкі Дзеветсіл, потым У БЛОК, цікавіўся рускай савецкай літаратурай і шмат займаўся мастацкім перакладам. Сярод перакладзеных аўтараў былі як У. Маякоўскі, А. Блок, Б. Пастэрнак і М. Зошчанка, так і У. Ленін з Н. Крупскай. Вэйл нават выдаў невялікую працу «Руская рэвалюцыйная літаратура» (1924). Па адукацыі быў філолагам-славістам, займаўся параўнальным літаратуразнаўствам. Разам з Ю. Фучыкам і К. Конрадам рэдагаваў часопіс «Творба». Але ў гісторыі чэшскай літаратуры найбольшую каштоўнасць маюць яго кнігі пра часы пратэктарату, дзе ўвасобіліся яго ўласныя перажыванні і жыццёвыя акалічнасці. Яго творчасць сёння арганічна ўспрымаецца ў рэчышчы экзистэнцыялізму, паколькі асноўнай тэмай нешматлікіх празаічных твораў пісьменніка мы можам назваць памежныя сітуацыі і праблему выбару. Менавіта так раскрываюцца яго героі, адзіночкі, самотнікі, якія разважаюць пра сваю будучыню, успамінаюць сваё мінулае і пераглядаюць сістэму каштоўнасцей. Тэматычная лінія, распачатая Вэйлам, была працягнута Л. Фукам і А. Лусцігам. А творы самога Іржы Вэйла вельмі часта параўноўваюць з прозай Э. Гостаўскага і І. Шоталы.

У савецкія часы ні чэшскае, ні рускае літаратуразнаўства практычна не займалася творчасцю і асобай пісьменніка, які на пачатку свайго шляху быў камуністам, неанойчы наведваў Савецкі Саюз, нават два гады працаваў там перакладчыкам. Гэта было ў 1930-я гг. Калі забілі Кірава, як супрацоўнік выдавецтва Камінтэрна, Вэйл сам трапіў пад рэпрэсіўны каток і быў накіраваны на перавыхаванне ў чэхаславацкую абшчыну на тэрыторыю Кыргызстану недалёка ад сённяшняга Бішкеку. Потым яго перавялі ў Казахстан у працоўны лагер ля возера Балхаш. Толькі ў 1935 г. Камінтэрн дазволіў Іржы Вэйлу вярнуцца на радзіму. Але прыехаўшы ў Чэхаславакію, ён надрукаваў раман-рэпартаж «Масква-мяжа» (1937), у якім расказаў пра сталінскія рэпрэсіі і чысткі, а героям твора стаў несправядліва абвінавачаны камуніст. Пісьменнік апісаў тое, што паспытаў на «ўласнай скуры», дэмакіраваў савецкую сістэму, так бы мовіць. У выніку Вэйла выключылі з КПЧ. Напэўна гэта стала тым фактарам, які паспрыяў ягонаму «забвенню» як пісьменніка, і ў Чэхаславакіі, і ў СССР. Сёння мы можам канстатаваць, што Вэйл быў смелым чалавекам, які не пабаяўся паказаць праўду, негледзчы на свае першапачатковыя левыя ідэйныя перакананні. Пасля вайны ён працаваў рэдактарам Еўрапейскага літаратурнага клуба, а таксама быў супрацоўнікам Дзяржаўнага яўрэйскага музея Прагі, дзе апісваў літургічныя і іншыя каштоўнасці з разбураных падчас вайны сінагог. Пасля вайны быў у полі зроку чэшскай Дзяржбяспекі, яго абвінавачвалі ў трацкізме, але да палітычных працэсаў не прыцягнулі, хаця і выключылі ў 1951 г. з Саюзу чэхаславацкіх пісьменнікаў. У 1956 г. у першую ж «хвалю дэсталінізацыі» яго зноў туды прынялі. Памёр рана, ад лейкеміі.

У 1949 г. выйшаў у свет яго раман «Жыццё з зоркай» пра часы акупацыі Чэхаславакіі. На тагачасную рэчаіснасць пісьменнік глядзіць вачамі чэшскага яўрэя Ёзафа Роўбічка, які працаваў у банку дробным чыноўнікам. Таксама яго герой падвізаецца ў яўрэйскай абшчыне, якая па ўказанню нямецкіх акупацыйных улад займалася адпраўкай яўрэяў у концлагеры. Аднак і сам герой атрымлівае павестку, як было з Вэйлам. Чэшскі празаік паказвае нам самотнага, нясмелага, фізічна слабога чалавека, які па сваім характары не здольны не нейкі пратэст і актыўныя антыфашысцкія дзеянні. Тым не менш ён падаецца як вельмі годны і добры чалавек. Здольны на спачуванне і эмпатыю, Ёзаф шакадуе іншых людзей. Роўбічак жыве без сям'і, ды й выхавалі яго цётка і дзядзька, якія ставіліся да яго без аніякіх добрых эмоцый і прыязнасці. Унутраны свет цэнтральнага героя вельмі

спецыфічны: ён адчувае, што не можа нікуды ўцячы з жорсткай і жахлівай рэчаіснасці, таму спрабуе існаваць у свеце сваіх успамінаў і снабчанняў, размаўляе з вобразамі асобных людзей у сваіх маргах (як з былой каханай Руженай, напрыклад). Мы можам нават пра тэкст гэтага і іншых твораў Вэйла сказаць, што гэта ў пэўным сэнсе “плынь свядомасці” галоўнага героя.

Вэйл апісвае тое, як Роўбічак клапаціцца пра свайго ката Томаша, якога потым застрэлілі. Нават каханне да жанчыны не змагло вывесці Ёзафа з жыццёвай пасіўнасці да нейкіх актыўных дзеянняў. У часы акупацыі яму загадваюць зафарбоўваць антыімперскія надпісы, потым ён працуе прыбіральшчыкам на могілках, што таксама мае пэўны сімвалічны сэнс, бо менавіта там і адбываецца хоць нейкая камунікацыя з людзьмі, якія туды прыходзяць на пахаванні, але як і ўсе яўрэі ў часы пратэктарату, яны абмежаваны чаканнем наступнага транспарту ў концлагер. Мы можам сцвярджаць, што ўсё ж нейкая эвалюцыя ў галоўнага героя назіраецца: ён бачыць актыўны супраціў рабочага Матэрны і яго сяброў. Дарэчы, Роўбічак пазбягае транспарту ў канцлагер і хаваецца ўсю вайну менавіта ў Матэрны. Само жыццё і трагічныя варункі таксама ўплываюць на Ёзафа Роўбічка, паколькі ён становіцца назіральнікам таго, як да концлагеру адпраўляюцца дзядзька і цётка, яго сябар Павел і многія знаёмыя. Ён адчувае, як нарастае цыннізм і гвалт у міжчалавечых адносінах, калі аднаго з яго знаёмых яўрэяў да самазабойства змушае жонка-арыйка. Гэта выклікае абурэнне і спрыяе таму, што ў Ёзафа з’яўляецца жаданне змагацца за самога сабе, за захаванне свайго жыцця. Для такога робкага і пасіўнага чалавека гэта нямала. Да пэўнай змены жыццёвай пазіцыі падштурхоўвае і звестка пра забойства Ружэны, якую ён кахаў. Дарэчы, пра гэта паведамлялі па вулічным апавяшчальніку.

Акупацыйная рэчаіснасць становіцца тым трыгерам, які садзейнічае душэўнаму пералому галоўнага героя, змяняе яго стаўленне да самога сябе і акаляючага свету. У прынцыпе мы можам сцвярджаць, што для Іржы Вэйла увогуле ўласціва цікавасць да такіх момантаў чалавечага жыцця, якія становяцца выпрабаваннем, сваеасаблівым “момантам ісціны”, “экзістэнцыяльным экзаменам” для чалавека. Ёзаф Роўбічак ужо тым супраціўляецца нямецкаму бесчалавечнаму акупацыйнаму рэжыму, што вырашае кінуць выклік свайму лёсу, які прызначыў яго на “закланне”. Ён перамагае пакор і безнадзейнасць, якія адчуваў не толькі ў часы вайны, але якія былі часткай яго ўспрымання свету і раней. Аўтар акцэнтуюе ўвагу ў творы на псіхалагічнай абмалёўцы таго, як змяняецца яго герой, але лінія, звязаная з актыўнымі персанажамі, даволі схематычная і не вельмі яркая выпісаная.

Раман «Жыццё з зоркай» вельмі добра адлюстроўвае падзеі ў чэшскіх землях часоў пратэктарату. Мы даведваемся пра атмасферу, якая панавала ў грамадстве і тагачасныя рэаліі. Сваім раманам Іржы Вэйл ярка адлюстроўвае адметнасць ваеннай тэмы ў чэшскай літаратуры: бесчалавечнасць і жахі фашызма ён раскрывае менавіта праз паказ трагічнага лёсу яўрэйскага насельніцтва Чэхіі. Гераізацыя ў рамане поўнаасцю адсутнічае. Пафас таксама не ўласцівы мастацкай карціне свету пісьменніка, таму тагачасная чэшская літаратурная крытыка, якая арыентавалася на савецкую літаратуру з гераічным пафасам паставілася да рамана даволі дрэнна, можна сказаць, негатыўна. Вэйлу інкрымінавалі адмоўны вобраз цэнтральнага героя, якому ўласцівая “дробнабуржуазная пасіўнасць і нікчэмнасць”, а таксама “экзістэнцыялісцкая ізаляванасць індывіда”, які не выявіў галоўную праўду вайны і акаляючага жыцця, як пісаў уплывовы літаратуразнаўца Ф. Бурыянэк.[1, с. 39]. Марксісцкая тагачасная крытыка таксама масава папракала Вэйла ў “інтэлігенцкай мяккацеласці і дробнабуржуазных сімпатыях”. Відавочна, гэта было другой прычынай “забвення” творчасці Іржы Вэйла на доўгія дзесяцігоддзі і таго, што яго проза не перакаладзена на рускую мову дагэтуль. Нават калі Вэйл памёр у 1959 г., чэшская культурная грамадскасць абыйшла маўчаннем гэтую падзею і не перарывала яго аж да 1990-х гг.

Аднак з іншага пункту гледжання, менавіта лінія, пачатая ў літаратуры Вэйлам, потым развілася ў вельмі яркую і прадуктыўную тэндэнцыю, паколькі тэма Халакоста стала амаль цэнтральнай ў чэшскай ваеннай прозе наступных дзесяцігоддзяў, і дала такіх пісьменнікаў, як, напрыклад, Арнашт Лусціг. Яўрэйская тэма паказала спецыфіку пакут і супраціву чэшскай нацыі нямецкай агрэсіі. Дарэчы, сам Вэйл не меў ніякіх ілюзій пра нейкую выключнасць яўрэйскага народу. Яўрэі і чэхі паказаны аднолькава ў сэнсе чалавечых якасцяў. Чэшскі

творца перакананы, што добрыя і дрэнныя людзі сустракаюцца сярод прадстаўнікоў розных нацый. Так, адмоўнымі вобразамі ў рамане «Жыццё з зоркай» становяцца цетка і дзяцёк галоўнага героя, таксама яўрэі, якія нават перад смерцю не пазбаўляюцца сквапнасці, прагі грошай, якія вінавацяць пляменніка за тое, што ён не выратаваў іх ад канцлагеру цаной жыццяў іншых людзей. Такі ж падыход і да вобразаў чэхаў у рамане, адны з якіх супрацоўнічаюць з немцамі, а другія ўдзельнічаюць у супраціве.

Аповед у рамане «Жыццё з зоркай» [3] вядзецца ад асобы галоўнага героя: яго ўспаміны і рэакцыя на актуальныя падзеі перамяжаюцца іншымі маналогамі і дыялогамі. Форма аповеду “мы” узнікае, калі Роўбічак гаворыць ад імя яўрэйскай нацыі. Чэшская даследчыца А. Едлічкава зазначала, што “...герой рамана не расказвае пра тое, як свет адбіваецца і пераплаўляецца ў яго ўнутраным жыцці, але ён распавядае пра сваю экзистэнцыю ў гэтым свеце, разглядаючы сябе як нейкі аб’ект для даследвання аднекуль звонку” [2, с. 63]. Адметнай стылёвай рысай становяцца паўторы і варыяцыі асобных тэм і матываў, напрыклад, смерці, віны, адчужэння, немагчымасці сапраўднай і шчырай міжчалавечай камунікацыі, хваравітае стаўленне многіх людзей да матэрыяльнага дабрабыту, што моцна трансфармуе асобу.

1960 год быў азнаменаваны раманам «На страсе Мендэльсон» [4], дзе таксама цэнтральныя падзеі адбываюцца ў акупаванай Празе, а частка ў Тэрэзінскім гета. У аснову твора пакладзена сапраўдная гісторыя пра тое, як немцы са страхі Рудальфінума, старажытнага чэшскага культурнага цэнтру, дзе адбываліся выставы і канцэрты яшчэ з XIX стагоддзя, прыбіралі статую кампазітара Мендэльсона, яўрэя па нацыянальнасці. На страсе стаяла шмат статуй кампазітараў, але хто ёсць хто, падпісана не было, таму спрабавалі даведацца, хто з іх Мендэльсон па даўжыні носа, бо нібыта ў яўрэяў ён вялікі. Для гэтага выклікалі доктара Рабіновіча з яўрэйскай абшчыны, каб ён дапамог, а той сказаў, што Мендэльсон “выкрест”, таму ён і ведаць пра яго нічога не жадае. Урэшце рэшт немцы вызначылі, чья статуя належыць менавіта Мендэльсону і прыбралі яе, аднак чэшскія рабочыя вельмі асцярожна здымалі статую, каб пасля вайны паставіць яе на ранейшае месца.

Названы раман вылучаецца зваротам да сапраўдных падзей і сапраўдных гістарычных постацей. Гісторыі галоўных герояў адбываюцца ў Празе і Тэрэзіне. Таксама шмат увагі надаецца асобе гітлераўскага намесніка ў Празе Гейдрыха, на якога быў зроблены замах. Вэйл спрабуе стварыць вобраз шматграннага, а не аднамернага і схематычнага. Ён паказвае, што Гейдрых быў адукаваным чалавекам, вельмі добрым сем’янінам. Аднак гэта быў закаранелы шавініст, які чэшскія землі і саму Прагу лічыць нямецкай. На яго думку, чэхі тут толькі госці, а яўрэяў трэба поўнацю вынішчыць, што ён і намагаецца рабіць на сваёй пасадзе вельмі жорстка і цынічна. Вэйл выказвае думку, што забойства Гейдрыха – гэта справядлівае пакаранне чалавека, які вінаваты ў гібелі многіх бязвінных людзей.

Творчасць Вэйла аказала несумненны ўплыў на асобных чэшскіх пісьменнікаў, напрыклад, на Ладзіслава Фукса ў яго рамане «Пан Тэадор Мундшток», дзе вайна паказана праз прызму яўрэйскай тэмы і трагедыі насельніцтва акупацыйнага часу ў гады Другой сусветнай вайны.

Па сутнасці, ў прозе Іржы Вэйла заўсёды цэнтральны канфлікт – гэта супрацьстаянне адзіночкі, індывіда і грамадства, якое яго не прымае і аказвае на яго моцны ціск. Героі яго раманаў – яўрэі, часта смешныя, негераічныя людзі, якія мелі няшчасце быць прадстаўнікамі прыніжанай нацыі з жоўтай зоркай на адзенні ў землях Пратэктарату Чэхіі і Маравіі. Вэйл стаў першапраходцам яўрэйскай тэмы ў чэшскай ваеннай прозе. Праз трагедыю гэтага народу ён паказаў жыццё ў фашысцкай акупацыі, што ў 1945-1950-я гг. у Чэхаславакіі ўспрымалася як парушэнне пэўнага эстэтычнага і літаратурнага шаблону. Крытыка, зыходзячы з савецкай ідэалогіі, ругала Вэйса за маладушша, дэкаданс і экзистэнцыялізм у паказе акупацыйнай тэмы, але пісьменнік быў верны сабе і паказваў праўду вайны праз лёсы чэшскіх яўрэяў. Сёння нам бачыцца вельмі перспектыўным успрыманне і інтэрпрэтацыя твораў Іржы Вэйла праз прызму еўрапейскай літаратурнай традыцыі экзистэнцыялізму, дзе канцэпцыя чалавека абаліраецца на катэгорыі абсурднасці быцця, накіраванасці свабоды, адзіночкі і закінутасці ў свет. Героі Вэйла менавіта такія, у нечым падобныя да герояў Франца Кафкі. Мастацкі свет Вэйла, на нашу думку, таксама можа быць суднесены з карцінамі свету і атмасферай гэтага знакамітага

папярэдніка, які таксама жыў і тварыў у пражскіх лакалітах.

Спіс скарыстанай літаратуры

1. Burianek, F. Současna česká literatura / F. Burianek. – Praha: Orbis, 1960. – 179 S.
2. Jedličková, A. Jiří Weil Život s hvězdou / A. Jedličková // Česká literatura 1945-1970. – Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. – S. 61-69.
3. Weil, J. Život s hvězdou / J. Weil. – Praha: Odeon, 1967. – 268 S.
4. Weil, J. Na střeše je Mendelssohn/ J. Weil. – Praha: ČS, 1960. – 228 S.

Д. К. Давыденко,

аспірант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ЖЕНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПЬЕСЕ ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК «СТЕНА»

***Аннотация.** В статье раскрывается тема формирования женской идентичности в рамках патриархального дискурса, отраженная в пьесе Эльфриды Елинек «Стена». Цель статьи – выявить проявления стереотипизации женских образов в патриархальной культуре, отраженные и критикуемые в пьесе Эльфриды Елинек. Переосмысление Эльфридой Елинек рецепции творчества ее коллег-предшественниц (Ингеборг Бахман, Сильвии Плат, Марлен Хаусхофер) в сатирическом ключе позволяет вскрыть схемы патриархального угнетения через эксплуатацию женских образов в культуре, литературе и СМИ.*

***Ключевые слова:** образ стены; личностная идентичность; австрийская литература; литературный дискурс; интертекстуальность.*

D. K. Davydenka,

postgraduate student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

THE PROBLEM OF FEMALE IDENTITY CONSTRUCTION IN ELFRIEDE JELINEK'S «THE WALL»

***Abstract.** The article reveals the theme of female identity construction within patriarchal discourse as reflected in Elfriede Jelinek's play «The Wall». The purpose of this article is to identify the stereotyping of female images in patriarchal culture which is reflected and criticised in Elfriede Jelinek's play. Elfriede Jelinek's reinterpretation of the reception of the work of her colleagues (Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath, Marlen Haushofer) in a satirical manner allows us to uncover schemes of patriarchal oppression through the exploitation of female images in culture, literature and the media.*

***Key words:** image of the wall; personal identity; Austrian literature; literature discourse; intertextuality.*

Австрийская писательница Эльфрида Елинек (*Elfriede Jelinek*, 1946) сложный и многогранный автор. Ее обширное творчество, известное русскоязычному читателю в первую очередь по таким романам, как «Пианистка» («*Die Klavierspielerin*», 1983), «Любовницы» (*Die Liebhaberinnen*, 1975), «Похоть» («*Lust*», 1989), «Дети мертвых» («*Die Kinder der Toten*», 1995), включает в себя также поэзию, короткую прозу, радиопьесы, киносценарии, переводы, эссе. Стоя на марксистских и феминистских позициях, она анализирует и критикует общественные устои, раскрывает экономические темы, темы патриархата, фашизма, гендера, природы, СМИ, а также их связи между собой с самых болезненных сторон.

В 2003 году вышел сборник маленьких пьес Эльфриды Елинек *«Prinzessinnendramen (Der Tod und das Mädchen I–V)»*, в котором она рассматривает образы женщин, сформированные западной культурой и транслируемые СМИ. Первые четыре части посвящены как реальным принцессам, так и принцессам, о которых мы знаем из литературных произведений. Последняя же, пятая, часть отходит от общей картины и в качестве «принцесс» здесь предстают Сильвия и Инге, очевидные отсылки на писательниц Сильвию Плат (*Sylvia Plath*, 1932–1963) и Ингеборг Бахманн (*Ingeborg Bachmann*, 1926–1973).

На официальном сайте писательницы, где опубликован текст пьесы, размещены три фотографии слева направо: Ингеборг Бахманн (профиль, смотрит влево), Марлен Хаусхофер (по центру, анфас), Сильвия Плат (профиль, смотрит вправо) [1].

Пьеса состоит из двух актов. В первом акте Инге и Сильвия закалывают и кастрируют барана, обмазывают его кровью. Реплики двух героинь сплетаются в один блок текста, в котором невозможно определить, кто же в данный момент произносит те или иные слова: *«Was die Aufteilung der Texte betrifft, so ist sie vorgegeben, die Personen können sich aber auch verdoppeln oder verdreifachen, die Absätze deuten nur Absätze im Sprechen an, sie dienen nicht der Unterscheidung in die beiden Personen Sylvia und Ingeborg, beide stehen für viele andere»* [2, S. 103]. Размышления и споры в первом акте касаются образа стены и возможности познания как такового. Во втором и заключительном акте героини варят кровавый суп из баранины, а затем взбираются на стену.

Многие исследователи, в том числе и Даниела Стригль в образе Стены в пьесе Елинек видят аллюзию на платоновскую аллегория пещеры [3, S. 89]. Стена как символ ложного способа познания объединяет предшественниц Эльфриды Елинек, ставя тем самым вопрос о том, насколько верна направленность их интеллектуальных и творческих исканий: *«Und du hast es nicht auf den Begriff bringen können und du hast den Begriff nicht auf den Punkt bringen können und jetzt ist der Punkt zu einer Wand vor deinem Kopf geworden, und nicht einmal die kannst du sehen!»* [2, S. 119].

Эльфрида Елинек также заставляет своих героинь Инге и Сильвию цитировать и говорить языком патриархального мира, показывает их как карикатуры на самих себя, сформированные мифами из СМИ: *«Im Mittelpunkt des Prinzessinnendramas steht also we. niger das Werk Plaths und Bachmanns als vielmehr der Öffentliche Diskurs über die beiden Lichtgestalten der Literatur»* [4, S. 334]. Для их собственных систем образов, языка и форм выражения и понимания этого мира места в общественном дискурсе не находится. В своем эссе *«Der Krieg mit anderen Mitteln über Ingeborg Bachmann»* (1983) Эльфрида Елинек рассуждает о проблеме женской идентичности в творчестве Ингеборг Бахманн и замечает: *«Die Frau hat keinen Ort»* [5, S. 151].

Трагедия женских поисков собственных путей познания, своей идентичности в текстах Елинек подкрепляется тем, что женские образы, созданные ей, сами же соглашаются с патриархальным дискурсом, транслируют его, подчиняются ему. Так, уже в авторских ремарках до начала самого текста Елинек описывает действия героинь как нелепые, смешные. Попытка созданных автором персонажей побороть патриархат через кастрацию животного мужского пола (*«ein männliches Tier»* [2, S. 103]) оборачивается постыдной клоунадой, т.к. женщины, запачкавшись в кровь, вынуждены переодеться: Ингеборг – в дирндль, женский национальный костюм, а Сильвия – в купальный костюм.

Ни Ингеборг Бахманн, ни Сильвия Платт не были радикальными, воинствующими феминистками, эпизод с кастрацией барана больше похож на то, какими могут видеть феминисток люди, видящие в феминизме ненависть к мужчинам, а не к патриархальной системе, стремление к захвату власти, а не к равным правам и свободам. Далее же то, что должно было выглядеть «очень архаично и жестоко» (*«sehr archaisch und grausam»* [2, S. 103]), сменяется переодеванием, т. е., по сути, принятием женщинами своих традиционных ролей в патриархальном обществе.

Инге и Сильвия раз за разом словами и действиями демонстрируют неспособность женщины создавать, созерцать, познавать: *«Da kann schließlich irgendwer daherkommen übers Meer und den Samen ohne unsre Hilfe,*

einfach so, zerstreuen, soviel er will. Wir warens nicht. Es wird nie was draus, wenn wir es in die Hand nehmen. Nicht einmal wenn wir eine Sichel dafür nehmen, wird was draus. Futter für die Kaninchen vielleicht, aber sonst nichts. Und da sind auch keine Kinder zu fressen und überhaupt. Wären wir wenigstens geschlechtsliebend, aber warum sollten wir das sein? Nur weil wir aus einem Geschlecht herausgetreten sind? Da, wo wir hintreten, sind ja doch nur Steine» [2, S. 104]. Так как в тексте имеется в виду семья Урана и Кроноса, женщины чувствуют себя не причастными ни к созданию этого мира, ни к созданию новой жизни. Даже если они возьмут в руки серп, как это сделал мифологический Кронос, они не способны на поступок, который повлечет за собой полную перестановку сил в мире, в их руках серп способен только запасать корм для кроликов.

В творчестве всех трех знаковых для этой пьесы писательниц образ стены раскрыт очень индивидуально, своеобразно. Общая тема ограниченности, изолированности женщины от общества, в пространстве языка, в литературном мире, приобретает в их работах различные оттенки, писательницы предлагают особые способы взаимодействия с образом стены. Однако глазами патриархального мира эта общая тема только ещё больше разъединяет женщин, заставляет их конкурировать между собой: *«Diese Wand ist meine! Mach dich woanders wichtig!» [2, S. 106].*

Искаженные образы Ингеборг Бахман и Сильвии Платт представляются читателям посредством героинь Инге и Сильвии. Однако на своем сайте Елинек ставит в центр фигуру Марлен Хаусхофер, в пьесе же она не обозначена в качестве героини, свою роль ее образ играет несколько иным образом. По словам Даниэлы Штригль, роман Марлен Хаусхофер «Стена» становится своеобразной эхо-камерой для пьесы Елинек [6, S. 89]. Попытки познания себя и окружающей действительности своим не соприкасающимся с патриархальными подавляющими схемами способом характеризуют главный роман Марлен Хаусхофер.

В центре повествования романа «Стена» – героиня, ее выживание, ее внутреннее психологическое переосмысление своего существования и своей личности в пределах пространства, ограниченного невидимой стеной. В данном контексте стена – отправная точка для создания экзистенциальной ситуации, которая переворачивает всё существование героини. Парадоксальным образом, стена как итог катастрофы не является угрозой сама по себе, большой страх у героини вызывают те, кто эту катастрофу устроил и, возможно, скоро придут осваивать захваченные территории. Этот страх оправдывается, когда представитель милитаризованного, патриархального, жестокого человечества врывается в обустроенный ею утопический мир внутри стены.

Эскапизм имеет здесь колоссальное освобождающее значение: *«Das einzige Wesen im Wald, das wirklich recht oder unrecht tun kann, bin ich. Und nur ich kann Gnade üben. Manchmal wünsche ich mir, diese Last der Entscheidung liege nicht auf mir. Aber ich bin ein Mensch, und ich kann nur denken und handeln wie ein Mensch. Davon wird mich erst der Tod befreien» [7, S. 128].* Стена – отказ от входа в символическое пространство, такое, каким мы его знаем.

Совершенно иначе преломляется образ стены в пьесе Эльфриды Елинек. Она устами своих героинь говорит: *«Hör mal, da hat sich eine andre Frau als wir doch glatt eine Wand einfallen lassen, die vollkommen unsichtbar sein soll! Da hättest du doch endlich deinen Grund, nicht verreisen zu müssen. Du dürftest dableiben, weil du gar nicht weg könntest. Müßttest nicht hinaus ins Leben!» [2, S. 107].* В обезображенной действительности текста Елинек все положительные эффекты и находки данного образа нивелируются, подаются через призму цинизма. Экзистенциальное и физическое одиночество безымянной женщины из стены превращается в лень и малодушие, привязанность к насиженному месту.

Так и кровавое блюдо из жертвенного животного позиционируется как суп, который, забравшись на стену Инге и Сильвия разливают в детскую посуду: *«Die beiden Frauen stemmen sich, nach einem kurzen Verschnaufen, auf den Fels, packen ihre Blutsuppe aus und füllen sie in die Puppentassen und -teller» [2, S. 140].*

В одном из своих интервью Эльфрида Елинек говорит так: *«Das größte Problem der Frau hat vor allem die Bachmann in „Malina“ sehr ironisch abgehandelt: Unsere weibliche Problematik besteht ja darin, einerseits eine*

weibliche Identität ausbilden zu müssen und andererseits zu realisieren, daß das Sprechen einer Frau als Anmaßung angesehen wird. Das Patriarhat spricht der Frau jegliche Kulturleistung ab und fährt dabei mit schweren Geschützen auf» [8, S. 9].

Женщинам так и не удастся пересоздать свой мир, увидеть его другими глазами, не засланными пеленой патриархальных установок. Пьеса заканчивается тем, что нежный голос говорит словами из «Теогонии» Гесиода. Героини же больше не произносят ни слова. То, что задумывалось ими как попытка познания, началось патриархальным мифом им же и закончилось. Сами же они обречены на молчание.

Подводя итог, можно сказать, что в своей пьесе «Стена» Эльфрида Елинек проблематизирует формирование женской идентичности на примере созданных патриархальным общественным дискурсом образов. Автор создает своеобразные карикатуры писательниц Ингеборг Бахман, Сильвии Плат и Марлен Хаусхофер. Каждая из них обращалась в своем творчестве к образу стены, который здесь рассматривается как символ ложного познания.

Список использованной литературы

1. Jelinek, E. Der Tod und das Mädchen 5. Die Wand [Электронный ресурс] / E. Jelinek // Homepage. – Режим доступа: <https://www.elfriedejelinek.com/> – Дата доступа: 09.05.2022.
1. Jelinek, E. Der Tod und das Mädchen V (Die Wand) / E. Jelinek // Der Tod und das Mädchen I–V : Prinzessinnendramen / E. Jelinek. – Berlin : BvT Berliner Tagenbuch Verlags GmbH, 2004. – S.101–143.
2. Strigl, D. Die Wand: nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in Tod und das Mädchen V / D. Strigl // Lob der Oberfläche : Zum Werk von Elfriede Jelinek ; ed.: T. Eder, J. Vogel. – München : Wilhelm Fink Verlag, 2010. – S. 87–102.
3. Pommé, M. Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franza, Die Klavierspielerin und Die Wand / M. Pommé. – St. Ingbert : Röhrig Universitätsverlag, 2009. – 467 S.
4. Jelinek, E. Der Krieg mit anderen Mitteln / E. Jelinek // Die Schwarze Botin – 1983. – № 21. – S. 149–153.
5. Strigl, D. Die Wand: nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in Tod und das Mädchen V / D. Strigl // Lob der Oberfläche : Zum Werk von Elfriede Jelinek ; ed.: T. Eder, J. Vogel. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2010. – S. 87–102.
6. Haushofer, M. Die Wand / M. Haushofer. – Berlin: List Taschenbuch, 2020. – 285 S.
7. Meyer, A.-E.: Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer. / Meyer, A.-E. // Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf. – Hamburg: Verlag Klein, 1995. – S. 7–74. S. 9.

Н. В. Иванова,

магистрант (Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины, Гомель, Беларусь)

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Аннотация. *Статья посвящена исследованию военной лирики в контексте мифологических женских образов. В поэзии 1941 – 1942 годов преобладает архетипический образ Гестии (Весты), самой почитаемой из богинь античного мира, девственной хранительницы домашнего очага, спасительницы и защитницы страждущих. Сама композиция многих стихотворений-посланий сходна с молитвой. В поэзии 1942 – 1944 годов чаще всего проявляется архетипический образ Афины (Минервы), богини справедливой войны. Далее, в поэзии последних военных и послевоенных лет чаще встречаются воплощения Деметры (Цереры), Великой матери, связанной с хтоническими и заупокойными культами богини плодородия и вечной жизни. Такое возрождение духовного наследия прошлых эпох представляет собой заполнение культурологической лакуны, обусловленной*

атеизмом советской идеологии.

Ключевые слова: архетипический образ; Афина; Великая Отечественная война; Гестия; Деметра; лирика; патриотизм; поэзия; соборность.

N. V. Ivanova.

master student (Francisk Skorina Gomel State University, Gomel, Belarus)

ARCHETYPAL FEMALE IMAGES IN THE POETRY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR

Abstract. *The article is devoted to the study of military lyrics in the context of mythological female images, which is the novelty of the study. The poetry of 1941-1942 is dominated by the archetypal image of Hestia (Vesta), the most revered of the goddesses of the ancient world, the virgin guardian of the hearth, savior and defender of the suffering. The very composition of many epistle poems is similar to prayer. In the poetry of 1942-1944, the archetypal image of Athena (Minerva), the goddess of just war, is most often manifested. Further, in the poetry of the last war and post-war years, incarnations of Demeter (Ceres), the Great Mother, associated with the chthonic and funeral cults of the goddess of fertility and eternal life, are more common. Such a revival of the spiritual heritage of past epochs represents the filling of a cultural gap caused by the atheism of Soviet ideology.*

Key words: *archetypal image; Athena; Great Patriotic War; Hestia; Demeter; lyrics; patriotism; conciliarity.*

«У войны не женское лицо» – именно этими словами начинается роман Алеся Адамовича «Война под крышами» [1, с. 5]. Действительно, такие исконно женские качества, как доброта, мягкость, чуткость, эмоциональность трудно сочетаются с ужасами и лишениями военного времени. Однако, к сожалению, женщины и война – одна из вечных тем в мировой литературе.

Древняя мудрость гласит, что полёт совы начинается с приходом сумерек. Обычно литературные произведения, связанные с историческими катаклизмами, создаются не их очевидцами и участниками, а появляются спустя значительное время. Однако и сам период Великой Отечественной войны, и послевоенные годы породили огромное количество шедевральных образцов лирики, художественная значимость которых с течением времени лишь возрастает.

Удар трагической реальности о хрупкий мир женственности отозвался мощным поэтическим аккордом. Особый интерес представляет исследование поэзии времён Великой Отечественной войны в контексте мирового литературного процесса, а также женских архетипических образов.

Архетипом называется общий, первичный первобытный образ, универсальный символ, заложенный в коллективном бессознательном и независимый от внешнего восприятия. Архетипы неизменны в каждом поколении и в каждой культуре. Данное слово было введено в широкий обиход К. Г. Юнгом в статье «Инстинкт и бессознательное» в 1919 году [2]. Следует различать образ-архетип и архетипический образ. Если первый – изначален и (в отличие от символа) ничего не означает, будучи равным самому себе, то архетипический образ – часть образа, независимая от внешнего восприятия, в которой угадывается архетип [3].

Американским исследователем Шиной Болен были выделены 11 женских архетипических образов. Важнейшие из них и наиболее часто встречающиеся – то Артемида, Афина, Гестия, Гера, Деметра, Персефона, Афродита, Геба, Фортуна, Геката [4, с. 5].

ГЕСТИЯ

Поэзия Великой Отечественной войны породила вереницу пленительных женских образов. Один из самых известных – адресат стихотворения-послания К. Симонова «Жди меня...» (июль 1941 г.). Очень тёплая, проникновенная интонация этого шедевра любовной лирики находила путь к сердцам миллионов солдат. Стихотворение, передававшееся и из уст в уста, и в рукописных списках, стало поистине народным. В то же

время оно (по выражению Эдит Пиаф) не для всех, а для каждого. У стихотворения есть конкретный адресат – супруга К. Симонова, актриса Валентина Серова. Между тем оно было обращено ко всем женщинам, ждущим возлюбленных, мужей, сыновей, братьев и отцов с фронта. Верность, беззаветная преданная любовь становится мощной силой-оберегом, а сам адресат наделяется качествами древнейшей богини-берегини, соотносящейся с архетипическим образом Гестии (Весты), девственной хранительницы домашнего очага, неподкупной, верной своему долгу, всемилостивой, всепрощающей спасительницы, самой почитаемой из богинь античности.

У древних греков бытовала поговорка "начинать с Гестией", служившая синонимом успешного и правильного начала всякого дела. Всякое священнодействие начиналось с жертвоприношения этой богине [4, с. 32]. Мы полагаем, что именно архетип Гестии преобладает в военной поэзии начала войны, 1941 – 1942 года.

*Жди меня, и я вернусь,
Все смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: - Повезло.
Не понять не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.*

(К. Симонов, «Жди меня») [5].

Та, что с любовью ждёт, надеется и верит. И дарит веру, надежду и любовь. Мы полагаем, что к архетипу Гестии восходит и воплощение христианской Божественной Мудрости – святой Софии, матери Веры, Надежды и Любви, которой посвящён главный храм в Византии. Здесь также нельзя не провести параллели с образами Сольвейг и Пенелопы.

Гестия в военной лирике – это и сестра милосердия, и верная жена, и нежная мать, и сестра, и любящая дочь, все те, кто обеспечивают надёжный тыл, спасают и вселяют веру в Победу. К этому же архетипическому образу восходит и лирическая героиня Ю. Друниной из автобиографического стихотворения, посвящённого будням фронтовой медсестры.

*Глаза бойца слезами налиты,
Лежит он, напряженный и белый,
А я должна приросшие бинты
С него сорвать одним движеньем смелым.
Одним движеньем – так учили нас.
Одним движеньем – только в этом жалость.
Но, встретившись со взглядом страшных глаз,
Я на движенье это не решалась.
На бинт я щедро перекись лила,
Стараясь отмочить его без боли.*

*Не надо рвать приросшие бинты,
Когда их можно снять почти без боли.
Я это поняла, поймешь и ты.
Как жалко, что науке доброты
Нельзя по книжкам научиться в школе!*

(Ю. Друнина, «Бинты») [6].

Родина в образе Гестии-хранительницы предстаёт в стихотворении Ольги Берггольц, датированном

осенью 1941 года:

*Я говорю, держа на сердце руку,
так на присяге, может быть, стоят.
Я говорю с тобой перед разлукой,
страна моя, прекрасная моя.
О, что мой страх, что смерти неизбежность,
испепеляющий душевный зной
перед тобой – незыблемой, безбрежной,
перед твоей вечерней тишиной?*

*Умру, – а ты останешься как раньше,
и не изменятся твои черты.
Над каждой твоею черной раной
лазоревые вырастут цветы.*

(О. Берггольц, «Осень 41 года» 1941 г.) [7].

Всё о той же Гестии-спасительнице – стихотворение Веры Инбер «Заботливая женская рука»:

*Когда от бомб в стропилах чердака –
Мгновенье – и строенье загорится,
на уже в пожарной рукавице,
Заботливая женская рука.*

*Под градом пуль, под орудийный гром,
Под гул артиллерийского приboя,
Она бесстрашно вынесет из боя
И раны перевяжет под огнем.*

*За Родину, за свой родной очаг,
За детскую каштановую челку,
За детский голос, чтобы не умолк он,
За город, чтоб в него не вторгся враг...*

(В. Инбер, «Заботливая женская рука», сентябрь 1941 г.) [8].

Стихотворение Эмили Бояршиновой «Мои героини» также посвящено юным фронтовичкам – спасительницам Родины.

*Здесь, над Волгою
Небо спокойно и сине,
Словно не было
Той самой страшной из войн.
Здесь прошли вы с боями,
Мои героини,
Чтоб спасти синеву
Над моей головой.*

(Э. Бояршинова, «Мои героини»).

По нашему мнению, к этому же образу восходит и Богоматерь, Пресвятая дева Мария, к которой взывают о защите страждущие. Характерно, что многие стихи начала ВОВ написаны в виде послания, обращения и по структуре напоминают молитву, мольбу о защите.

*О, любовь моя, жизнь и радость,
дорогая моя земля!*

Из отрезанного Ленинграда

вижу свет твоего Кремля.

(О. Берггольц, «К сердцу Родины руку тянет... », октябрь 1941 г.)[10].

Свято место пусто не бывает. Данные стихи - яркий показатель заполнения духовной лакуны, порождённой атеизмом советской идеологии.

Ещё одно воплощение Гестии – адресат стихотворения-послания А. Суркова «Бьётся в тесной печурке огонь»:

Бьётся в тесной печурке огонь.

На поленьях смола – как слеза.

И поёт мне в землянке гармонь

Про улыбку твою и глаза.

Мне в холодной землянке тепло

От моей негасимой любви.

(А. Сурков, ноябрь 1941 г.)[11]

Показательно, что мотив спасения часто связан с образом пламени. Согласно пифагорейской космогонии, Гестия не просто хранит домашний очаг. Она его центральный огонь, центр Космоса. Древние римляне считали также священный негасимый огонь в храме Весты центром Вселенной. В первом помещении всякого римского дома, вестибule, посвящённом Весте, также горел негасимый домашний очаг. Она была символом единства народа и защитницей государства Древнего Рима. Вокруг её очага римляне как бы объединялись в одну семью [4, с. 32]. Мы полагаем, что Вечный огонь на Могиле Неизвестного солдата в Москве и в других городах также восходят к культу негасимого домашнего очага Гестии-Весты и символизируют единство советского народа в борьбе с фашизмом.

АФИНА

Закономерно, что в поэзии 1942 – 1944 годов и в поэзии поэтов-фронтовиков вообще преобладает архетипический образ Афины, богини справедливой войны. Именно этот образ чаще всего находит воплощение в лирике Юлии Друниной:

Я только раз видала рукопашный,

Раз – наяву. И тысячу – во сне.

Кто говорит, что на войне не страшно,

Тот ничего не знает о войне (1944 г.) [12.]

Афина воспитана, как хороший солдат. Это не соперница (в отличие от Артемиды), а верная соратница мужчин на поле брани.

Я не привыкла,

Чтоб меня жалели,

*Я тем гордилась,
что среди огня
Мужчины в окровавленных шинелях
На помощь звали девушку - Меня... [13].*

*Качается рожь несжатая .
Шагают бойцы по ней .
Шагаем и мы –
девчата ,
Похожие на парней .
Нет, это горят не хаты –
То юность моя в огне .
Идут по войне девчата ,
Похожие на парней (1942 г.)[14] .*

*Мне близки армейские законы,
Я не даром принесла с войны
Полевые мятые погоны
С буквой «Т» — отличьем старины.
Я была по-фронтовому резкой,
Как солдат, шагала напролом,
Там, где надо б тоненькой стамеской,
Действовала грубым топором.
Мною дров наломано немало,
Но одной вины не признаю:
Никогда друзей не предавала —
Научилась верности в бою [15].*

Одно из самых ярких воплощений архетипа Афины – стихотворение Друниной «Зинка».

*Зинка нас повела в атаку.
Мы пробилась по черной ржи,
По воронкам и буеракам
Через смертные рубежи.*

*Мы не ждали посмертной славы.-
Мы хотели со славой жить.
Почему же в бинтах кровавых
Светлокосый солдат лежит? (1944 г.) [16].*

ДЕМЕТРА

Один из самых популярных плакатов периода Великой Отечественной войны – «Родина-мать зовёт» (худ. Ираклий Тоидзе). В поэзии конца ВОВ, а также послевоенных лет превалирует архетипический образ Деметры, богини плодородия, архетип Великой Матери. Одно из самых знаменитых послевоенных стихотворений – «Победительница» Веры Инбер (1946 г.):

*Снег, бездорожье, горячая пыль, суховей.
Минное поле, атака, свинцовая вьюга —
Все испытала, в походной шинели своей,*

*Ты, боевая подруга.
Ты уезжала с заводом своим на Урал.
Бросила дом свой, ни разу о нем не заплавав.
Женским рукам удивлялся горячий металл,
Но покорялся, однако.
Мы — победители. Пушечный грохот утих.
Минуло время тяжелой военной заботы.
Вспомнила ты, что, помимо профессий мужских,
Женщина прежде всего ты.
Мартовский солнечный день. Голубая капель
Точит под крышей себе ледяную лазейку.
В комнате тихо, светло. У стены — колыбель
Под белоснежной кисейкой.
Мягкую обнял подушечку сонный малыш.
Нежное солнце сквозит в золотых волосенках.
Руку поднявши, ты шепчешь: «Пожалуйста... тишиш,
Не разбудите ребенка». [17]*

Данное стихотворение наглядно иллюстрирует эволюцию архетипов: на смену Афине-воительнице приходит Деметра-Хтония, Великая Мать-Сыра земля.

Земная энергия Деметры, тесно связанная с хтоническими и заупокойными культами, на наш взгляд, ярко появляется в стихотворении Л. Татьяничевой «Суровый танец» (1965 г.). Женщины, проводившие на войну сыновей, мужей, братьев и отцов, работающие и за бабу, и за мужика, словно бы исполняют в чистом поле ритуальную пляску во имя продолжения новой жизни.

*И на току,
И в чистом поле
В войну я слышала не раз:
— А ну-ка, бабы,
Спляшем, что ли!
И начинался сухопляс.
Без музыки.
Без вскриков звонких,
Сосредоточены, строги,
Плясали бабы и девчонки,
По-вдови повязав платки.
Не павами по кругу плыли,
С ладами чуткими в ладу,
А будто дробно молотили
Цепами горе-лебеду.
Плясали, словно угрожая
Врагу:
— Хоть трижды нас убей,
Воскреснем мы и нарожаем
Отечеству богатырей!
Наперекор нелёгкой доле,
Да так, чтобы слеза на глаз,*

*Плясали бабы в чистом поле
Суровый танец –
Сухопляс. [18]*

Архетипический образ Деметры, Матери-Сырой Земли, ярко проявлен в культовом стихотворении С. Орлова «Его зарыли в шар земной» (1944 г.).

*Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат,
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.
Ему как мавзолеей земля –
На миллион веков,
И Млечные Пути пылят
Вокруг него с боков.
На рыжих скатах тучи спят,
Метелицы метут,
Грома тяжелые гремят,
Ветра разбег берут.
Давным-давно окончен бой...
Руками всех друзей
Положен парень в шар земной,
Как будто в мавзолеей... [19]*

Мы полагаем, архетипический образ Деметры-Хтонии проявляется в монументе «Родина-Мать зовёт», расположенном на Мамаевом кургане.

Следует отметить, что Соборность как черта русского менталитета отождествляет образы матери и Родины, а тема материнской любви звучит в унисон с темой патриотизма. Один из ярких примеров – стихотворение Л. Татьянической «Ей приснилось, что она – Россия», 1964 г.

*Пуля, жизнь скосившая сыновью,
Жгучей болью захлестнула мать.
Некого с надеждой и любовью
Ей теперь под кров свой ожидать!
От глухих рыданий обессила,
Задремала. И приснилось ей,
Будто бы она – сама Россия,
Мать ста миллионов сыновей.
Будто в поле, вихрем опалённом,
Где последний догорает бой,
Кличет, называя поимённо,
Сыновей, что не придут домой.
Беззаветно храбрых и красивых,
Жизнь отдавших, чтоб жила она...
Никогда их не забыть России,
Как морей не вычерпать до дна...
Свет дымится; он пропитан кровью.
Меж убитых тихо мать идёт*

*И с суровой терпеливой скорбью
В изголовье Вечность им кладёт.
А в душе не иссякает сила.
И лежит грядущее пред ней,
Потому что ведь она – Россия,
Мать ста миллионов сыновей!* [20]

Список использованной литературы

1. Адамович, А.М. Война под крышами / А.М. Адамович. – Москва: Ордена Трудового Красного Знамени Военное издательство Министерства обороны СССР, 1980. – 390 С.
2. Юнг, К.Г. Инстинкт и бессознательное [Электронный ресурс]. – Режим доступа: jung-karl-gustov-instinkt-i-bessoznatelnoe-filosoff.org_.pdf_ – Дата доступа: 03. 10. 2022.
3. Квакин, А.В. Архетип и ментальность в контексте истории [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kvakin.ru>. – Дата доступа: 01. 10. 2022.
4. Болен, Д.Ш. Богини в каждой женщине [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bookscafe.net/read/bolen_dzhindzhin_shinoda_bolen_bogini_v_kazhdoy_zhenschine-164933.html#p2. – Дата доступа: 30. 09. 2022.
5. Симонов, К.М. Жди меня [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/32975/zhdi-menya-i-ya-vernus>. – Дата доступа: 02. 10. 2022.
6. Друнина, Ю.В. Бинты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/47477/binty>. – Дата доступа: 02. 10. 2022.
7. Берггольц, О.Ф. Осень 41 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/41365/osen-sorok-pervogo>. – Дата доступа: 02. 10. 2022.
8. Инбер, В.М. Заботливая женская рука [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://blokada.otrok.ru/poetry/inber6.htm>. – Дата доступа: 02. 10. 2022.
9. Бояршинова, Э. И. Мои героини [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://parnasse.ru/poetry/lyrics/military/konkurs-na-temu-geroini-voenyh-let.html>. – Дата доступа: 28. 09. 2022.
10. Берггольц, О.Ф. К сердцу Родины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://itexts.net/avtor-olga-fedorovna-berggolc/126839-leningradskiy-dnevnik-sbornik-olga-berggolc/read/page-2.html>. – Дата доступа: 28. 09. 2022.
11. Сурков, А.А. Бьётся в тесной печурке огонь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/surkov/betsya-v-tesnoj.aspx>. – Дата доступа: 01. 10. 2022.
12. Друнина, Ю.В. Я столько раз видала рукопашный [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/drunina/ya-stolko-raz.aspx>. – Дата доступа: 03. 10. 2022.
13. Друнина, Ю.В. Я не привыкла, чтоб меня жалели [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/47485/ya-ne-privykla>. – Дата доступа: 03. 10. 2022.
14. Друнина, Ю.В. Качается рожь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=560884&p=1>. – Дата доступа: 03. 10. 2022.
15. Друнина, Ю.В. Мне близки армейские законы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://95.216.60.147/yuliya-drunina-mne-blizki-armejskie-zakony/?__cpo=aHR0cHM6Ly9ydXN0aWgucnU. – Дата доступа: 03. 10. 2022.
16. Друнина, Ю.В. Зинка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://95.216.5.93/drunina/myleglu.aspx?__cpo=aHR0cHM6Ly9ydXBvZW0ucnU. – Дата доступа: 03. 10. 2022.

17. Инбер, В.М. Победительница [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/inber/sneg-bezdorozhe-goryachaya.aspx>. – Дата доступа: 01. 10. 2022.
18. Татьяничева, Л.К. Суровый танец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://gorodstih.ru/tatyanicheva/surovyj_tanets – Дата доступа: 28. 09. 2022.
19. Орлов, С.С. Его зарыли в шар земной [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rustih.ru/sergej-orlov-ego-zaryli-v-shar-zemnoj/>– Дата доступа: 28. 09. 2022.
20. Татьяничева, Л.К. Ей приснилось, что она – Россия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Дата доступа: 15. 09. 2022.

Р. М. Ковалева,

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ В ФОЛЬКЛОРНОМ, ЛИТЕРАТУРНОМ, НАУЧНОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

***Аннотация.** В статье основное внимание уделяется фольклору как вербальному носителю культурной памяти в его соотношении с антефольклорной и постфольклорной стадиями развития культуры. Обосновывается выделение пяти типов дофольклорного геноавтора: трудового, бытового, площадного, мистического и неврологического типа. Доказывается, что фольклорное творчество традиционного типа в отличие от дофольклорного уже полностью относится к искусству памяти/воспоминания/воссоздания. Показывается, что «самостирающиеся следы» дофольклорного творчества проявляются в традиционном фольклоре как их наличие / отсутствие. Предлагается классификация фольклорной памяти, основанная на принципе длительности. Выясняется, что для фольклора реальны четыре вида памяти: короткая, исторически ограниченная, длинная и глубокая, к которым добавляется ложная, возникающая в результате искусственной деформации народной памяти и произвольной интерпретации фольклора в научной литературе.*

***Ключевые слова:** виды фольклорной памяти; геноавтор; культурная память; постфольклорная стадия; фольклорный «автор».*

R. M. Kovaleva,

PhD, Ass.Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

CULTURAL MEMORY IN FOLKLORE, LITERARY & SCIENTIFIC REFRACTION

***Abstract.** The article focuses on folklore as a verbal carrier of cultural memory in its relation to the ante-folklore and post-folklore stages of culture development. The allocation of five types of pre-folklore gene author is substantiated: labor, household, areal, mystical and neurological types. It is proved that folklore creativity of the traditional type, in contrast to pre-folklore, is already fully related to the art of memory/remembrance/recreation. It is shown that "self-erasing traces" of pre-folklore creativity appear in traditional folklore as their presence / absence. A classification of folklore memory based on the principle of duration is proposed. It turns out that four types of memory are real for folklore: short, historically limited, long and deep, to which is added false, resulting from the artificial deformation of folk memory and arbitrary interpretation of folklore in scientific literature.*

***Key words:** cultural memory; folklore author; genoauthor; post-folklore stage; types of folklore memory.*

История науки свидетельствует, сколь трудно дать определение ее основополагающим понятиям таким образом, чтобы дефиниция удовлетворяла всех. Не являются исключением, а скорее ярким примером, понятия память, фольклор, литература, культура: дефиниции каждого из них исчисляются десятками. С семиотической

точки зрения, культура, составной частью которой являются фольклор и литература, – огромный текст, постоянно меняющий свои очертания и наполнение. В целом она представляет собой колеблющееся поле смыслов, в пространстве которых находится каждый человек, этнос, нация, только «читаются» культурные тексты по-разному.

Для меня явилось открытием, что понятие «культурная память» впервые использовал немецкий египтолог Ян Ассман в своей книге с длинным подзаголовком «Культурная память: Письмо и память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности» (1992; 2004 – русский перевод). Ученый как в воду глядел, отметив, что тема памяти превращается в новую парадигму науки о культуре. Действительно, появилось множество статей, где коллективная культурная память рассматривалась в пространственном, материальном и духовном воплощении.

Сам феномен памяти издавна занимал умы ученых, философов, писателей. Удивительно, но, по словам психологов, только с 1960-х годов внимание специалистов «переместилось с анализа изучения животных на исследование памяти человека» [1, с. 19]. Так, например, в аспекте когнитивного подхода, то есть подхода к памяти как к процессу обработки информации, были выделены следующие виды памяти: сенсорная, кратковременная (оперативная) и долговременная [1, с. 22], а в составе последней – эксплицитная (декларативная) и имплицитная (недекларативная). Отмечалось, что эксплицитная память позволяет помнить индивидуальный опыт и семантический, относящийся к знаниям о мире [1, с. 37].

Как ни странно, но концепт «память» не был зафиксирован даже в третьем издании книги Юрия Степанова «Константы: Словарь русской культуры» (2004). Правда, в ней есть столь важный для филологов концепт «слово», который характеризуется автором как «круговорот общения», как «чудо» [7, с. 381–382], то, что знаешь и что узнал, к примеру, новость или другое знание. Согласимся, что именно в словесном опосредовании даются нам природа и социальные по своей сути феномены. Можно констатировать, что понятием, объединяющим культуру и ее части в одно целое, является память о природном и культурном бытии человечества, зафиксированная в слове.

Обращение к обозначенной нами теме дало возможность сформулировать вопросы и задачи, позволяющие в новом ракурсе увидеть фольклор и литературу как искусство памяти – устной и письменно зафиксированной. Важно понимать, что память – не склад информации, тем более не свалка и не багаж, а комплекс неких знаний, которыми можно воспользоваться, а можно и пропустить мимо. Память есть и у кошки, но она не уникальна. А на человеческой памяти базируется вся исторически протяженная материальная и духовная деятельность, вся национальная культура.

Для фольклориста главный вопрос такой: сколько видов памяти у фольклора и что они собой представляют в жанровом отношении? Если кратко, то в самом общем историко-культурном плане можно выделить дофольклорную память, фольклорную и постфольклорную. Каждая из них связана с определенным типом автора, художественной традиции и сохранности. И здесь продуктивно понятие «самостирающийся след», введенное Ж. Деррида. Хотя ученый весьма парадоксально характеризует «след» как нечто неуловимое – наличествующее и отсутствующее, не наличествующее и не отсутствующее, именно такое определение «следа» лучше всего характеризует культурное отношение фольклора к его антефольклорной и постфольклорной стадиям.

Антефольклорная стадия словесной культуры, деятельным персонажем которой был *геноавтор-прародитель*, не знала традиции, то есть было некое движение, в процессе которого его следы стирались. По отношению к фольклорной стадии развития словесного творчества можно постулировать в равной мере наличие и отсутствие дофольклорных следов. След отсутствует в своем генетическом виде, образ которого мы можем только предполагать, исходя из экстраполяции настоящего в прошлое или пытаясь существующее в синхронии фольклорного процесса объяснить его возможным прошлым.

Однако следы антефольклорной стадии обнаруживались даже в XX веке в пространстве этнической традиции малых северных народностей, в частности саамов и коми. В какой-то мере они позволяют реконструировать некоторые типы архаичного творчества. Несмотря на то, что оно не знало традиции, в нем уже существовали, по крайней мере, пять типов геноавтора: трудового, бытового, площадного, мистического и неврологического типа. Геноавтор трудового типа обеспечивал рабочий ритм с помощью выкриков-импровизаций, которые сочинялись в момент напряжения коллективных усилий. То же самое описал у народности коми А. К. Микушев в «Русском фольклоре» (1960). Площадной геноавтор давал хору для повторения нечто новое – ритмично организованное слово. Геноавтор бытового типа создавал песни о своих сиюминутных ситуативных действиях, причем представлял себя в третьем лице. По наблюдениям В. В. Сенкевич-Гудковой, обнародованным в том же издании, у кольских саамов они тут же забывались, хотя в дальнейшем немногие все же могли закрепляться в памяти современников в качестве примера.

Геноавтор мистического типа, вводящий себя в измененное состояние сознания, – это в одном лице шаман, поэт-исполнитель и повествователь, сообщающий о перипетиях своего путешествия в запредельный мир. В отличие от шамана геноавтор неврологического типа имеет дело с собственными галлюцинациями. Они спонтанно появляются и самопроизвольно исчезают, но для него вполне реальны. Британский невролог Оливер Сакс, исследовавший этот феномен, поставил ряд не очень приятных для теоретиков фольклора и мифологии вопросов культурно-генетического плана. Например: «Не явились ли микроскопические галлюцинации причиной появления легенд об эльфах, чертях, гномах и феях? Не явились ли устрашающие галлюцинации и ночные кошмары источником нашей веры в демонов, ведьм и разного рода пришельцев? Не послужили ли ощущения взгляда на собственное тело «со стороны» причиной веры в то, что наша душа может быть отделена от тела? Не стала ли бестелесность галлюцинаций источником веры в привидения и духов?» [6, с. 8].

Фольклорное творчество в отличие от дофольклорного уже полностью относится к искусству памяти/воспоминания/воссоздания. Его объективное свойство состоит в традиционности, обеспечении исторической преемственности текстов при их вариативном движении от вариантов к версиям, что возлагается на плечи фольклорного «автора». Способность фольклорного «автора» откликаться на новации, исходящие из стана геноавторов, отличает его от пассивных носителей традиции. Не следует представлять данного «автора» как конкретную личность. Если феномен геноавтора – в его реальности, зримости, явленности для современников, то фольклорного – в деятельной растворенности в творческом процессе. О них можно говорить как об авторах-симбионтах, не существующих друг без друга. При этом активным носителем коллективной фольклорно-мифологической народной памяти является именно фольклорный «автор», идейно-эстетический нормоконтролер фольклорных жанров и текстов, не позволяющий им выйти за рамки традиции, но разрешающий изменяться.

При подготовке учебно-методического комплекса по фольклористике (2005 год) в подраздел «Для размышления» я включила вопрос, обращенный к студентам: «Представьте себе, что из жизни современного общества вдруг исчез не только фольклор, но и память о его существовании (например, под воздействием неизвестного вируса, космического излучения и тому подобной фантастики). Заметит ли человечество «пропажу»? Если да, то благодаря каким отпечаткам? Если нет, то о чем это может свидетельствовать?» Разумеется, речь шла о постфольклорном, то есть не аутентичном, бытовании фольклорного в рамках литературы и других видов искусства, о типологии и характере их фольклоризма, о возможности или невозможности расшифровки фольклорно-мифологических и фольклорно-этнографических образов, мотивов, деталей даже при отсутствии памяти о самом фольклоре. Самый ранний пример постфольклорного претворения устной фольклорно-мифологической традиции в литературе дает, конечно, «Слово о полку Игореве». Данный памятник позволил ученым XIX века на основании его метафорических топосов типа «пир – битва», «похороны – свадьба» судить о фольклорной семантике XII столетия.

Вопрос о феномене фольклорной памяти заставляет задуматься о ее видах, их выделении и классификации. Еще Аристотель подчеркивал, что «память относится к бывшему», именно «поэтому всякая память связана с временем» [2, с. 7]. Следовательно, можно предложить классификацию, основанную на принципе длительности фольклорной памяти. В результате получилось, что для фольклора реальны четыре вида памяти: короткая, исторически ограниченная, длинная и глубокая, к которым добавляется ложная, но это уже из другой оперы.

Короткая память свойственна бытовым *инфражанрам* – слухам, толкам, молве, сплетням. Они возникли на заре человечества и с тех пор являются его вечными спутниками, правдивыми и лживыми, нужными и разрушительными. Пронизывая социум по вертикали и горизонтали, они, подобно эфемерам, с утратой актуальности тут же исчезают. Заслуживает интереса непринужденный разговор о страсти людей к досужим разговорам и передаче их «из уст в уста» Юваль Харари в книге «Sapiens. Краткая история человечества» (2011; русский перевод – 2016), адресованной, по словам автора, его студентам. Вместе с тем, значение инфражанров для развития фольклора трудно переоценить: они дают шанс оформиться историческим, топонимическим, историко-топонимическим легендам, послужить началом бытовой сказки и анекдота.

Исторически ограниченная память свойственна как раз историческому эпосу – прозаическому и стихотворному. Как считают специалисты, он исчезает из живого бытования на протяжении 150–300 лет. Так, например, последний всплеск былевой традиции, ограниченной Русским Севером, зафиксирован в XIX веке. Для остальной территории это уже экзотика, как и исторические песни об эпохе Ивана Грозного. С осколками исторических легенд в виде топонимов-этимологов собиратели встречаются до сих пор. На страницы печатных изданий они, как правило, попадали в виде пересказов, а не аутентичных сообщений. Например: «Тут, на сухім правым березе рѣчкі Орхі, у часе аднаго са сваіх паляванняў у Белавежы, заначаваў Вітаўт. І вось тое вялікакняжаскае стойла дало пачатак сѣнняшняму сялу» («Адкуль Вітава»). Историческая память может оживать при обращении к письменным источникам и их активном внедрении в сознание новых поколений, что случилось, к примеру, с летописной фиксацией драматической истории Рогнеды, дочери Полоцкого князя Рогволода, отказавшей сватавшемуся к ней князю Владимиру. Продолжение хорошо известно. Вместе с тем, всегда актуален вопрос о подлинности исторических легенд и письменных свидетельств, поскольку хорошо известно, что история несет себя на крыльях мифа об истории.

Как ни странно, но именно устность делает фольклор неподвластным времени. Он сохраняется даже тогда, когда рассыпаются в прах письменные памятники великих цивилизаций древности, относимых К. Т. Ясперсом к доосевым. Так, носителями *длинной* памяти являются, к примеру, календарные фольклорно-этнографические комплексы, устойчиво повторяющиеся на протяжении года до сих пор. Они позволяют реконструировать многое, скрытое за завесой времени, в частности культ цикличного времени. Он формировался в земледельческих цивилизациях и порождал сонм хроноперсонажей разного ранга – героев мифологии и календарно-обрядовых песен. А морфология волшебной сказки, описанная В. Я. Проппом на основе функции персонажей, дает представление о структуре такого института древности, как обряд инициации, квинтэссенцией которого являлось испытание неофитов. Подтверждением его существования служат живые формы, сохраняющиеся у ряда африканских племен, засвидетельствованные участником обряда из Конго Макита Жильбером.

Исследование *глубокой* памяти славянского фольклора развернулось в XIX веке в связи с развитием сравнительного языкознания и индоевропеистики в целом, получившее продолжение во второй половине XX века, в частности в работах Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова и их последователей, среди которых назовем М. М. Маковского с его книгой «Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов» (1996). Ученый руководствовался продуктивной, на наш взгляд, идеей, «что переходы значений слов (независимо от конкретных корней и от того, в каком – древнем или новом – языке они представлены) в полной мере отражают обычаи, верования и способы мышления древнего человека» [3, с. 5].

Носителем глубокой памяти фольклора является его язык, прежде всего — онимы, мифонимы, хрононимы, которые сохраняют следы древности лучше, чем письменные памятники с их порой бессмысленными истолкованиями имен и традиций. Так, к самым разным корням возводили хрононимы «Коляда» и «Купала», что нашло отражение не только в авторитетных словарях и энциклопедиях, но также в старых письменных источниках и современной популярной литературе.

Например, в качестве незыблемой истины из одной работы в другую кочует утверждение о заимствовании из латинского *calendae* славянского хрононима Коляды. Только славянские Коляды имеют такое же отношение к римским календам, как и календы к Колядам, поскольку содержат общую сему «время» и восходят к одному индоевропейскому источнику, объединяющему в себе значения «кликать», «время», «круг». Вполне закономерно, что в древности сакрализация обрядовой речи, содержащей *закликание* времени, благоприятного года и сезона, приводила к появлению субстантивированных обозначений сакрального. Так, в древнеиндийской мифологии Кала — божество-персонификация времени, и постоянно время называют чакра «колесо»: санскр. калачакра буквально означает «обод (круг) времени» [4, с. 611–612].

Мифоним «Купала» пытались связать со словом *купель*, а корень куп- с лат. *cupio* — яриться, злиться, вскипать, выводили из *купа*, *купеть*, что значит гореть, из «купно» — собираться вместе, купой, вспоминали лат. *купидо*, *купидон* — стремление, а также самого Купидона, обращали внимание на и.-е. корень *cup-* со значением «кипеть, вскипать, страстно желать» и, конечно же, на глагол *купать*, от которого будто бы происходит название Купала... [5, с. 29]. На самом деле все гораздо проще: купальский праздник маркировал середину лета, о чем свидетельствует его связь с и.-ар. *karala* “середина“, отмеченное у М. М. Маковского [3, с. 43]. Именно так, как середина лета, называется до сих пор праздник летнего солнцестояния у целого ряда западноевропейских народов, но только у славян сохраняется его индо-арийский эквивалент.

Для гуманитаристики значима научная рефлексия культурного континуума в его фольклорном и литературном воплощении, когда предметом исследования становится не только его актуальный срез, но также весь исторический опыт человечества в соединении с глубокой памятью, в том числе докультурной, биопсихологической. Говоря о народе как создателе фольклора, ученые затрагивают ее в очень незначительной степени.

Культурная память требует к себе не только бережного отношения (данный лозунг стал почти что аксиомой), а очень вдумчивого, взыскательного. Фольклорная память значима тем, что благодаря ей обеспечивается трансляция жанров и текстов между поколениями. Никому не под силу, как бы это не хотелось, отсечь сферу творчества от древнего воображаемого и мистического. Оно послужило источником мифологических представлений, но далее оставило свой след в виде художественных образов, сюжетов, жанров в фольклоре и литературе. Фольклор свободен и неуловим, как ветер в поле. Он возникает с первым звуком и умирает с последним. Можно записать текст на бумагу, но это будут только графические знаки. Можно зафиксировать исполнение с помощью новейшей аппаратуры, но оно будет подобно фотографии человека, который на самом деле продолжает жить и изменяться.

Невозможно защитить фольклор от самого человека, его природы, психики и неврологии. Что следует делать, так это защищать фольклорную память от субъективных интерпретаций, вводящих в обман не только ученых, но даже самих носителей фольклора. Хотя память жанра вполне реальна, в отношении ее у носителей традиции может наступить момент жанровой слепоты. Как правило, он обусловлен агрессивным давлением популярного истолкования того или иного явления. Так, в сознании многих белорусов закрепилось представление о Масленице как празднике проводов зимы, что полностью расходится с ее генезисом, функцией и песенным материалом, но многие современные информанты этого не замечают: их жанровая память пуста. Отсюда следует, что на совести исследователей фольклора лежит не ответственность за его будущее — фольклорный процесс должен быть свободен от вмешательства со стороны, пусть даже с самыми благородными целями. Их обязанность — защита жанровой памяти от искусственной деформации и произвольной

интерпретации, когда, например, после работ М. М. Бахтина та же Масленица стала преподноситься как аналог западноевропейского карнавала.

В свете антропологии фольклора важно осознавать, что и чье сохраняет фольклорная память, как соотносятся текст, художественный мир и реальность, в том числе психическая, неврологическая и модернизирующая.

Список использованной литературы

1. Баддли, А. Память / А. Баддли, М. Айзенк, М. Андерсон. – СПб.: Питер, 2011. – 560 С.
2. Блонский, П. П. Память и мышление / П. П. Блонский. – СПб.: Питер, 2001. – 288 С.
3. Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 416 С.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1991. – Т. 1. – 671 С.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1992. – Т. 2. – 719 С.
6. Сакс, Оливер. Галлюцинации / Оливер Сакс. – М.: Издательство АСТ, 2021. – 416 с.
7. Степанов, Ю. С. Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – 992 С.

С. И. Крылова,

ст. преподаватель (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ПОЭТИКА «ДРАМЫ АБСУРДА» В ПЬЕСАХ СТАНИСЛАВА СТРАТИЕВА И ГАО СИНЦЗЯНЯ

Аннотация. *Статья посвящена сравнительному анализу пьес современного китайского писателя Гао Синцзяня «Автобусная остановка» и болгарского драматурга Ст.Стратиева «Автобус» как примеров национальных вариантов «драмы абсурда». Поэтика «антидрамы» рассматривается на сюжетном, образном, языковом уровнях анализируемых пьес.*

Ключевые слова: *драма абсурда; парадокс; китайская экспериментальная драма; ролевое многоголосие; мотив ожидания.*

S. I. Krylova,

Ass. Lecturer (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

Abstract. *The article is dedicated to the comparative analyse of modern Chinese writer Gao Xingjian' play "Bus Stop" (1983) and Bulgarian playwright Stanislav Stratiev' play "Bus" (1984) as example of national variants of "absurd drama". Antidrama poetics is demonstrated on the levels pf plays' plot, images, language.*

Key words: *absurd drama; paradox; Chinese experimental drama; role poliphony; motive of expectation.*

Вторая половина XX в. характеризуется широким распространением в искусстве целого ряда направлений модернистского свойства, которые, несомненно, затронули и сферу художественного словесного творчества. Этот период отмечился активным включением в мировой литературный процесс стран постсоциалистического пространства – и прежде всего восточной Европы и Китая. В восточнославянской и китайской драматургии происходит восприятие и расширение тематики, проблематики и художественно-

изобразительных средств, присущих различным литературным направлениям, которые традиционно считались продуктом культурного развития стран Западной Европы. В связи с этим в научной среде активизировались компаративистские исследования не контактирующих ранее литератур с целью выявления определенных черт западноевропейских литературных явлений в славянских и восточных литературах.

Статья посвящена анализу пьес болгарского (Ст. Стратиева (1941–2000) и китайского (Гао Синцзянь) авторов, которые репрезентуют национальные концепции западноевропейской «драмы абсурда». Отметим, что анализ пьес Гао Синцзяня (кит. 高行健,, 1940–) и Ст. Стратиева в рамках «драмы абсурда» представлен в отдельных исследованиях, посвященных творчеству данных писателей [1, 4, 7].

Феномен театра абсурда зародился в европейской драматургии как реакция на трагические события Второй мировой войны. В нач. 50-х гг. XX в. в театрах Франции стали возникать необычные, эпатажные представления, в которых отсутствовали законы элементарной логики, реплики героев противоречили по смыслу друг другу, порой сливаясь в один большой монолог, части которого произносили сразу несколько человек, а содержание и вовсе было непонятно зрителям. Эти скандальные пьесы получили название «антидрама» или «театр абсурда».

«Театр абсурда» – это драматургия, наследовавшая принципы авангардного театра и создавшая собственную поэтику абсурда, базирующуюся на концепции тотального отчуждения человека от реальной действительности. Для драматургов новое направление стало способом выразить свое понимание послевоенной европейской действительности в художественной форме интеллектуальной драмы. Можно утверждать, что театр абсурда – это общекультурное мировое явление, характерное и для развития национальных литератур [1, с.7].

Основоположниками театра абсурда в западноевропейской литературе являются С. Беккет, Г. Пинтер, Э. Ионеску. Не исключением стало данное явление и для славянских литератур: в польской Славомир Мрожек, в чешской Вацлав Гавел, в русской Даниил Хармс и Евгений Шварц, в болгарской Станислав Стратиев. Драматурги стран Востока среди абсурдистов не упоминались в работах литературоведов. На наш взгляд, сужение границ существования «драмы абсурда» не оправдано, поскольку изучение широкого круга пьес, которые находятся почти на периферии этого литературного явления, поможет раскрыть его скрытый эстетический, философский и психологический потенциал. Поэтому выявление национальных и авторских особенностей поэтики абсурда в китайской и болгарской драме 80-х гг. XX в. и стало основным предметом исследования в нашей статье.

Первое основательное исследование поэтики театра абсурда принадлежит М.Эсслину. В своей монографии «Театр абсурда» он всесторонне исследовал данное явление на примере творчества представителей западноевропейской драматургии, что позволило ему определить отличительные черты данного явления. М.Эсслин называет следующие признаки драмы абсурда: ситуация, изображенная в пьесе, всегда имеет обобщенный и универсальный характер; основная тема – тотальное «отчуждение» человека в мире абсурда; абсурд как мироощущение; герои не философствуют, но сама пьеса является философемой; по жанру пьесы являются трагикомедией или трагифарсом; для произведения характерна кольцевая композиция; герои в пьесе – люди-символы, маски; действие не строится согласно логике причинно-следственных связей; герои лишены памяти; мотив «двойничества»; неспособность языка выполнять коммуникативную функцию, что отражается в алогичности диалогов.[8, с. 23-24.]

Выбор данных пьес для нашего анализа не случайный, поскольку написаны они были приблизительно в одно время («Автобус» Ст. Стратиева – 1980 г., «Автобусная остановка» (车站 (*Bus Stop*, 1983) Гао Синцзяня – 1983 г.), когда осязаемым стал идеологический кризис стран социалистического лагеря, а в Китае он углубился в период «культурной революции» (1966–1976 гг.). Поэтому в странах сложилась социально-психологическая атмосфера неверия, страха, невозможности рационального осмысления каких-то дальнейших ориентиров в жизни людей. Такая же атмосфера явилась в свое время исторической предпосылкой появления театра абсурда в

восточноевропейской культуре после двух мировых войн. Как отмечает Мария Стафеецкая, это было время «когда метафизические идеи, взращенные людским духом, должны были давать плоды, когда Истина, Добро и Красота должны были благословить человека на достойное существование... Однако, вместо достойной человека благодати распространился отвратительный хаос, высокие идеи не выстояли, их смешали с кровью и неправдой, и не было за что сознанию зацепиться в своем стремлении к свету» [4, с. 42]. В 80-е гг. XX в. «время абсурда» настало и для стран соцлагеря (в Болгарии в менее жестких формах, нежели в Китае, который переживал кровавый разгул «культурной революции»).

В рассматриваемых пьесах немало на первый взгляд похожих формальных компонентов: мотивы, связанные с передвижением рейсового автобуса, персонажи – символические ипостаси обычных людей, которые воплощают различные пороки общества; жанровое определение – трагикомедии, а «Автобус» С. Стратиева можно определить и как социальную притчу (философема). Однако более детальный анализ дает возможность говорить об оригинальности этих пьес, о национальных вариантах на тему постижения индивидом абсурда жизни в условиях жестокой власти. Заметим, что «драма абсурда» опиралась на философские концепции экзистенциализма и сюрреализма. В своем эссе «Миф о Сизифе» А. Камю через образ главного героя, который упорно (но бесплодно) катит камень на гору, дает собственную интерпретацию сущности абсурда, который заключается в осознании безразличия мира по отношению к человеку, который ощущал бессмысленность своих усилий. Человек создает иллюзии и живет в мире, который не имеет для него ни одного смысла, поэтому сам превращается в «человека абсурдного», а бесплодность его усилий, с точки зрения А. Камю, – в желании сочетать несочетаемое [6, с. 46].

Существенно важной является мысль английского критика М. Эслина о том, что «человек абсурдный не лишает реальности смысла, но сама лишённая смысла реальность наделяет человека креативной силой, которая восстанавливает смысл вопреки всему» [8, с. 87]. Нет оснований искать в произведениях Ст. Стратиева и Гао Синцзяня прямые аллюзии на творчество А. Камю, поскольку даже классические «драмы абсурда» только отталкиваются от идей А. Камю, но выстраивают собственный образ «абсурдного героя» – бессмысленного человека в чуждом ему мире. Однако для рассматриваемых нами пьес существенно важным является тезисы о «сочетании несочетаемого» и «восстановление смысла вопреки всему», так как они определяют поэтику абсурда и парадокса, являющихся основой в анализируемых произведениях.

Под понятием «поэтика» мы подразумеваем систему художественно-изобразительных средств и структурные особенности построения художественного произведения. Собственно поэтика парадокса должна представлять собой также объединение структурных элементов и изобразительных средств произведения, при котором нарушаются причинно-следственные связи между причиной и результатом, а также предполагается формально противоречивое предположение, которое может быть доведено как истинное и ложное одновременно [4, с. 42]. Поэтику парадокса часто связывают с антиномиями И. Канта. Немецкий философ доказал ограниченность человеческого разума и истинное его пребывание в противоречивом состоянии, за которым проступают неизвестность, хаос, нестойкость. Принцип антиномичности ярко проиллюстрирован логикой произведений Самюэля Беккета. Проявилась она и в пьесах Ст. Стратиева и Гао Синцзяня на разных уровнях организации текста: сюжетом, образом (особенно в системе действующих персонажей), языковым.

Обратимся к сюжетному уровню композиций пьес. В пьесах «Автобус» Ст. Стратиева и «Автобусная остановка» Гао Синцзяня сложно определить четкий линейный сюжет, так как в «антидраме» действие основано на подвижности значений, мотивов, мыслей, знаков, слов, но не на развитии сюжета и действиях персонажей. Все события в пьесах театра абсурда являются случайными и непредсказуемыми, так как лишены причинно-следственных связей. В пьесах болгарского и китайского драматургов действие образует совокупность рефлексий героев на парадоксальную ситуацию, в которой они оказались. Действие в пьесе «Автобусная остановка» разворачивается на пригородной остановке. Здесь выстроилась большая очередь из пассажиров, ожидающих автобус, чтобы уехать в город. Группу незнакомых между собой людей, разных по возрасту и социальному

положению, объединяет два важных момента – ожидание автобуса и вера в счастливое будущее, которое наступит для них в городе. У каждого из них своя жизненная история (которая частично раскрывается) и свое важное дело в городе. Однако все автобусы, не останавливаясь, проходят мимо них. Людей постепенно охватывает паника, волнение и растерянность. Фатальное стечение обстоятельств (они не имеют возможности попасть в город), потерянное время (постепенно выясняется, что пассажиры в ожидании провели уже не один год), потраченные возможности подталкивают героев к размышлению о сущности и ценности человеческой жизни, о поисках выхода из сложившейся ситуации тотального страха и неуверенности (поскольку почти до конца пьесы никто не подумал о том, что остановка, может быть, закрыта, даже надписи на табличке стерты, раздумья о том, чтобы «идти или ждать» с развитием действия усиливаются). Финал пьесы открытый: «заложники остановки» решили вместе идти в город пешком, однако, что их ждет впереди, остается неизвестным. Все проблемы выносятся на суд читателя (или зрителя), автор не дает подсказок для их решения.

Пьеса С. Стратиева «Автобус» написана в жанре социальной притчи, но по стилю близка к абсурдисткой традиции. Ситуация в пьесе болгарского драматурга схожа с «Автобусной остановкой», но здесь люди находятся в движении, а не стоят на пригородной остановке автобуса. В рейсовый автобус садятся несколько пассажиров: Разумный, Неразумный, Virtuoz, Влюбленный и Влюбленная, Он и Она, Безответственный и др., незнакомые, различные по возрасту и социальному положению люди. Их объединяет поездка в салоне рейсового автобуса с надеждами добраться до необходимой остановки. Все спешат по своим делам: Virtuoz, виолончелист, едет на запись (его ждет оркестр, хор и известный дирижёр); Женщина спешит к своим детям (семилетний сын должен привести из детского садика трехлетнюю сестру, но он так часто об этом забывает); Безответственный торопится на поминки отца, умершего год назад. Однако неожиданно для них водитель изменяет привычный маршрут и едет сначала как будто в магазин за хлебом для детей, а потом в Плевну, где живет его мать. Безымянный водитель, скрытый перегородкой кабины, лихачит на горной дороге, пьет за рулем чачу. Из персонажа-маски он вырастает до размеров всемогущего, от желания и действий которого зависит будущее пассажиров: он может обрушить автобус в пропасть, а может подарить надежду. Пассажиры с ужасом начинают осознавать, что им не суждено добраться до города, всех охватывает страх и паника. Меньше всех обеспокоен Разумный: пока другие мечтают в поисках решения проблемы, он просто читает газету. В кабину к водителю отправляется Неразумный и выпадает оттуда без сознания. Влюбленный и Влюбленная не участвуют в происходящем в автобусе. Им все равно куда ехать, они слишком заняты собой и своими чувствами. Но и эта пара втягивается в экзистенциальный конфликт. Именно в этой «пограничной» (экзистенциальной) ситуации характеры героев проявляются наиболее ярко. Житейские истории пассажиров рассказываются лишь в соотнесенности к ситуации. В сравнении с героями Гао Синцзяня пассажиры автобуса не имеют выбора, они не могут покинуть салон (водитель не обращает внимания на их возмущения), поэтому вынуждены ждать, пока все закончится. Однако автобус движется в неизвестность, иногда едва не сталкиваясь со встречным транспортом, пассажиры подвергаются угрозе гибели, поэтому разными способами пытаются повлиять на водителя, чтобы вернуться в город. Развязка достаточно неожиданная – автобус останавливается и разворачивается назад в ту самую минуту, когда напряжение и отчаянье пассажиров перерастает в бессмысленный бунт. Автобус становится в пьесе Стратиева символом беспомощности человека перед деспотичной неведомой силой, это символ одиночества человека в современном мире, где каждый сам за себя, где остро ощущается отсутствие сострадания к ближнему. Финал, как и в пьесе Гао Синцзяня, открытый: автобус с пассажирами едет в город. Но можно ли быть уверенным в том, что водитель вновь не изменит своего решения?

Парадоксальность сюжетной организации лежит в импульсивности и непредсказуемости существующих обстоятельств. Пассажиры на остановке или в салоне автобуса все время пребывают в ситуации неуверенности, стремясь осознать мотивацию того, что происходит. Однако каждый раз срабатывает алогичный компонент антиномии. Через остановку Гао Синцзяня проезжает огромное количество автобусов, однако ни один из них не останавливается, но пассажиры все равно продолжают ждать по инерции, веря, что какой-нибудь все же

остановится. Мотив ожидания также является абсурдом. Здесь невольно возникает ассоциация с пьесой С. Беккета «В ожидании Годо». М. Эсслин отмечает, что темой данной пьесы является ожидание как характерный аспект человеческой судьбы. К тому же «ожидание – это познание исследовательским путем действия времени... Поскольку в действительности ничего не происходит, то плен времени всего лишь иллюзия. Беспрерывная энергия времени говорит против себя, она бессельна и поэтому бездеятельна и лишена смысла» [8, с. 55]. Слова известного английского критика, по нашему мнению, в полной мере можно отнести к анализируемым пьесам. В частности, у Гао Синцзяня абсурдность акта ожидания подчеркнута гиперболизацией движения категории времени.

Абсурдной и парадоксальной выступает и категория веры. В пьесе Ст. Стратиева парадоксальными являются усилия пассажиров объяснить абсурдную ситуацию логичными причинами (конечно, у детей должен быть хлеб; люди должны как можно чаще навещать своих родителей) и соответствующие им действия героев (попытки переубедить водителя изменить маршрут с помощью игры на виолончели, заигрывания девушек). Вера в рациональное разрешение абсурдной ситуации приводит все попытки персонажей к обратному результату.

Кроме того в анализируемых пьесах можно выделить мотив судьбы, который тесно связан с конкретными образами: у Гао Синцзяня – Молчун, у Ст. Стратиева – водитель. Молчун появляется, как и остальные герои, в начале пьесы, но незаметно пропадает, когда осознает, что автобус никогда не остановится. Молчун не вымолвил ни одного слова, его исчезновение превращается в мелодию, которая повторяется с каждым новым автобусом, который проходит мимо остановки. Этот персонаж наиболее загадочный. Он подобен на древнего даоса, для которого молчание – знак истинного знания. Вспомним ключевой принцип китайской культуры и этики, сформулированный в цитате классика даосизма Чжуанцзы (IV–III в. до н. э.): «Словами удерживают смысл, осознав его, их забывают. Как мне найти человека, который забыл бы о словах, и с ним поговорить?» [3, с. 53]. Возможно, таким человеком и является Молчун. Возможно, он может восприниматься и как абстрактный символ – фатум, непостижимая истина, индивидуальность, которая отошла от «стадного инстинкта» коллективного сознания. Каждый может трактовать этот образ по собственному разумению.

В пьесе Ст. Стратиева наименее определенным является образ водителя. Он существует «за кулисами», не появляется на сцене, его слова передают другие – пассажиры, которые вступают с ним в разговор. В его руках судьба всех находящихся в автобусе, они зависят от его неожиданных и шокирующих действий. Согласно китайской версии, которая выдвигает амбивалентные толкования на пересечении традиционных представлений и современных модернистских экспериментов, в болгарской версии фатум в большей мере персонифицирует стороннее решение, без которого никто не имеет права распоряжаться судьбами людей (пародирование ситуации партийного единовластия советской системы). Однако, следует отметить, что в обеих пьесах идея судьбы не сводится до трансцендентной сущности, как, например, Годо у Беккета, а в полной мере социализируется и апеллирует к освобожденному от коллективного давления индивидуальному сознанию.

Действующие лица анализируемых пьес деперсонализированные люди – символы, лишённые собственных имен и психологических характеристик. Однако, следует заметить, что степень обезличивания героев все же не такая граничная, как в пьесах классиков драмы абсурда Э. Йонеско и С. Беккета. Это, на наш взгляд, обусловлено спецификой понимания сценического действия. В частности, Гао Синцзянь придерживается традиционной мысли о действии как главнейшем элементе драмы. Он утверждает, что интерпретировать понятие «действие» необходимо с позиции современного искусства, например, в действие можно преобразовать мысли и душевные переживания героев. Кроме того, говорит драматург, одна и та же ситуация может породить огромное количество вариантов к её воплощению, поэтому действие можно подать в разных вариантах: как противопоставление, изменение, удивление, открытие [7, с. 423]. Такое понимание действия переносит акцент на образы героев, их характеры, поведение, психологическое состояние. Кроме того, произведения Гао Синцзяня отличаются символизмом и афористичностью. В пьесе «Автобусная остановка» восемь действующих лиц, которые воспринимаются как люди – символы. Только у одного из них есть имя (начальник Ма), остальные

отмечены отдельными характерными чертами: пол – Девушка, нрав – Молчун, внешность – Юноша в очках, профессия – Мастер, возраст – Старик, семейное положение – Мать. Все вместе они являются представителями китайского общества того времени, а каждый из них отдельно – типичных его представителей. Сначала они ведут себя как обычные пассажиры на остановке, рассказывают о своих важных делах, которые ждут их в городе, а потом бессмысленное и нескончаемое ожидание выводит их на другой уровень бытия. Персонажи все чаще выходят из установленных амплуа, превращаясь в сложное переплетение явлений, которые они воплощают: Девушка – женскую судьбу, сотканную из разочарований, страдания и вечного ожидания; Юноша в очках – судьбу китайского интеллигента, который стремится к знаниям (в пьесе он постоянно заучивает выражения английского языка), однако фатальные обстоятельства вынуждают его стоять на остановке, поэтому он выглядит достаточно жалко и английские слова зубрит так, как древние конфуцианцы заучивали канонические тексты. Старик воплощает представителя традиционного китайского общества, который ищет порядок во всем (есть вывеска, значит должна быть остановка), он всю жизнь играет в шахматы и мечтает попасть на шахматный турнир, чтобы проявить свой талант. Следует обратить внимание на символику шахматной игры, которая похожа на магический ритуал: шахматы в Китае являются традиционной игрой, символизирующей мудрость человека. В таком смысле этот символ неоднократно использовался в китайской литературе, как, например, в знаковом произведении направления «поиска корней» повести А. Чэна «Король шахмат» (1984). Таким образом, действующие лица в пьесе Гао Синцзяня хотя и выступают символическими ипостасями представителей китайского общества 80-х гг., выявляют традиционную символику, вызывают соответствующие ассоциации у читателя (зрителя).

Героев в пьесе Ст. Стратиева девять, и каждый так же имеет отличительную характеристику: Он, Она – пол, Разумный и Неразумный, Безответственный – социальная роль и нрав, Virtuoz – профессия, Влюбленный и Влюбленная – чувства, Дядька из Супонева – социальный статус. Однако обратим внимание, что фактически все болгарские герои распределены симметрично на пары: Он – Она, Влюбленный – Влюбленная, Разумный – Неразумный, Безответственный – Дядька из Супонева (остальные пары не так очевидны, как первые три), без пары остается лишь Virtuoz. Пары действующих лиц являются своеобразными антиномиями, которые пребывают в противоречиях и колебаниях, изменяются на протяжении пьесы. Например, Влюбленные сначала не обращают внимание на то, что происходит в автобусе, и даже шокируют всех присутствующих своей радостью по поводу изменения маршрута, поскольку это дает им возможность дальше быть вместе. Однако невинные предложения Влюбленной взять у Virtuоза автограф вызывает страх ревнивца Влюбленного. Они начинают ругаться, дальше следует цепочка парадоксальных диалогов этой пары с другими пассажирами, что приводит к неосознанному поступку девушки: вместо того, чтобы попросить водителя остановить автобус, она просит его ехать быстрее. Подобную парадоксальную линию поведения можно проследить в отношениях и других противопоставленных пар.

Китайских персонажей также можно условно разделить по парам с точки зрения противопоставления их единичного общему, а также участие в полифоничных сценах не требует четких противопоставлений для создания парадоксальных столкновений. Прежде всего, необходимо отметить, что в действующих лицах пьесы Ст. Стратиева в большей мере выявлены в абстрагированном виде отрицательные черты человека, его социальная ориентация в противовес китайским персонажем, которые отражают национальный менталитет и национальное бытие.

Языковой уровень пьес также своеобразен. Язык в драме абсурда больше не выступает как средство общения, а, наоборот, препятствует ему. Диалог утрачивает свое значение, словесно заполняет паузы, которые являются важнейшим структурным элементом антидрамы. Внешне разговор все ещё имеет диалогическую форму, однако при прочтении невозможно отыскать общий смысл сказанного. Это приводит к тому, что герои драмы абсурда подчас выглядят нелепо и смехотворно, а диалог, как речевой акт, разрушается. Примером использования языковых средств, который помогает создать смысловые парадоксы в пьесе Ст. Стратиева, является

использование готовых речевых клише и их ситуативная трактовка с точки зрения обыденного сознания. Например, Она говорит: «Человек человеку – брат (вариант советского девиза «Все люди – братья»), и нужно договориться по-братски», на что Дядька из Супонева вспоминает, что они со своим братом все время ругаются из-за вербы, которую им в наследство завещал отец. А далее говорит: «Если по-братски, лучше не заводитеесь», поэтому выражение «человек человеку – брат» звучит как его противопоставление «человек человеку – соперник, враг» [5, с. 120]. Кроме того, в тексте немало парадоксальных афоризмов, в частности: «Никогда не видел, чтобы автобусы ходили по расписанию» (Неразумный); «Проверка – лучшая форма доверия» (Разумный); «Богатый внутренний свет бывает у женщин после шестидесяти» (Она) [5]. Такая ироничная игра слов и значений свойственна постмодернистскому мировосприятию, однако, это в значительной мере способствует парадоксальности и абсурдности художественного мира пьес.

В пьесе Гао Синцзяня также можно отметить использование речевых клише, однако парадоксальность употребления их приобретает иронический подтекст. Например, наблюдая за очередным автобусом, который проезжает мимо остановки, начальник Ма говорит: «И это называется обслуживание населения» [2, с. 97].

Ярким речевым приемом в произведении Гао Синцзяня является ролевое многоголосие, что одновременно выступает и как организующей структурной основой пьесы и как художественный прием. Смысл ролевого многоголосия Гао Синцзянь объясняет как одновременное звучание речевых партий многих героев [2, с.17]. Далее он объясняет источник происхождения данного явления: во-первых, этот прием является музыкальным термином, и в соединении с литературными средствами значительно усиливает выразительные возможности драматического искусства; во-вторых, подобное явление встречается в повседневной жизни человека, когда люди при общении говорят одновременно, а иногда и каждый свое, не слушая собеседника. Что касается пьесы «Автобусная остановка», то в ней приём ролевого многоголосия имеет музыкальную структуру и проявляется в семи разновидностях: два диалога на разные темы вклиниваются друг в друга и в итоге сходятся (тематически) воедино; два и более героев одновременно высказывают свои мысли, что напоминает исполнение хора; или же речь одного персонажа звучит как основная мелодия, а реплики других гармонично вклиниваются в эту тему [2, с.25]. Гао Синцзянь замечает, что он не первый, кто использовал данный прием и считает себя продолжателем экспериментаторских традиций известного китайского писателя и драматурга Лао Шэ (например, пьесы «Чайная» и «Драконий ус»). Также следует отметить, что китайская классическая драма была по сути вокальной (присутствуют незначительные прозаические вставки в тексте для того, чтобы определить сюжетную линию произведения). Законы музыки и вокального искусства долгое время оставались основными элементами театрального искусства (ярким примером может служить Пекинская опера). В пьесе «Автобусная остановка» прием ролевого многоголосия стал одним из важнейших средств создания парадоксальной ситуации, так как диалоги приводят не к взаимному пониманию между говорящими, а к ещё большему их разъединению, подчеркивая тем самым одиночество каждого человека в социуме, невозможность быть услышанным и понятым. Таким образом, в статье мы проанализировали наиболее существенные черты поэтики драмы абсурда в произведениях болгарского и китайского драматургов. Представленный анализ позволил нам сделать вывод, что произведения Гао Синцзяня и Ст.Стратиева представляют собой национальный вариант драмы абсурда.

Особенностями пьес болгарского и китайского драматурга являются следующие: 1) парадокс, как структурный элемент пьес; 2) сюжет состоит из совокупности рефлексий героев на парадоксальную ситуацию; 3) открытый финал пьес; 4) мотив ожидания; 5) мотив человеческой судьбы; 6) ирония, проявленная на языковом уровне. Но каждая пьеса имеет и свои национальные черты: у Стратиева – деконструкция социалистического дискурса, что ярко проявлено на языковом уровне, у Гао Синцзяня – использование приемов классического китайского театра (ролевое многоголосие, национальная символика).

Все это позволяет говорить о том, что анализируемые произведения можно рассматривать как примеры «драмы абсурда», имеющей национальную специфику.

Список использованной литературы

1. Буренина, О. Что такое абсурд, или по следам Эсслина // Абсурд вокруг: Сб.статей/ Отв. Ред. О.Буренина. – М.: Языки славянской культуры. 2004. – С.7-72.
2. Гао Синцзян. Мои взгляды на театр// Сб.пьес Гао Синцзяня. Пекин: Цюньчжун чубаньшэ. – 1985.
3. Семенко, И. Пять тысяч слов молчания // Лаоцзы. Обрести себя в Дао /Сост., авт. Предисл., перевод, коммент. И.И.Семенко. – М.: Республика, 1999.
4. Стафецкая, М. Феноменология абсурда // М.: Прогресс, 2002.
5. Стратиев, С. Римская купальня. Замшевый пиджак. Автобус. Максималист: пьесы /Пер. с болг. Ника Глен, Мира Михалевич. – М.: Радуга, 1986.
6. Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Из-во МГУ, 1993.
7. Чэнь Сяомин. Тенденции новейшей китайской литературы. – М., 2019.
8. Эсслин, М. Сэмюэль Беккет. В поисках себя // Эсслин М. Театр абсурда /Пер. с англ. Г.Коваленко. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – С. 31–94.

Мэйди Айниваэр

аспирант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ СБОРНИКА МЕМУАРОВ ЛУ СИНЯ «УТРЕННИЕ ЦВЕТЫ, СОРВАННЫЕ В СУМЕРКАХ»

***Аннотация.** В статье рассматривается сборник эссе Лу Синя «Утренние цветы, сорванные в сумерках» с точки зрения как литературных характеристик, так и художественного содержания, направленного на осмысление происходивших в эпоху писателя исторических событий, послуживших важным поворотным пунктом для развития современного Китая.*

***Ключевые слова:** автобиография; воспоминания; детство; история Китая; новое культурное движение.*

Meidi Ainiwaer

postgraduate student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

THE IDEOLOGICAL AND ARTISTIC CONCEPTION OF THE COLLECTION OF LU XUN'S MEMOIRS «DAWN BLOSSOMS PLUCKED AT DUSK»

***Abstract.** The article examines Lu Xun's collection of essays «Dawn Blossoms Plucked at Dusk» from the point of view of both literary characteristics and artistic content, aimed at understanding the historical events that took place in the era of the writer, which served as an important turning point for the development of modern China.*

***Key words:** autobiography; recollections childhood; the history of China; the New Culture Movement.*

«Утренние цветы, сорванные в сумерках» («Чао Хуа Си Ши») – сборник мемуаров классика китайской литературы Лу Синя [1], написанных в жанре эссе, рассматривался российскими исследователями под названием «Утренние цветы, собранные вечером» [2]. Книга являет собой цельное произведение, в котором атмосфера ада и настоящие кровавые пятна, заполонившие социум и сгустившиеся в сборнике стихотворений в прозе Лу Синя «Дикие травы» («Е цао»), постепенно исчезают в авторских воспоминаниях о детской жизни, оставляя лишь завораживающую красоту прекрасного. Картины, хотя и не все, в этом произведении поэтичны и живописны, не

показывают бурного протеста, как в его первом сборнике рассказов «Крик» («Нахань»), однако пробуждают новые импульсы жизненной силы, проявляющейся между строками, а также вселяют веру и надежду на достойную жизнь. Несмотря на то, что сборник эссе был написан, когда Движение за новую культуру закончилось, он послужил в культурном плане основой для формирования самосознания в людских сердцах. Черпая силы из родной земли, которая его вскормила и воспитала, писатель на страницах сборника правдиво показал кристаллизацию и сублимацию жизни китайской нации, с которой неразрывно связана его биография.

В настоящей статье сделана попытка определить и проанализировать идейно-художественные задачи, которые ставил перед собой автор в сборнике «Утренние цветы, сорванные в сумерках» посредством отображения через индивидуальное (биографическое) национального в контексте многовековой социальной жизни Китая.

Произведения, составившие сборник, Лу Синь назвал литературой, «скопированной по памяти, это воспоминания о детстве». Однако, на наш взгляд, их содержание гораздо шире, чем просто память. Художественный мир писателя не только состоял из воспоминаний о его прошлой жизни, но и являлся результатом обобщения реального опыта, полученного им на разных этапах жизни. Так, самыми первыми можно считать воспоминания о красоте и чистоте его детства (эссе «Про собак, кошек и мышей»), о подростковом периоде, наполненном впечатлениями и чувством вхождения во взрослую жизнь (эссе «Праздник пяти весёлых богов»). Возможно, большая часть этого периода жизни Лу Синя может быть классифицирована как историческая жизнь (эссе «От сада Сотни трав до кабинета Трёх ощущений»). Другие воспоминания относятся к взрослому Лу Синю, который уже пережил Синьхайскую революцию 1911 – 1912 гг. и великую трансформацию национальной системы (эссе «Господин Фудзино», «Фань Ай-нун»). Вследствие этих событий у него сформировались новое понимание и новые взгляды на жизнь. В сборнике два разных мира, два разных исторических пласта, при этом автору удалось прекрасно соединить их в единое целое. При первом прочтении мемуаров даже сложно увидеть такие переходы.

Самовыражение писателя, его богатый внутренний мир, отражённый в воспоминаниях, захватывает и завораживает настолько, что мы относимся к ним не как к художественной условности, заслуживающей почитания, а как к мемуарам основоположника современной китайской литературы Лу Синя, повествующим о детстве автора. В книге «Утренние цветы, сорванные в сумерках» детский образ Лу Синя отличается своеобразием: уже с ранних лет будущий писатель проявлял бунтарский характер, что было недопустимым в традиционной китайской феодальной семье, устои которой держались на строгих правилах и ритуалах. Именно активный, любопытный и непокорный образ Лу Синя создан в эссе, его характер привлекает очарованием и смелостью, это яркий и мужественный персонаж, обладающий неудержимой жизненной силой, проявляющейся в условиях беспроектных феодальных сумерек. У читателя не возникает сомнения в правдивости воспоминаний, особенно в правдивости выраженных в них чувств. Конечно, в сборнике отражены не все события, которые происходили у Лу Синя в детстве.

Что касается подлинности автобиографических фактов, отражённых в сборнике, то в нём воссоздана атмосфера феодальной суеверной идеологии, которую поддерживала семья писателя, прежде всего его отец. Мальчик ходил в государственную школу, где, по сути, воспитывался в условиях феодальной культуры, читал и заучивал такие древние книги, как «Аналекты Конфуция». Само собой разумеется, что такое оторванное от реальной жизни обучение способствовало тому, что подросток чувствовал себя крайне неуверенным и подавленным. Лу Синь не пытался вырваться из сложившейся ситуации по двум причинам: во-первых, он как ребёнок не имел ни сил, ни возможности что-либо изменить в своей жизни, во-вторых, в то время у него еще не развилось отчетливое и невыносимое чувство протеста против патриархального уклада в обществе. Например, в эссе «Праздник Пяти весёлых богов» Лу Синь вспоминает о своём любимом фестивале в детстве, на котором он так и не смог побывать, потому что должен был вызубрить учебник по феодализму. Писатель описывает свое бесправное детство и надежды многих своих друзей на пять безудержных ярмарок. Помнит, что его отец прямо

запретил их. Таким образом показывается положение детей в феодальном обществе того времени, у которых не должно быть никаких собственных желаний и стремлений.

В сборнике «Утренние цветы, сорванные в сумерках» гнетущая тяжелая атмосфера лишь фон, и детская жизнь героя показана чистой, светлой и яркой, отражающей только присущие детству эмоциональные и веселые ощущения. Лу Синь намеренно забыл о времени, когда его понуждали усердно учиться, ни словом не обмолвился о надеждах, которые семья возлагала на его успехи в учебе. Это не означает, что воспитание в духе феодальных времён отсутствует в произведении, для юного героя оно не главное и потому отделено от его жизни. Очевидно, что в сборнике воспоминаний Лу Синь делится собственным уникальным жизненным опытом, который является результатом размышлений сильной личности и исключает механическое моделирование. Недовольство укоренившимся феодальным воспитанием молодых поколений и бессилие из-за отсутствия открытых возможностей и благоприятных условий для здорового роста и развития становятся доминирующими мотивами.

Для писателя конкретный исторический период похож на океан, и память может хранить только некоторые из его волн и теней. В творческом процессе выявляются лишь случайные естественные проблески, приходящие на перо, за которыми скрыта основа реальной жизни. В произведениях Лу Синя чувство реальности происходящего усилено. В сборнике «Утренние цветы, сорванные в сумерках» трудно провести четкую границу между реальными фактами и фактами, выхваченными из памяти: обращение автора к минувшим событиям не является попыткой ухода из реального мира в мир памяти. Для Лу Синя обращение к истории означает не только повторное рассмотрение и переживание состоявшихся событий, но и пробуждение реальных ощущений в форме намеков, мыслей, которые появляются внезапно и влекут новые воспоминания из подсознания. Это лишь тени мысленного воплощения, отражённые на «поверхности» произведения.

У Лу Синя были и более серьёзные причины вглядываться в прошлое. Так, десять мемуарных эссе, из которых состоит сборник, в основном написаны в 1926 году. В жизни писателя этот год необычный: позади Литературная революция и Движение Четвёртого мая (1919), что вызвало состояние пессимизма и породило внутренние колебания. Осмысливая и преодолевая этот переломный и болезненный период, Лу Синь начинал по-иному относиться ко многому, иначе понимать и воспринимать свою жизнь и самого себя. Выйдя из отчаяния, писатель стал возлагать надежду на «народную душу» Китая. С одной стороны, он как и прежде продолжал вести словесную войну со школой ретро, а с другой – поддерживал передовых студентов и начал бороться с реакционными властями и литераторами. Можно сказать, что тогдашняя ожесточенная борьба между силами феодальной тьмы и нового света находила отголоски во внутреннем мире писателя, позволив ему отыскать смысл своего творчества и смысл жизни. Каждое событие, происходившее в реальности, заставляло его снова и снова вспоминать и анализировать прошлое.

Сублимация эмоций в сборнике эссе обнажила острые грани мироощущения писателя. В своих взглядах на жизнь Лу Синь чётко проявляет характерную чувствительность к различению старых и новых идей и устанавливает ее в качестве критерия для определения, что является новым, а что старым. Когда этот талантливейший человек сталкивался с жизненными трудностями, его мысли отличались уникальным интеллектуальным блеском. В процессе формирования взглядов Лу Синя его ярко выраженная индивидуальность потенциально играла определяющую роль, вследствие чего писатель был очень чувствителен к ограничениям, налагаемым обществом на человека, прежде всего сопротивлялся традиционным феодальным устоям, стремился к духовному освобождению. По мнению писателя, разум людей был закован в кандалы и его поколение пока ещё не освободилось от них. Только когда люди достигнут духовной свободы, они смогут обрести настоящее понимание смысла и ценности жизни.

Таким образом, в сборнике мемуаров «Утренние цветы, сорванные в сумерках» Лу Синь рассказывает в основном о событиях, произошедших в его детстве, юности и взрослой жизни. Помимо размышлений о прошлом, в сборнике также раскрывается основная идеологическая позиция автора, включающая его понимание любви, искренности, стремления к духовной свободе. Содержащиеся в авторских воспоминаниях

гуманистические идеалы и сегодня оказывают влияние на формирование мировоззрения современного китайского общества и образовательных моделей.

Список использованной литературы

1. Лу Сюнь. Утренние цветы, сорванные в сумерках / Лу Сюнь. – Пекин : Изд-во народной литературы, 1979. – 107 С. / 鲁迅—《朝花夕拾》/鲁迅—北京.人民文学出版社, 1979. -107 页
2. Лу Синь. Утренние цветы, собранные вечером / Лу Синь // Собрание сочинений: в 4 т. / Лу Синь. – Сост. Л. Д. Позднеева; под общ. ред. В. С. Колоколова, К. М. Симонова, Н. Т. Федоренко. – Т. 3. – М. : Гос. изд-во худ. лит., 1955. – С. 7 – 78.

В. Ю. Назаренко,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ ГЕРОЕВ В КИТАЙСКОЙ «ЛИТЕРАТУРЕ ШРАМОВ» НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛУ СИНЬХУА, ЧЖАНА СЯНЛЯНА И ШАО ХУА

Аннотация. Статья посвящена духовным исканиям героев в китайской «литературе шрамов», являющейся творческой реакцией авторов на события «культурной революции» 1970-х – 1980-х гг. Особое место в исследовании отведено художественным особенностям произведений «литературы шрамов»: психология предательства, мотив одиночества, мотив физического и нравственного истощения, проблема «трудового перевоспитания» и последующей реабилитации личности, а также особенностям изображения духовных исканий героев в области психологизма.

Ключевые слова: духовные искания; китайская проза; литература шрамов; Лу Синьхуа; современная китайская литература; Чжан Сянлян; Шао Хуа.

V. Y. Nazarenko,

Master Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

SPIRITUAL SEARCHES OF HEROES IN THE CHINESE «SCAR LITERATURE» ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF LU XINHUA, ZHANG XIANGLIANG AND SHAO HUA

Abstract. The article is devoted to the spiritual quest of the heroes in the Chinese «Scar Literature», which is the creative reaction of the authors to the events of the «Cultural Revolution» in the 1970s – 1980s. A special place in the study is given to the literary features of the «Scar Literature»: the psychology of betrayal, the motive of loneliness, the motive of physical and moral exhaustion, the problem of «labor reeducation» and subsequent rehabilitation of the individual, as well as the peculiarities of depicting the spiritual quest of the heroes' psychology.

Key words: spiritual quest; Chinese prose; «Scar Literature»; Lu Xinxua; modern Chinese literature; Zhang Xiangliang; Shao Hua.

Ведущей литературной тенденцией 1970-1980-х гг. в Китае является «литература шрамов», целью которой было изображение ужасов и бедствий «культурной революции». Выделяют несколько направлений: «деревенские», «городские» и «детские шрамы» [1]. Несмотря на смысловую глубину и эмоциональность этих направлений, многие критики считают, что «эстетическая ценность данных произведений невелика: примитивный сюжет, линия повествования обрывиста, а критика груба и неприкрыта. Но тому были свои

причины: во-первых, острая необходимость выговориться (форма изложения в данном случае не играла главной роли) и, во-вторых, снижение общего уровня эстетического восприятия литературных произведений в Китае» [1].

Произведения «литературы шрамов» можно рассматривать как критику противозаконности политической системы, и поэтому внимание писателей в меньшей степени было обращено к человеку и его переживаниям. Герой всегда оказывается в безвыходном положении, его моральные и физические силы на исходе, он утрачивает связи с действительностью, его установки как личности обесцениваются. Герои таких произведений всегда переживают страх, отчаяние, потерю ориентиров в жизни. Реалистичность «литературы шрамов» достигается подробным описанием жестокости, произвола. Для писателей данного направления характерно изображение разрушения семейных отношений, отчуждение людей, потеря ценностей. Предательство и психология предательства – актуальные проблемы данного направления, так как из-за страха многие отрекались от близких, коллег и друзей.

В произведениях герои предпринимают попытки ответить на вопросы, касающиеся поиска новых ориентиров, пытаются принять новую реальность и, в условиях утратившей влияние философии моизма, определить для самих себя, что есть хорошо, а что плохо. Авторы впервые обретают возможность приоткрыть внутренний мир героев, исследовать его чувства и переживания, поиски истины.

К произведениям данного направления относятся рассказы Лу Синьхуа «Шрамы» (卢新华 «伤痕», 1978), Чжана Сянляна «Душа и тело» (张贤亮 «灵与肉», 1980), Шао Хуа «Письмо» (邵华 «上書», 1980).

В рассказе Лу Синьхуа «Шрамы» автор изображает разрыв семейных отношений (дочери и матери) в результате событий «культурной революции».

Главная героиня рассказа – молодая девушка Ван Сяохуа возвращается в родной город Шанхай: «Девять лет назад Ван Сяохуа покинула свой дом, «отмежевавшись» от родителей, в первую очередь от матери» [5]. Мать девушки бунтари «культурной революции» называют предательницей революции, тем самым обвиняя её в государственной измене, и заставляют писать саморазоблачительные письма. Данное событие сказывается на дальнейшей жизни девушки: от неё отвернулись друзья, её не берут в ряды хунвэйбинов: «Ей казалось, что ее собственное «чистое лицо» покрылось «шрамами, как у прокаженной» [5], «ей было отказано во вступлении в союз молодежи, а у ее возлюбленного <...>, возникли сложности с работой в бюро пропаганды» [5]. В итоге девушка была вынуждена сосредоточиться на обучении детей в школе, что стало её единственной отдушиной жизни.

Автор намеренно указывает в тексте период «отмежевания» девушки от родителей: с 1969 по 1977 годы – годы «культурной революции». И именно после окончания этого трагического периода, девушка решает прочитать письма, которые писала ей мать (после разгрома группы высших руководителей КПК). В последнем мать пишет о своей реабилитации, плохом здоровье, а также просит дочь вернуться домой. В прочитанное девушке удаётся поверить не сразу, однако думая о возвращении, она была «взволнована и радостна, но и страдала и мучилась» [5].

«Шрамы» в тексте имеют два символических значения: первое, шрамы «моральные» (ими было покрыто «чистое лицо» главной героини, это шрамы, нанесённые «культурной революцией»). Второе значение – шрамы физические (которые мать девушки получила в результате пыток и страданий).

Автор не акцентирует внимание на эмоциональных переживаниях девушки, что делает данную трагедию, на первый взгляд, недостаточно глубокой. Именно поэтому всецело ощутить переход героини от ненависти до искренней любви к родной матери и желанию увидеться вновь проблематично. Лу Синьхуа включает детективные эпизоды и неожиданные повороты сюжета, то есть подходит к проблеме исключительно формально-содержательно, не углубляясь в раскрытие мотивов героев. Кроме того, финальный эпизод рассказа вновь оказывается идеологически и политически выдержанным. Девушка клянётся душе матери в том, что «никогда не забудет, кто оставил шрамы в их сердцах» [5] и «всю жизнь посвятит делу партии» [5].

Не даёт автор также и внешнего описания женщин. К описанию обеих героинь можно применить

понятие «трафаретности», что было свойственно в изображении литературных героев в произведениях, созданных в период с 1949 года и до 1976 года.

Но следует отметить, что психологизм в рассказе всё же присутствует и заключается непосредственно в отношениях дочери и матери. Гармония в отношениях настолько хрупка, что ошибочное обвинение матери в государственной измене воспринимается дочерью как истина. Их кровное родство не воспринимается как нечто серьёзное, что способно заставить девушку усомниться в возможности государством допустить ошибку. Трагедия двух родных людей, разлученных почти на десятилетие, отречение ребёнка от матери, а также осознание главной героиней своей ошибки – Лу Синьхуа всё это собирает в обвинение против деятелей «культурной революции».

Особое место в данном произведении отведено духовным исканиям героини. Когда мать девушки умирает, Ван Сяохуа начинает задаваться вопросом: «стоило ли оно того»? Таким образом, автор пытается приоткрыть внутренний мир героини. На первое место он выводит вопрос отношений дочери с матерью, их ценность и роль ошибки, которая привела к необратимым последствиям.

Несмотря на эмоциональный фон, китайские литературные критики отмечали, что для произведений «литературы шрамов» были характерны высшая точка боли, которую испытывают герои в осознании трагедии «культурной революции», и «светлая концовка», что также изображено в рассказе: Ван Сяохуа жестока по отношению к матери, что противоречит концепции «сыновьей почтительности», но девушка уходит из дома, игнорирует письма и те страдания, которым мать ошибочно была подвержена. Таким образом, раскрывается психология предательства: доверие по отношению к партии у главной героини, как и у большинства молодёжи времён «культурной революции» было велико настолько, что вытесняло из сознания молодых людей не только близких, но, в некоторых случаях, и собственное Я. В конце героиня отправляется в неоновый свет улиц, что можно трактовать, как символ светлого будущего.

Рассказ Лу Синьхуа «Шрамы» был первым, относящимся к «литературе шрамов», таким образом автор впервые предпринял попытку правдиво рассказать о личных трагедиях, пережитых китайским народом.

Рассказ Чжана Сянляна «Душа и тело» уникален тем, что был написан на стыке двух литературных направлений: «литературы шрамов» и «литературы дум о прошедшем».

Главный герой рассказа – пастух Сюй Линцзюнь, мужчина средних лет. Отец отказался от него, когда тот был ещё ребёнком в пользу новой молодой жены, и эмигрировал из Китая: «В последний раз отец с сыном виделись 30 лет назад в Шанхае. Мальчиком он пришел к отцу с просьбой вернуться в семью, когда мать тяжело заболела. Но отец ответил отказом и вскоре эмигрировал за рубеж <...>. Мать умерла, и Сюй Линцзюнь остался сиротой» [3]. Таким образом, данный рассказ имеет две временные плоскости: настоящее (время встречи с отцом) и прошлое, выраженное воспоминаниями главного героя о своём детстве и юношестве: мальчик получил образование, однако был сослан на «трудовое перевоспитание», таким образом расплатившись за то, что он – сын предателя родины. Героиня предыдущего рассказа, отвечала за ложное обвинение матери, однако в данном рассказе расплата сына за деятельность отца заслуженная, ведь автор изображает отца Сюй Линцзюня капиталистом, эмигрировавшим за границу и предавшим своего сына. Автор изображает нравственный конфликт двух поколений: сын выбрал отечество (каким бы оно ни было), а выбор отца пал на эмиграцию.

Отношения между некогда близкими людьми автор описывает следующим образом: «Радость от долгожданной встречи сменяется осознанием того, что «приезд отца лишь всколыхнул горькие воспоминания, нарушил покой» [3]. Чжан Сянлян показывает, как возникает отчуждение между родными людьми, говорит о долгой разлуке, попутно описывая уровень жизни двух мужчин: «Дорогая гостиница в Пекине, где поселился отец с сопровождающей его молодой мисс Сун, фешенебельные рестораны, ночные клубы и магазины – обыкновенные атрибуты жизни для старшего Сюя» [3], в то время как его сын всю жизнь прожил в унижениях и нищете. Герой осознаёт причину пропасти между ним и его отцом: их разделяет «простой труд, тяжкий и одновременно радостный» [3]. Стоит отметить, что испытания, через которые прошёл Сюй-младший не сделали из него отрицательного героя, ведь он любит то, что делает.

Помимо искренней любви к труду и чистому деревенскому воздуху, Сюй Линцзюнь любит и свою жену: «После появления в доме Сюй Линцзюня девушки по имени Сючжи, в комнатах стало светло и чисто, а в его жизни – радостно и спокойно» [3]. Автор возлагает на Сючжи большие надежды: «Сючжи стала спасителем его души и тела» [3]. Данная цитата отсылает к названию данного рассказа, которое, нельзя не отметить, достаточно философично и может быть истолковано читателем по-разному. Образ отца выражает то физическое, что есть в любом человеке (стремления к удовлетворению в первую очередь потребностей тела), а сын то моральное, что присутствует в любом человеке (духовные искания). С другой стороны, сын приходит к духовному успокоению именно через собственное тело, однако не через удовольствие, а путем испытаний, поиска сопричастности телесного начала с началом природным, через физический труд и преодоление самого себя.

Несмотря на внешнее сходство, духовно отец и сын вовсе не близки: «Два родных по крови человека, пройдя совершенно разные жизненные пути, оказались по прошествии стольких лет чужими друг для друга людьми. <...>. Герой был не в состоянии принять те ценности, которые исповедовал отец» [3].

Сюй-старший предлагает сыну вырваться из этого мира, в котором, по его мнению, «всегда будет важно семейное происхождение, не прекратится классовая борьба, жить будет трудно» [3]. Он искренне не понимает отказа Сюй Линцзюня покинуть страну, которая принесла ему много горестей, однако без них, как считает Сюй-младший, «трудно понять цену счастья» [3]. Сюй Линцзюнь осознаёт, что отец – часть чужого, непонятного мира, он также понимает, что с отцом его теперь связывают только воспоминания детства: «Внешняя близость не может устранить духовную отдалённость» [3].

Второй временной пласт данного рассказа – прошлое. Приём ретроспекции помогает раскрыть и изменения внутреннего мира главных героев. Посредством воспоминаний о прошлом, можно проследить процесс самоидентификации Сюй Линцзюня.

В рассказе больше внимания отведено изображению духовных исканий Сюя-младшего. Автор предпринимает попытку погрузить читателя во внутренний мир своего героя, показать процесс поиска истины и ответить на вопрос о том, где же всё-таки лучше. Сюй Линцзюнь прощает предавшего его в раннем детстве отца, пытается понять причину его поступка, найти ему оправдание, хоть Сюй-старший в этом и не нуждается. Герой остаётся с Сюй Чжи и их ребёнком, так как понимает, что нет ничего важнее семьи. Именно семья является самой главной ценностью и ориентиром в его жизни.

Таким образом, в рассказе Чжан Сянлян изобразил жизни двух близких по крови и одновременно далёких друг от друга людей. Рассказ содержит в себе как основные черты «литературы шрамов», так и «литературы дум о прошедшем» (о чём можно говорить по эпизодам встречи отца и сына). Проблема предательства по-прежнему актуальна, главный герой проходит программу «трудового перевоспитания», оказывается на пике бессилия и поднимается до уровня относительно спокойного восприятия своей жизни (благодаря Сючжи и искренней любовью к тому, что он делает). И хотя герои приходят к примирению, необходимо оно лишь для того, чтобы заполнить образовавшуюся пустоту и продолжить жить дальше. Каждый своей жизнью.

В рассказе Шао Хуа «Письмо» события разворачиваются в период с 1958 года по декабрь 1978 года, то есть до III пленума ЦК КПК, который в данном рассказе назван как «весна в политике» [4].

Главный герой – Чжун Шупин – заместитель секретаря бюро горкома. В 1959 году его признали «правым уклонистом». Причиной этого стало письмо, которое он написал в ЦК: «Называлось оно «Предложение об изменении порядка выборов» [4]. Автор указывает на существующие в системе проблемы в лице руководителей, которые не соответствуют занимаемым должностям, предлагает изменить систему избрания руководителей на местах. Из-за письма герой впервые подвергается критике, с ним перестали здороваться коллеги, отвернулись друзья. Вместе с недоверием со стороны руководства к герою приходит чувство одиночества.

Однако политическим преследованиям подвергся не только Чжун Шупин, но и его руководитель: «Испытанный принцип нашего Чжэн Хуайчжуна «топи других, спасай себя» на этот раз ему не помог. Его самого

объявили «каппутистом» [4].

Стилевая особенность данного рассказа – психологизм, который проявляется в использовании автором приёма внутреннего монолога. Герой пытается решить, что ему делать с черновиком письма, а решив не уничтожать его, Чжун Шупин вынужден на протяжении двадцати лет скрывать.

Ключевым моментом рассказа является командировка Чжун Шупина в Пекин. Он встречается с семьёй, близкими друзьями, и ему выпадает возможность ознакомиться с только что изданным документом «О некоторых нормах внутривластной политической жизни»: «Я внимательно прочел его дважды. Там было записано все, что мне хотелось сказать по поводу нашей внутривластной жизни за последние двадцать лет» [4]. Несмотря на сходство предложений героя с прописанными в новом документе, на местах инициатива и инакомыслие встречали жёсткий отпор, что проявлялось в именных дацзыбао, гонениях и в унижениях со стороны высоких должностных лиц: «Если бы в самом деле выбирали так, как ты предлагаешь, разве мог бы Линь Бяо с «четверкой» бесчинствовать столько лет?» [4] Однако издание нового документа с декларированием новых путей развития государства и реакция главного героя доказывают, что представления Чжун Шупина о развитии страны совпадают со взглядами партийных руководителей, а все те гонения и чистки, которым он ранее был подвергнут, – оплошность его начальства

Чжун Шупин изучает труды Ленина и Маркса, пытаясь понять, в чём он не прав, однако ничего предосудительного в своих мыслях он не видит. Это ещё раз доказывает, что герой был прав, и, отправляя своё письмо в ЦК, он действовал исключительно на благо страны. Даже испытывая страх, что письмо вернут обратно и оно попадёт в руки начальника, герой всё равно не осмелился уничтожить его.

Можно сказать, что опубликованный в Пекине документ «реабилитировал» Чжун Шупина, хотя он в этом не нуждался. Вместе с этим к нему меняется отношение остальных подчинённых и руководства бюро.

В рассказе отчётливо проявляется авторский взгляд на достаточно сложный историко-политический период. Шао Хуа изображает жизнь не только Чжун Шупина, но и других людей, выступивших с предложением об изменении организации государства. Автор подробно описывает злоупотребление полномочиями руководящих лиц, а также отношение общества к невинно осуждённым. Бескомпромиссное отношение к инициативе со стороны руководства погубило немало судеб, однако вины оно не испытывало («...Чжэн говорил об этом со слезами в голосе – но о том, как сам травил других, не проронил ни слова, словно уж кто-кто, а он всегда и во всем был прав» [49]). Основная мысль финального выступления главного героя – то, что делали с людьми за их мысли – преступление. Нельзя не обратить внимание на духовную составляющую внутреннего мира героя, который хочет служить государству во благо, избавить его от руководителей, которые лишь критикуют и «прорабатывают» своих подчинённых.

Одна из уникальных особенностей «литературы шрамов» – попытка авторов раскрыть внутренний мир своих героев, отразить их морально-нравственные ценности и духовные искания, так как ранее в литературе партийным руководством была задан вектор изображения героя «графаретным», безличным и выполняющим поставленные перед ним цели, а потому в изображении внутреннего мира, переживаний и собственной индивидуальности не нуждался.

Герои рассмотренных произведений находят новые ориентиры в жизни путём преодоления своих недостатков (гордость и цинизм героини рассказа «Шрамы»), через прощение и понимание поступков самых близких людей (поступок отца в рассказе «Душа и тело»), а также через преодоление собственных страхов (страх стать жертвой политической чистки в рассказе «Письмо»). Каждый из героев, пройдя через духовные искания, находит путь в счастливое будущее, прощает себя и своих близких.

Как отмечают китайские критики, «литература шрамов» является реакцией авторов на события «культурной революции» и имеет немалый вес в культурном наследии Китая, они стали «считаться вехами, положившими начало “литературе нового периода”» [2].

Список использованной литературы

1. Ивлев, Л.А. Десять абзацев о “литературе шрамов” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov>. – Дата доступа: 15.10.2022.
2. Хун Цзычэн. История современной китайской литературы (перераб. изд.). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bookmix.ru/book.phtml?id=2630536>. – Дата доступа: 16.10.2022.
3. Чжан Сяньлян. Душа и тело. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.e-reading.life/chapter.php/1046747/83/sovremennaya-novella-kitaya.html>. – Дата доступа: 10.10.2022.
4. Шао Хуа. Письмо. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://coollib.com/b/429578/read>. – Дата доступа: 15.10.2022.
5. 卢新华. 伤痕 // 中华人民共和国五十年文学名作文库 (1949-1999). 短篇小说卷 (上). 主编: 陆文夫, 副主编: 崔道怡. 作家出版社. 卢 Синьхуа. Шрамы // Библиотека лучших произведений литературы за 50 лет КНР (1949-1999 гг.). Сборник рассказов (Том 1). Ред. Лу Вэньфу, замред. Цуй Даои). – Пекин, 1999. – 682 с. – С. 385–393.

Д. А. Хмельницкая,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

СООТНОШЕНИЕ АВТОРСКОЙ И НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА В КИТАЙСКИХ ТЕКСТАХ

***Аннотация.** В данной статье рассмотрено соотношение авторской и национальной картины мира в контексте традиции заимствования на примере классической и современной китайской литературы. Использование ранее созданного текста является исторически сложившейся нормой текстопорождения и позволяют ретранслировать национальную картину мира. Многократное использование одних и тех же образов, их широкая узнаваемость позволяют говорить о превращении персонажей классических произведений в этнокультурные образы, при этом различная трактовка событий и персонажей наделяет их авторской индивидуальностью.*

***Ключевые слова:** авторская картина мира; китайская литературная традиция; национальная картина мира; этнокультурный образ.*

D. A. Khmialnitskaya,

Master Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

CORRELATION BETWEEN THE AUTHOR'S AND THE NATIONAL PICTURE OF THE WORLD IN THE CHINESE TEXTS

***Abstract.** The article examines the correlation between the author's and the national picture of the world in the context of the tradition of borrowing on the example of classical and modern Chinese literature. The use of previously created text is a historically established norm of text generation and allows reflecting the national picture of the world. The repetition of the same images and their wide recognition allow to talk about the transformation of the classical works' characters into ethno-cultural images, while the different interpretation of events and characters fills them with the author's individuality.*

***Key words:** author's picture of the world; Chinese literature tradition; ethno-cultural images; national picture of the*

world.

Термин «национальная картина мира» был предложен Г. Гачевым в статье «О национальных картинах мира» (1967 г.). По мнению Г. Гачева, в национальной картине мира отражается и выявляется «основной фонд национальных ценностей, ориентиров, символов, архетипов» [1, с. 80–85]. Национальная картина мира объединяет в себе аксиологическую структуру, исторические традиции и концепты определенной нации. Иначе говоря, национальная картина мира является отражением объективной реальности через призму национальной субъективности. Кроме национальной специфики, в литературном произведении можно выделить индивидуально-авторскую картину мира. В данной статье мы обращаемся к соотношению национальной и авторской картины мира через анализ этнокультурных образов и космологической модели в текстах классической и современной китайской литературы.

Китайская литература характеризуется увлеченностью заимствованиями и реминисценциями. Осознанное подражание классическим канонам являлось признаком мастерства и следования многовековой традиции, а также представляло собой модель создания нового произведения на основе старого признанного образца. Потому нередко в произведениях китайской литературы можно встретить различные реминисценции, аллюзии, отсылки, подражания, что порождает определенную национальную картину мира, при этом на изображение тех или иных персонажей и их ролей в историческом сюжете влияла политическая обстановка и личное отношение автора.

Рассмотрим образ Ян-гуйфэй, знаменитой наложницы эпохи Тан и одной из четырех красавиц Китая, который является центральным во многих произведениях классической и современной литературы (поэма «Вечная печаль» Бо Цзюйи, новелла «Неофициальная биография Ян Тайжэнь» Лэ Ши, драма «Дождь в платанах» Бо Пу, «Повествование о странствующих рыцарях эпохи Тан» Лян Юйшэн и др.). История Ян-гуйфэй, императора Сюань-цзуна и событий, приведших к восстанию Ань Лушаня, – один из частых мотивов в произведениях китайских авторов.

В произведениях, созданных в разные эпохи, образ Ян-гуйфэй рассматривается с различных точек зрения. Любой автор эпохи Тан, обратившийся к истории Ян-гуйфэй и Сюань-цзуна, должен был определить для себя позицию в отношении императора и его фаворитки, а также их роли в описываемых исторических событиях. В том числе необходимо учитывать конфуцианскую этику: несмотря на то, что попустительство Сюань-цзуна по отношению к своей фаворитке привело к многолетней гражданской войне, трон все равно занял его родной сын, то есть династия не прервалась. Критика погибшего императора равнялась критике всей правящей династии и действующего императора, почитающего Сюань-цзуна наряду с другими предками. Таким образом, для литераторов эпохи Тан естественным было перекладывать вину за случившееся на окружение императора или предекать скорую гибель династии как следствие лишения небесного мандата. В произведениях эпохи Тан Ян-гуйфэй представлена коварной интриганкой, лишаящей государя воли, что снимает с него вину за приведшие к восстанию Ань Лушаня события. В качестве примера можно привести «Песнь о красавицах» Ду Фу, в которой он с высмеивает выставляющих напоказ богатство Ян-гуйфэй, ее сестер и брата.

Большой популярностью пользовались трактетки Бо Цзюйи и Чэнь Хуна из поэмы «Вечная печаль» Бо Цзюйи («长恨歌», 806-807 гг.) и одноименной новеллы («长恨歌传»). В них история Сюань-цзуна и Ян-гуйфэй представлена как трагическая история чистой, прекрасной любви. Вину за разразившиеся в стране события Бо Цзюйи и Чэнь Хун перекладывают на родственников Ян-гуйфэй, воспользовавшихся наивностью сестры ради места при дворе:

*Их не радует больше родившийся сын,
все надежды приносит им дочь...*

Высоко вознесенный Лишаньский дворец

упирался в небесную синь. [2, с.181–189]

Ян-гуйфэй же, приняв смерть согласно долгу, становится святой бессмертной. С точки зрения конфуцианской этики, такая трактовка снимает всякую вину с императора, а значит, с правящей фамилии, а согласно установкам «движения за возврат к древности», последователем которого был Бо Цзюйи, правильный ритуал способен нивелировать ошибки государя и направить его и Поднебесную по верному пути.

В эпоху Тан было недопустимо критически изображать императора, а потому виновниками восстания Ань Лушаня называли родных Ян-гуйфэй. Только единицы осмеливались намекать на виновность Сюань-цзуна. Например, в юэфу Юань Чжэня «Седые обитательницы Шаньяна» («上阳白发人») и «Строфы о дворце Вечного Благоденствия» («连昌宫词») ответственность за творящиеся в стране беззакония разделяют император и его фаворитка. Позднее же встречаются произведения, косвенно возлагающие вину на императора, не сумевшего рассмотреть истинный лик Ян-гуйфэй, или же прямо обвиняющие императора в произошедшем, снимая тем самым вину с его наложницы.

В новелле «Неофициальная биография Ян Тайчжэнь» сунского писателя Лэ Ши («杨太真外传», X в.) даны следующие описания Ян-гуйфэй: *«Она кружилась, как кружатся в воздухе снежинки; глядя на них, чудится, будто кружится небо и вращается под ногами земля», «поддавшись ревности, вела себя дерзко и выказывала непослушание императору», «она выказала непочтительность к императору, – такое преступление заслуживает смерти»* [3, с. 13–40]. Согласно Лэ Ши, император души не чаял в своей любимой наложнице, и в те дни, когда он отсылал ее в наказание за непочтение, то *«был вне себя от огорчения. Дворцовую прислугу за любую провинность наказывали палками. Иные из слуг умерли от одного страха»* [3, с. 13–40]. Но несмотря на это, когда в том возникла нужда, император «забыв о личных привязанностях, простился с Ян-гуйфэй», пожелав ей переродиться в счастливых краях. О ее семье сказано следующее: *«роскошные их дома всегда стояли с распахнутыми настежь воротами и, в нарушение всех приличий, соперничали в роскоши с императорскими дворцами», «Яны принялись своевольничать. Они без всякого разрешения въезжали и выезжали из Запретного города».* Об императоре Сюань-цзуне в докладе первого министра сказано так: *«Вы мудро правите всеми и вся, умело направляете все силы жизни и Ваш путь правления — благ и добродетелей, оттого и сама природа Вам повинуется. <...> Благотворное воздействие Вашего величества столь могущественно, что Вы смогли объединить всю страну. Ваша милость изливается на все в равной мере, даже и на растения, прозябающие во всех концах страны»* [3, с. 13–40]. Виновниками бунта Ань Лушаня в новелле названы Ян-гуйфэй, ее брат и сестра, император же между чувством и долгом выбрал последний, тем самым представ мудрым государем.

Также в сунской новелле «История наложницы Мэй» неизвестного автора («梅妃传») Ян-гуйфэй характеризуется как завистливая, хитрая женщина, а император неспособен воспротивиться желаниям наложницы: *«он [император] боится рассердить Ян-гуйфэй»* [3, с. 54–60]. В конце новеллы автор резко критикует императора: *«на закате лет он выискал в толпе красавиц Ян-гуйфэй, нарушив главные три долга и посеяв смуту и раздор в государстве, потеряв здоровье и опозорив всю страну. И ведь все – ради того лишь, чтобы угодить Ян-гуйфэй, исполнить каждое ее желание»* [3, с. 54–60].

Уже в юаньской драме «Дождь в платанах» («梧桐雨», XIII в.) Бо Пу завуалированно осуждает недальновидного правителя, не сумевшего отстоять достоинство страны и поставившего чувства превыше государства. Сюань-цзун у Бо Пу подчеркнуто-изнеженный, местами сумасбродный. В ответ на вести о приближении мятежников он требует, чтобы ему «не мешали продолжать пир», а готовясь к дороге в Сычуань император сетует на трудность горной дороги и предстоящую «разлуку с чаньаньскими закатами» [4]. Трагический финал истории любви императора и наложницы определен их социальным статусом. Пьесу также отличает ярко выраженный критицизм истории, что являлось новаторским для китайской литературы.

В эпоху Цин Ши Юньи в цзацзюй «Наложница Мэй сочиняет оду» («梅妃作赋», XIX в.) изобразил историю Сюань-цзуна и Ян-гуйфэй как трагическую любовную историю [5].

Образ Ян-гуйфэй продолжает пользоваться популярностью и в современности: начиная с 1962 года в Китае и Гонконге было снято два полнометражных фильма и шесть телесериалов, в которых Ян-гуйфэй является одним из центральных персонажей («Великая наложница», 1962, реж. Ли Ханьсян, «Ян-гуйфэй» (сериал), 1985, «Лотосовый парик империи Тан» (сериал), 2007). В данных произведениях режиссеры с симпатией и сочувствием относятся к Ян-гуйфэй, изображая ее жертвой обстоятельств. Использование образа Ян-гуйфэй в литературных и кинематографических произведениях является одним из множества примеров, который доказывает традицию заимствований в китайской литературе.

На особенности изображения заимствованных персонажей и сюжетов влияет не только политическая обстановка, но также субъективность автора. Например, образ Цао Цао после романа «Троецарствие» (кит. «三国演义», XIV в.) Ло Гуаньжуна стал синонимом хитрости, властолюбия и лукавства. В «Троецарствии» же сказано, что Цао Цао пренебрегал этикетом в отношении императора, таким образом выказывая свое неуважение, и в конце концов сам узурпировал власть, сделав императора Сянь-ди своей марионеткой. Основанное им царство Вэй стало самым могущественным и влиятельным благодаря лицемерию и жестокости Цао Цао. В одной из глав романа Цао Цао, вероломно убив давшего ему приют Люй Бошэ, произносит следующее: «- Уж лучше я обижу других, чем позволю кому-либо обидеть себя» [7, с. 80]. В реальности же Цао Цао был известен как выдающийся политик, военачальник, выступающий во всех сражениях в первых рядах, и литератор. Именно Цао Цао подавил восстание Желтых повязок и выступил против Дун Чжо, узурпировавшего власть после смерти императора.

Обратимся к примерам заимствования классических сюжетов. Некоторые эпизоды романа «Речные заводи» («水浒传», XVI в.), основанного на устных преданиях о повстанцах из Ляншаньбо, были опубликованы в виде цикла полуисторических пьес. Из пьес этого цикла выделяются «Ли Куй несет повинную» («李逵负荆») Кан Цзиньчжи и «Двойной подвиг Черного Вихря» («双献功») Гао Вэньсю. В XIX в. герои Ляншаньбо получили воплощение антагонистов в авантюрном романе «История усмирения бандитов» Юй Ваньчуня («荡寇志»). Повстанцы из Ляншаньбо в романе изображены как олицетворение зла, так как они не пожелали изменить своим принципам и заявить о верности императору [6, с. 615–622]. Также персонажей романа «Речные заводи» Пан Цзиньяня и Симэнь Цина использовал Ланьлинский насмешник в своем романе «Цветы сливы в золотой вазе» («金瓶梅», XVII в.). Также стоит отметить роман «Сон в красном тереме» («红楼梦», XVIII в.), первые восемьдесят глав которого написал Цао Сюэцин под названием «Записки о камне» («记石头»), а почти спустя тридцать лет издатель Гао Э вместе со своим помощником завершил роман, изменив уже опубликованные главы и дописав еще сорок, а также изменил название.

В начале XIX века появилось множество продолжений и подражаний роману: «Продолжение сна в красном тереме» (1805), «Счастливый сон в красном тереме» (1814), «Дополнение к сну в красном тереме» (1819 г) и др. Также стоит упомянуть драматургические переложения эпизодов романа Чэнь Чжунлиня, Цзинши шаньжэня и Ши Юньюя [6, с. 615–622].

Помимо сюжетов великих романов, писатели обращались и произведениям современников. Так, цинский драматург Ли Вэньхань в пьесе чуаньци «Туфелька Румяной» (XIX в.) использует сюжет новеллы Пу Сунлина «Румяная» (XVIII в.). В пьесе цзинцзюй «Мир высшей радости» (сер. XIX в.) использован сюжет другой новеллы Пу Сунлина «Морской торг ракшей» [6, с. 615–622].

Обратимся к роману «Благословение небожителей» современной китайской писательницы Мосян Тунсю (墨香铜臭, «天官赐福», 2017 г), которая является одной из популярнейших интернет-писательниц последних нескольких лет. Ее сетевые романы «Система «Спаси-себя-сам» для главного злодея» (кит. «人渣反派自救系统», 2014 г), «Магистр дьявольского культа» (кит. «魔道祖师», также «Основатель темного пути», 2015 г), «Благословение небожителей» (кит. «天官赐福», 2017 г) имеют широкую популярность как среди китайских читателей, так и среди русскоязычных и англоязычной аудитории. В 2017-2019 годах Мосян Тунсю входила в

топ-10 популярных авторов портала «Цзицзянский литературный альманах» (кит. 晋江文学城, jjwxc.net), одного из крупнейших порталов сетевой литературы в Китае. Романы Мосян Тунсю были переведены на ряд языков, включая русский, и экранизированы.

Роман «Благословение небожителей» относится к жанру санься (кит. 仙侠, «бессмертный рыцарь») – китайское фэнтези, созданное на основе китайской мифологии, даосизма, буддизма, китайских боевых искусств, традиционной китайской медицины и других элементов культуры Китая. По типологическим признакам произведения жанра сянься близки к роману «Троецарствие», «Путешествие на Запад» и «Речные заводи»: сюжет состоит из нескольких отдельных арок, объединенных генеральной линией, основной конфликт имеет социально-гражданский характер (чаще всего борьба за власть), герои имеют высокое происхождение, владеют боевыми искусствами и чудесными даосскими умениями.

В своем творчестве Мосян Тунсю использует множество китайских этнокультурных образов, даосскую космологическую модель мира. Согласно данной модели мировое пространство в соответствии со сторонами света разделяется на четыре стороны, в дополнение к которым выделяется особый пространственно-временной отрезок – центр. Каждой из сторон света соответствует свой цвет, время года, первоэлемент и мифическое животное. Наиболее наглядно данную космологическую модель можно представить следующей таблицей:

	Цвет	Время года	Элемент природы	Дух-покровитель
Север (北)	Черный (黑玄)	Зима (冬)	Вода (水)	Чёрная черепаха-змея, Сюаньфу (玄武)
Восток (东)	Зеленый (青)	Весна (春)	Дерево (木)	Зеленый дракон, Цинлун (青龙) или Цанлун (苍龙)
Юг (南)	Красный (红朱)	Лето (夏)	Огонь (火)	Красная птица, Чжуцюэ (朱雀) или Чжуняо (朱鸟)
Запад (西)	Белый (白)	Осень (秋)	Металл (金)	Белый тигр, Байху (白虎)
Центр (中)	Жёлтый (黄)	Середина лета, разгар жары (中伏)	Земля (土)	Жёлтый дракон, Хуанлун (黄龙)

В романе «Благословение небожителей» данная модель мира реализуется на уровне персонажей. Основные персонажи романа представлены богами и демонами. С точки зрения вопроса о космологической модели нам интересны так называемые Четыре великих бедствия, «непревзойденных» демона, и боги-покровители сторон света.

Несущий беду в белых одеяниях (кит. 白衣祸世), или Безликий Бай (кит. 白无相). Его настоящее имя и лицо неизвестны. Безликий Бай проклял родину главного героя романа, государство Сяньлэ, настав на него неизлечимую болезнь, что привело к уничтожению государства и его жителей. В романе он описывается как «символ дурного предзнаменования», одетый в белоснежные траурные одеяния и маску скорби и радости [8]. Образ Безликого Бая являлся символом несчастий, а его появление – предсказанием гибели. Следует отметить, что белый цвет в Китае является цветом траура, а запад ассоциируется с загробным миром.

Черная Вода Погибель Кораблей (кит. 黑水沉舟), Хэ Сюань (кит. 贺玄). Хэ Сюань погиб в канун холодных рос⁴², сбросившись со скалы в море. В романе описывается как гуль, одетый в простые черные одежды с тонким серебристым водным орнаментом [8]. Кроме того, иероглиф «玄» в его имени обозначает «черный», «тайный» и совпадает с иероглифом в названии духа-покровителя севера черепахи-змеи Сюаньфу, который является одним из четырех духов неба в древнекитайской мифологии. Сюаньфу является духом-проводником, обитающем между миром живых и миром мертвых, и по легендам способна задавать вопросы о бытии духам предков, что объясняет

⁴² 寒露 hánlù, семнадцатый сезон сельскохозяйственного календаря, сезон самого ярко выраженного перехода от тепла к холоду.

использование черепаших панцирей для гаданий. Таким образом, Хэ Сюань, повелитель черных вод, который должен был вознестись в качестве бога, то есть занимающий пограничное положение, погибший накануне зимы, соответствует северу в даосской космологической модели.

Зеленый Фонарь Блуждающий в Ночи (кит. 青灯夜游), Ци Жун (кит. 戚容). Единственный из четверки, кто не достиг высшего ранга, тем не менее, вспоминаемый вместе с ними («А может, добавили для ровного счета...») [9, с. 135]. При жизни и в роли демона Ци Жун носит бирюзово-зеленые одеяния. Завистлив, горделив, много бранится. Ци Жуна сопровождают служки в таких же, как у него, бирюзово-зеленых одеждах, несущие лазурные фонарики с духами, благодаря которым он получил свое имя. Зеленый Фонарь Блуждающий в Ночи относится к восточной части согласно китайской космологической модели. Отметим уточнение «для ровного счета»: в китайской культуре цифра *четыре* созвучна слову *смерть*.

Остановимся подробнее на образе Хуа Чэна, одного из главных героев романа. Искатель Цветов под Кровавым Дождем (кит. 血雨探花), или Хуа Чэн (花城). В начале романа ему дается следующая характеристика: «Всё, что о нем было известно наверняка: что он носит красную одежду, вокруг него кружат серебристые бабочки, а появляется чаще всего там, где запахло кровью.» [9, с. 136] Хуа Чэн носит в волосах красную бусину, использует красный зонт и ятаган Эмин с красным глазом в гарде. Из-за врожденной гетерохромии (один глаз черный, другой – красный) ребенком Хуа Чэн был символом неудач для окружающих. Будучи молодым демоном, Хуа Чэн прославился тем, что за одну ночь сжёг дотла храмы тридцати трех небесных чиновников: «Демон в красном сжёг святилища тридцати трех богов войны и литературы» [9, с. 139].

Бабочки, как важная деталь характеристики Хуа Чэна, также являются многозначным образом. Во-первых, необходимо упомянуть Чжуан-цзы и историю его сна, где он увидел себя бабочкой. То есть, бабочки являются символом трансформации, а также зыбкости реальности. Во-вторых, в романе Хуа Чэн как демон известен своей небывалой удачей, а слово «бабочка» (蝴蝶, *hú*) созвучно со словом «удача» (福, *fú*). В-третьих, бабочки, согласно легенде «История о Лянчжу» (кит. 梁祝化蝴蝶), являются символом вечной и свободной любви. Основной мотивацией Хуа Чэна в романе является любовь и вера в Се Ляня. К легенде также отсылает эпизод в финале романа, где Хуа Чэн рассыпался на тысячи серебристых бабочек, как и души Лян Шаньбо и Чжу Интай [10].

Следует отметить, что в настоящее время образ Чжуцюэ, духа-покровителя юга (см. табл.), смешался с образом феникса. Кроме того, на современное восприятие данных образов в Китае повлияла поэма Го Можо «Нирвана фениксов» (кит. «凤凰涅槃», 1919), в которой автор выступает против «грязного и угрюмого», с романтическим и бунтарским пафосом описывая мечту о светлом завтра, и образ западного феникса как символа перерождения и бессмертия. По ходу сюжета романа Хуа Чэн предстает перед читателями и Се Лянем в пяти разных ипостасях: ребенок, солдат, дух, безмянный призрак, король призраков, и в каждой ипостаси Хуа Чэн погибает за Се Ляня. При этом Город Призраков Хуа Чэна предстает в качестве «альтернативы» застывшей Небесной Столицы, а сам Хуа Чэн не единожды выступает против Небесного Императора, символизируя разрушение устаревших порядков. Таким образом, согласно китайской космологической модели, Хуа Чэна можно отнести к югу.

Проанализировав роман, становится очевидно, что в романах Мосян Тунсю, несмотря на принадлежность к массовой литературе, соблюдены формальные и неформальные национальные традиции, можно выявить элементы национальной специфики, проанализировать отражения религиозно-культурного синкретизма.

Для китайской культуры привычно использовать одни и те же сюжеты, литературных персонажей или реальных исторических личностей, помещать их в различные ситуации, создавая условия для всестороннего отображения характеров героев. Как видно, заимствования, аллюзии, реминисценции и отсылки являются исторически сложившейся нормой текстопорождения и позволяют ретранслировать национальную картину мира на разных уровнях, а также продолжают широко использоваться в современной литературе, в том числе массовой и сетевой литературе. Многократное использование одних и тех же образов, а также их широкая узнаваемость как для китайцев, так и для зарубежных читателей, позволяет говорить о превращении персонажей классических

произведений в этнокультурные образы. При этом авторы литературных произведений по-разному трактуют одни и те же события и персонажей, таким образом в определенной степени наделяя их авторской индивидуальностью.

Список использованной литературы

1. Гачев, Г. Д. О национальных картинах мира / Г. Д. Гачев // Народы Азии и Африки: история, экономика, культура. – Москва, 1967. – Вып. 1 – №1 (37). – С. 80–85.
2. Бо Цзюйи. Лирика / Бо Цзюйи (пер. с китайского, сост., вступ. статья и примеч. Л. Эйдлина). – Москва : Художественная литература, 1965. – 211 С.
3. Торопцев, С. А. Нефритовая Гуаньинь. Новеллы и повести эпохи Сун / С. А. Торопцев. – Москва : Художественная литература, 1972. – 256 С.
4. 白朴. 梧桐雨 /白朴// 古诗文网 [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://so.gushiwen.cn/shiwen/_6e7b77d9e134.aspx. – Дата доступа : 15. 10. 2022.
5. 石韞玉. 梅妃作赋 /石韞玉 // 知网 [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://xuewen.cnki.net/read_R2006050670005530.html. – Дата доступа : 16. 10. 2022.
6. Петров, В. В. Повествовательная проза и драматургия: [Китайская литература первой половины XIX в.] / Петров В.В. // История всемирной литературы: в 8 т. – М.: Наука, 1989. – Т.6. – С. 615-622.
7. Ло Гуаньчжун. Троецарствие / Ло Гуаньчжун (пер. с кит. В. Панасюк). – Рига : Полярис, 1997. – Т.1. – 785 С.
8. Мосян Тунсю. Благословение небожителей. / 墨香铜臭 Mo Xiang Tong Xiu – М.: Эксмо, 2022. – Т.2. – 464 С.
9. Мосян Тунсю. Благословение небожителей. / 墨香铜臭 Mo Xiang Tong Xiu – М.: Эксмо, 2022. – Т.1. – 416 С.
10. 梁祝化蝴蝶 // 民间故事[Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.5068.com/gs/zgmj/650200.html>. – Дата доступа : 04. 10. 2022.

VII. БИБЛИЯ КАК АРХЕТЕКСТ ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

А. В. Камаева,

аспирант (Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)

МОЛИТВА КАК ЖАНР В ЛИРИКЕ ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ

Аннотация. Цель данного исследования – выявление особенностей реализации жанра молитвы в поэзии австрийского экспрессионизма. В качестве объектов исследования выступают стихотворения «Я все еще ребенок» («*Ich bin ja noch ein Kind*») и «Молитва» («*Gebet*») Франца Верфеля. Доказывается, что жанр молитвы отражает мировоззрение писателя и эволюцию его философских взглядов под влиянием событий начала XX в.

Ключевые слова: экспрессионизм; австрийская поэзия; молитва; Библия; Франц Верфель.

A. V. Kamayeva,

postgraduate student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

PRAYER AS A GENRE IN LYRICS OF FRANZ WERFEL

Abstract. The purpose of this study is to identify the peculiarities of the realization of the prayer as a genre in the Austrian expressionism poetry. The objects of the study are the poems «*Ich bin ja noch ein Kind*» and «*Gebet*» by

Franz Werfel. This example proves that the genre of the prayer represents the worldview of the writer and the evolution of his philosophical views under the influence of events of the XX century.

Keywords: *expressionism; Austrian poetry; prayer; the Bible; Franz Werfel.*

Для европейской культуры одним из «осевых» текстов, определивших ее становление и развитие, является Библия – текст, имеющий статус Священного писания для иудейско-христианской культуры. Этот архетекст определил формирование религиозного и философского мировоззрения создателей произведений различных видов искусства, особенно литературы. Это влияние отражается в смысловом, образном и поэтическом содержании текстов – религиозных, светских, философских, художественных, политических и иных.

Не меньшую роль сыграли и жанровые формы Священного Писания. Книга Хвалений, более известная как Книга Псалмов или Псалтирь, подарила европейской литературе жанр молитвы в иудейско-христианской традиции, т.е. в форме обращения человека к Богу. При этом стоит отметить, что тексты, представленные в Книге Хвалений, в большинстве своем представляют не гимны Божественному Первоначалу, но плачи, жалобы или просьбы о помощи и стойкости перед лицом неизведанного или надвигающегося испытания. Из этого следует, что молитва в европейской культуре представляет собой диалог человека с Богом, через который он познает и осмысливает себя. Об этом пишет белорусский литературовед и германист Г. В. Синило: *«сверхзадача Псалмов – осмысление пути человека в мире, пути к Богу и перед лицом Бога»* [1, с. 184].

На протяжении многих столетий к жанру молитвы обращались не только служители церкви, но также и светские писатели. Как следствие, наравне с клерикальной существовала и авторская или литературная молитва, в которой, по мнению российской исследовательницы О. А. Переваловой, *«лирическая позиция субъекта усиливается, индивидуализируется его внутреннее чувство, происходит < ... > утрата соборности, проявляется эгоцентричность (“самость”), немислимая в религиозной молитве»* [2, с. 306]. Традиция авторской молитвы начинается с эпохи Реформации (XVI в.), когда появляются и массово распространяются переводы Псалтири на национальные европейские языки, а ее тексты становятся объектами для подражания и переложения.

В немецкоязычной среде писатели XVII–XIX вв. в соответствии со своей эпохой и творческим мировоззрением переосмысливали образность и стилистику Псалмов, заимствовали их для своих философских и художественных произведений, соединяли с элементами античной и национальной культуры. Однако новым витком в развитии жанра литературной молитвы стало начало XX в., принесшее с собой надежду на новый расцвет человечества и предчувствие неминуемого конца привычного миропорядка.

Протекавшая быстрыми темпами индустриализация и урбанизация городов, кризис буржуазии и ее обращенность в романтизированное средневековое прошлое, а также приближение Первой мировой войны – все это дало толчок к эволюции авторской молитвы. Под влиянием экспрессионизма она перестала быть подражанием или переложением Священного писания, но приобрела признаки эстетизации, в центре внимания которой находились, по словам немецкого литературоведа Г. Лангенхорста, *«саморефлексия в новом разорванном контексте современности, часто размышления о существовании в качестве художника, часто также создание индивидуалистических художественных религий, которые ускользают от одномерных подходов к интерпретации»* [3, с. 321]. Иными словами, в авторской молитве происходит переосмысление религиозного содержания: она становится все более отдаленной от формальной фигуры Бога. Эту идею разделяет и германист С. Кепплер-Тасаки, в своей работе цитирующий немецкого экспрессиониста Готфрида Бенна: *«современное стихотворение отличается монологическим характером: оно <...> „обращено к музе, а муза, помимо прочего, здесь для того, чтобы замаскировать тот факт, что стихи никому не адресованы“»* [4].

Австрийские экспрессионисты, как и их немецкие современники, также обращались к жанру молитвы в своем творчестве. Однако в их лирических произведениях можно отметить особую религиозность, соединяющей

традиции христианской (католической и православной) и иудейской мистики и деизма эпохи Просвещения, а также соседствующей рядом с актуальными философскими концепциями и модным в то время психоанализом. Примером такого уникального синтеза может служить творчество Франца Верфеля (*Franz Viktor Werfel, 1890–1945*), в котором отразились личные переживания писателя и его поиски собственного места и места человечества в хаотичном и мрачном мире.

Жанр молитвы в особенности широко представлен в экспрессионистской лирике Ф. Верфеля, а именно в сборниках «Мы есть» («*Wir sind*», 1913), «Друг другу» («*Einander*», 1915) и «Судный день» («*Der Gerichtstag*», 1919). По первоначальной задумке поэта, вдохновленного «Божественной комедией» (*La Divina Comedia, 1321*) Данте (*Dante Alighieri, 1265–1321*), они должны были составить трилогию, представляющую перерождение человечества в мировое братство и его восхождение к Богу. Однако господствовавшие в Австро-Венгрии и Германии революционные настроения и катастрофа Первой мировой войны нарушили этот замысел: российский исследователь В. Н. Никифоров пишет, что духовные и эстетические ориентиры Ф. Верфеля, первоначально «*декларирующие родство со всем миром и радостное опьянение жизнью*», сменились разочарованием в современном ему обществе, неспособном отказаться от земной жизни ради духовного бессмертия [5, с. 120].

В качестве примера рассмотрим стихотворения («Я все еще ребенок» («*Ich bin ja noch ein Kind*») и «Молитва» («*Gebet*») из первого и последнего лирического сборника писателя.

Первое поэтическое произведение, написанное шестистишиями, является частью цикла «Враждебность порочна» («*Feindschaft ist unzulänglich*»). В нем, как и в других стихотворениях из этого цикла, Ф. Верфель провозглашает родство и близость всего сущего друг с другом и с Божественным Первоначалом. Сам же текст представляет собой мольбу лирического героя в образе ребенка, стремящегося познать весь мир и самого себя, и тем самым познать и на мгновение прикоснуться к Богу и подтвердить свое бытие – смертность и ущербность своего тела и бессмертие и безграничность своей души. Кроме того, писатель обращает внимание и на слово, как на силу, которая способна созидать и разрушать; а ему, как молодому и еще неопытному писателю, необходимо научиться ею властвовать, чтобы воспеть новый мир и новое лучшее человечество.

Эти лейтмотивы звучат уже в первой строфе стихотворения: «*O Herr, zerreiße mich! / Ich bin ja noch ein Kind. / Und wage doch zu singen. / Und nenne dich. / Und sage von den Dingen: / Wir sind!*» [6] («Господь, разорви меня! / Я все еще ребенок. / И все же осмеливаюсь петь. / И называть тебя. / И говорить о вещах: / Мы есть!»).

В следующих строфах Ф. Верфель отмечает ограниченность своих возможностей в познании, что перекликается с теорией агностицизма немецкого философа XVIII в. И. Канта (*Immanuel Kant, 1724–1804*). Для этого писатель через лирического героя перечисляет предметы и явления, которые существуют и происходят в его окружении и в целом мире, однако их опыт ему недоступен в силу разных условий. Так, Ф. Верфель называет биологические и социальные ограничения, среди которых:

- 1) возраст («*Ich bin gesund, / Und weiß noch nicht, wie Greise rosten*»),
- 2) пол («*Ich hielt mich nie an groben Pfosten / Wie Frauen in der schweren Stund*»),
- 3) принадлежность к биологическому виду («*Nie müht' ich mich durch müde Nacht / Wie Droschkengäule, treu erhaben, / Die ihrer Umwelt längst entflohn!*»)
- 4) принадлежность к социальному классу и положение в обществе («*Nie war ich Seemann, wenn das Öl ausgeht, / Wenn die tausend Wasser die Sonne verhöhnen, / Wenn die Notschüsse dröhnen, / Wenn die Rakete zitternd aufsteht*»; «*Nie war ich ein Kind, zermalmt in den Fabriken / Dieser elenden Zeit, mit Ärmchen ganz benarbt!*») [6].

Тем самым писатель утверждает даже иллюзорность познания, что выражается через вопросы, обращенные лирическим героем к самому себе: «*Kenn ich die Lampe denn, kenn ich den Hut, / Die Luft, den Mond, den Herbst und alles Rauschen / Der Winde, die sich überbauschen, / Ein Antlitz böse oder gut? / Kenn ich der Mädchen stolz und falsches Plauschen? / Und weiß ich, ach, wie weh ein Schmeicheln tut?*» [6] («Знаю ли я лампу, знаю ли

шляпу, / Воздух, луну, осень и весь шелест / Ветров, которые вздымаются, / Лик злой или добрый? / Знаю ли я девушек гордую и глупую болтовню? / И знаю я ли, какую боль ласка причиняет?»).

Таким образом, Ф. Верфель и его лирический герой приходят к выводу, что единственная возможность познать мир заключается в познании Бога и через Бога. Здесь поэт обращается к Книге Исхода и образу тернового куста, возникшего перед пророком Моисеем: «И явился ему Ангел Господень в пламени огня из среды тернового куста. И увидел он, что терновый куст горит огнем, но куст не сгорает» (Исх 3:2).

Писатель переосмысливает этот сюжет в своем произведении: лирический герой хочет приобщиться к Божественному Первоначалу, чтобы через страдания всего мира познать его и себя и тем самым разделить это знание со всеми («*Du aber, Herr, stiegst nieder, auch zu mir. / Und hast die tausendfache Qual gefunden*») [6]. В последней строфе он соединяется с Богом, становясь ветром или божественным дыханием, которое есть в каждой вещи и в каждом живом существе, тем самым ликуя и провозглашая величие и бессмертие всего сущего («*Und wenn ich erst zerstreut bin in den Wind, / In jedem Ding bestehend, ja im Rauche, / Dann lodre auf, Gott, aus dem Dornenstrauche! / (Ich bin dein Kind.) / Du auch, Wort, praßle auf, das ich in Ahnung brauche, / Gieß unverzehrbar dich durchs All: Wir sind!!*» [6] / «И когда я прежде развеян буду на ветру, / В каждой вещи существующий, даже в дыме, / Тогда вспыхни, Боже, из тернового куста! / (Я твой ребенок.) / Ты тоже, слово, с треском разгорайся, которое мне нужно знать, / Излейся непоглощенное сквозь Вселенную: мы есть!!»).

Последний сборник экспрессионистской поэзии Ф. Верфеля был издан уже после окончания Первой мировой войны. В нем отразились четыре года поисков творческого пути в период катастрофических потрясений и собственного места среди погрязшего в социальных распрях и политической борьбе общества. Поэтому «*Der Gerichtstag*» отличается пессимистическим настроением, а циклы входящих в него стихотворений схожи по звучанию с пророческими книгами и плачами. Молитвы также представлены в этом сборнике; многие произведения этого жанра входят в одноименный пятый раздел сборника и цикл «Дом проклятия» («*Haus der Verfluchung*»).

Стихотворение «*Gebet*» представляет собой молитву о помощи и стойкости во времена хаоса и разрухи: «*O du letzter Hort, / O du benedei mein Wort, / Da Zunge Lügen schlagen muß und Schall! / O tu meinen Betrug / In deinen Niagarafall! / Tu meinen Fluch in deinen Flug / Und meinen Schein in dein Ein, / O du Gewässer, bade rein / Meines Lügens Lügenwiderhall !! // Was falsch und fehl aus meinem Munde bricht, / Es werde wahr, weil du es führst, / Und lächelnd es verkehrst und kürst. . . / Wenn mein Mund Lüge spricht, / O wende, wandle sie, du Hort / In deinem Hauch und Licht! / O benedei mein Wort, / O du Hoffnung, Ost und Osterort!*» [7] («О ты, последний приют, / О ты, благослови мое слово, / Так, что язык бить должен ложь и звук! / О, помести мой обман / В своем Ниагарском водопаде! / Помести мое проклятие в свой полет / И мой свет в свое единство, / О вы, воды, омойте / Моей лжи лживый отголосок!! // Что плохое и неуместное из моих уст вырывается, / Пусть станет истинным, потому что ты этим владеешь, / И, улыбаясь, движется и выбирает... / Если мои уста ложь говорят, / О, оберни, измени ее, ты, приют, / В своем дыхании и свете! / О благослови мое слово, / О ты надежда, Восток и Эдем!»).

Здесь лирический герой Ф. Верфеля предстает в образе уже повзрослевшего поэта, прошедшего многие испытания и сомневающегося в своем пути. И потому он обращается за помощью к Божественному Первоначалу, называя его последним приютом («*letzter Hort*»), надеждой («*Hoffnung*»), востоком («*Ost*») и Эдемом («*Osterort*»), райским садом, из которого были изгнаны Адам и Ева. Тем самым писатель подчеркивает непрекращающуюся связь между поэтом и творцом, через которую они познают друг друга. Таким образом, Ф. Верфель выражает идеи своего современника, философа еврейского происхождения Мартина Бубера о непрестанном диалоге человека и Творца, человеческого Я и Вечного Ты.

Здесь, как в стихотворении «*Ich bin ja noch ein Kind*», лирическим героем утверждается созидательная сила слова, которая также исходит от Бога и которой лишь с его помощью способен овладеть поэт. Именно с ее помощью он преобразовывает мир и надеется, что, несмотря на все испытания и потрясения, мир изменится к лучшему; а пока сам лирический герой остается верен самому себе и своей цели.

Таким образом, экспрессионистская поэзия Ф. Верфеля 1911–1919 гг. является наглядным примером эволюции молитвы как жанра в австрийской литературе начала XX в. Стихотворения, входящие в сборники «*Wir sind*» и «*Der Gerichtstag*», демонстрируют гармоничный синтез многовековых традиций иудейской и христианской (католической) клерикальной литературы и дуальности модернистского мировоззрения, стремившегося порвать с канонами прошлого. Как следствие жанр молитвы этого австрийского писателя представляет собой не только диалог человека с Богом, но также и диалог человека с самим собой в поисках своего места в трагические предвоенные и послевоенные годы Первой мировой войны.

Список использованной литературы

1. Синило, Г. В. Танах и мировая поэзия / Г. В. Синило. – Минск : Экономпресс, 2009. – 880 с.
2. Перевалова, О. А. Теория жанра молитвы в современном литературоведении / О. А. Перевалова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием (8 февраля 2013 г.). Ч. 2. – Екатеринбург : УрФУ, 2013. – С. 300–308.
3. Langenhorst, G. “Schwieriger Dialog” – Gebete als literarische Gattung / G. Langenhorst // M. Arnold und Ph. Thull (Hg.). – Freiburg im Breisgau : Verlag Herder GmbH, 2016. – 413 S.
4. Keppler-Tasaki, S. Gebete ohne Gott. Sakrales Sprechen in der Lyrik um 1900 / S. Keppler-Tasaki. // Freie Universität Berlin. – [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/archiv/2009_02/08_keppler/index.html. – Date of access: 11.10.2022.
5. Никифоров, В. Н. Франц Верфель / В. Н. Никифоров // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 120–122.
6. Werfel, F. Ich bin ja noch ein Kind / F. Werfel // Die deutsche Gedichtbibliothek. Gesamtverzeichnis deutschsprachiger Gedichte. – [Electronic resource]. – 2011. – Mode of access: https://gedichte.xbib.de/Werfel%2C+Franz_gedicht_0137.+Ich+bin+ja+noch+ein+Kind.htm. – Date of access: 11.10.2022.
7. Werfel, F. Gebet / F. Werfel // Die verbrannten Dichter. Forum für die Lyrik. – [Electronic resource]. – 2011. – Mode of access: <https://www.literatich.de/franz-werfel-der-gerichtstag.html#du%20letzter%20Hort>. – Date of access: 11.10.2022.

А. Г. Рассохина,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ОСОБЕННОСТИ РЕЛИГИОЗНО-МИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ АНГЕЛУСА СИЛЕЗИУСА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности творчества Ангелуса Силезиуса, выдающегося немецкого поэта-мистика XVII в. Показано, что его поэзия, отличающаяся высочайшими художественными качествами, говорит о важных проблемах человеческого духа, а также своеобразно репрезентирует основные идеи Библии – в первую очередь, идею взаимной необходимости Бога и человека, духовного Союза Бога и человека, который основан на взаимной любви и верности. Доказывается, что Библия является важнейшим архетекстом (смысло- и текстопорождающим текстом) для Ангелуса Силезиуса.

Ключевые слова: Ангелус Силезиус; христианская мистика; религиозно-мистическая поэзия XVII в.; немецкое барокко; Библия; библейская архетекстуальность.

A. G. Rassokhina,

FEATURES OF RELIGIOUS AND MYSTICAL POETRY OF ANGELUS SILESIUS

Abstract. *In this paper, we consider the features of the works of Angelus Silesius, an outstanding German mystic poet of the 17th century. We note that his poetry, which is distinguished by the highest artistic qualities, speaks about the important problems of the human spirit, and also in a peculiar way represents the main ideas of The Bible – first of all, the idea of the spiritual union of God and man, which is based on mutual love and fidelity. We prove that The Bible is the most important archetext (meaning- and text-generating text) for Angelus Silesius.*

Key words: *Angelus Silesius; Christian mysticism; religious and mystical poetry of the 17th century; German baroque; The Bible; biblical archetextuality.*

В немецкой истории XVII век поистине является одним из самых трагических периодов: Тридцатилетняя война, территориальная раздробленность, конфессиональная разобщенность, эпидемии, культурный упадок. Все это порождало глубокий трагизм немецкой жизни. Ужасающие события того времени ярче всего отразились в литературе, и прежде всего в поэзии. Многие поэты в своих текстах размышляли на глубокие волнующие их темы о смерти и жизни, вечности и быстротечности, радости этого мира и бренности, наслаждении миром и аскетизме. Главным художественным направлением в немецкой литературе стало барокко. Оно дало такие яркие имена, как Мартин Опиц (*Martin Opitz, 1597 – 1639*), Пауль Флеминг (*Paul Fleming, 1609 – 1640*), Андреас Грифиус (*Andreas Gryphius, 1616 – 1664*), Ганс Якоб Кристоффель фон Гриммельсгаузен (*Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, 1622 – 1676*), Иоганн Шеффлер, также известный как Ангелус Силезиус (*Angelus Silesius, 1624 – 1677*).

XVII век в Германии стал также временем нового взлета немецкой мистики. Слово «мистика», как известно, означает по-гречески «тайна». Сегодня «мистика» понимается как глубокое внутреннее переживание трансцендентного. Переживание этого опыта приводит к своего рода просветлению. Чувство счастья, возникающее из этого просветления, также приравнивается к гнозису, а точнее – к тайному знанию.

Идея христианского мистицизма состоит в том, что человек открывает в себе Бога или достигает мистического союза с Ним (*unio mystica*). Верующий испытывает наивысший уровень познания Бога благодаря глубокой вере, старанию и праведному образу жизни. Ангелус Силезиус, как и многие другие мистики, полагал, что *unio mystica* может быть достигнут посредством практики молитв, духовных песнопений или назидательных эпиграмм, которые он публиковал в своих сборниках песен, изречений и афоризмов.

Творчество крупнейшего немецкого мистического поэта эпохи барокко Иоганнеса Шеффлера, более известного под псевдонимом Ангелус Силезиус, что в переводе с латинского означает «Силезский вестник», относится к наиболее значительным духовным явлениям немецкой культуры XVII века. Б. И. Пуришев пишет: «...среди мистиков-вольнодумцев встречались поэты, и нужно сказать, поэты бесспорно одаренные. Наиболее значительным из них являлся Иоганнес Шеффлер (1624–1677) из Бреслава, сперва протестант, затем ревностный католик, выступавший в печати под псевдонимом Ангелус Силезиус. Еще до перехода в католичество он начал по примеру Д. Чепко писать мистические „монодистихи“, близкие по своей направленности Мейстеру Экхарту и Якобу Бёме. В 1657 г. стихотворения увидели свет. В 1674 г. появилось второе, расширенное издание книги, получившей название «Херувимский странник». В своих „монодистихах“ Ангелус Силезиус подчас далеко отходил от церковных норм в сторону мистического пантеизма» [1, с. 251]. Следует подчеркнуть, что применительно к христианской мистике уместнее говорить не о пантеизме, а о панетеизме – ощущении, что «все в Боге и Бог во всем».

Иоганнес Шеффлер родился в столице Силезии Бреслау (нынешний Вроцлав). Он принадлежал к ополяченному немецкому, но лютеранскому семейству. Его отец отличался в разных походах польской короны.

Поскольку отец был лютеранином по вероисповеданию, ему пришлось перебраться в близлежащую Силезию, которая относилась тогда к немецким землям. В преклонном возрасте он женился на молодой девушке, в браке с которой у них было трое детей. Когда поэту было 13 лет, умер его отец. Чуть позже он и двое его братьев и сестер также теряют мать. Опекун отправляет мальчика в гимназию в Бреслау, где учителя отмечают его поэтический талант. После окончания в 1643 г. бреславльской классической гимназии св. Елизаветы, Шеффлер обучался медицине в университетах Страсбурга, Лейдена и Падуи, где познакомился с религиозными кругами, которые культивировали мистические идеи. В Лейдене он сблизился с поэтом-мистиком Абрахамом фон Франкенбергом (*Abraham Franckenberg, 1593–1652*), который познакомил его с мистико-теософским учением сапожника из Гёрлица, «немецкого философа» Якоба Бёме (*Jakob Böhme, 1575 – 1624*), который умер всего за несколько дней до рождения Шеффлера и сочинения которого были запрещены в Германии, но печатают в Голландии. Поэт увидел в Бёме родственную душу. Об этом он напишет впоследствии в предисловии к «Херувимскому страннику» (*Cherubinischer Wandersmann*, 1674): «...dass ich aber etliche Schriften von Jakob Böhme gelesen, weil einem in Holland allerhand unter die Hände kommt, ist wahr und ich danke Gott. Denn sie sind große Ursache gewesen, dass ich zur Erkenntnis der Wahrheit gekommen» [2, S. 40] («...я прочел довольно много произведений Якоба Бёме, потому что в Голландии многое попадает под руку, это правда, и я благодарен Богу. Ибо это послужило весомым основанием, благодаря которому я пришел к познанию истины»).

Лютеранство в Силезии быстро распространилось и укоренилось; только в начале XVII столетия католическая церковь начала отвоевывать потерянные позиции. Ортодоксальное лютеранство тех времен пребывало в постоянных распрях с кальвинистами и другими протестантскими течениями. Это приводило к тому, что люди глубокой религиозности уходили от него и искали подтверждения своих воззрений и убеждений в мистических произведениях Средневековья, особенно Майстера Экхарта (*Meister Eckhart, 1260 – 1328*), а также Якоба Бёме, который на тот момент имел многочисленных поклонников в Силезии. Главными представителями мистического направления, которое находилось во вражде с Лютеранской церковью, были Абрахам фон Франкенберг (*Abraham von Franckenberg, 1593 – 1652*) и поэт Даниэль Чепко (*Daniel Chepko, 1605–1660*).

В 1653 г., под влиянием «Ареопагитики» отцов Римской церкви, Шеффлер принял католичество, получив при конфирмации имя «Ангелус». В то время в Германии протестантов, перешедших в католическую веру, называли «конвертитами». В 1661 г. новоявленного католика приняли в орден францисканцев (миноритов), и в том же году поэт был посвящен в священнический сан. Нельзя сомневаться в том, что переход произошел на основании внутренних переживаний, но способствовали ему и внешние причины. В небольшой брошюре, выпущенной после перехода, Ангелус Силезиус описывал следующие причины: отвращение к лютеранскому учению (большое влияние оказало общение с Франкенбергом), отрицательное отношение протестантизма к аскетизму и культу святых, зыбкий фундамент, на котором построена Лютеранская церковь, постоянные распри многочисленных протестантских конфессий между собой, глубокая неприязнь к личности родоначальника Реформации – Мартину Лютеру (*Martin Luther, 1483 – 1546*). Однако главная и наиболее глубокая причина связывалась с особенностями мистического опыта.

Одним из самых близких друзей Ангелуса Силезиуса был Абрахам фон Франкенберг, который оказал сильное влияние на его убеждения. В своих «Теософских посланиях» (*Theosophische Schreiben*, 1618 – 1624) Франкенберг провозглашает равноценность всех христианских конфессий, утверждает, что все люди равны между собой и пребывают в едином Духе. Храм Божий – это сам человек, единство верующих – сущность христианской веры, а не книжные учения отцов церкви. Франкенберг стремился к тесному слиянию с Божеством, которое осуществляется благодатью. Кто желает достичь этой благодати, должен стать подобным распятому и воскресшему Христу, то есть Царство Небесное искать внутри себя, возродиться и уйти от мира сего. Именно А. фон Франкенберг познакомил Ангелуса Силезиуса со средневековой мистикой, с учениями И. Таулера (*Johannes Tauler, 1300 – 1361*), Майстера Экхарта, св. Гертруды (*Gertrud von Nivelles, 626 год – 659*), В. Вайгеля (*Valentin Weigel, 1533 – 1588*). Их беседы часто касались и Якоба Бёме, которого Шеффлер высоко ценил и

уважал. То обстоятельство, что Бёме подвергался гонению со стороны представителей Лютеранской церкви, послужило Шеффлеру и Франкенбергу основанием для осуждения лютеранства и самого Лютера. В 1652 г. Франкенберг скончался, что стало большим ударом для немецкого поэта, который лишился не только друга, но и духовного наставника.

После смерти Абрахама фон Франкенберга Иоганн Шеффлер создал главный труд всей своей жизни – лирический сборник эпитамм духовно-мистического содержания «Остроумные речения и вирши» (*«Geistreiche Sinn- und Schlussreime»*, 1657), который во втором издании получил название «Херувимский странник» (*«Cherubinischer Wandersmann»*, 1675). Подобно тому, как Якоб Бёме описал создание своих произведений, Шеффлер также воспринимает творчество как внезапный прилив Божественного озарения и поэтического вдохновения: *«Die Verse sind mir meistens ohne Vorbedacht und mühsames Nachsinnen in kurzer Zeit von dem Ursprung alles Guten eingegeben worden»* [2, S. 27] (*«Большинство стихов было дано мне в короткие сроки, без каких-либо умыслов или тягостных размышлений, из Источника всего благого»*).

Полное название произведения поэта – «Иоганна Ангелуса Силезского Херувимский Странник. Остроумные речения и вирши для наставления в Божественном созерцании. Заново просмотрены сочинителем и, с добавлением Шестой Книги, для любителей сокровенного богословия и созерцательной жизни, ради духовного усаждения, изданы вторично» (*«Johannis Angeli Silesij Cherubinischer Wandersmann oder Geist-Reiche Sinn- und Schluß-Reime zur Göttlichen beschauligkeit anleitende. Von dem Urheber aufs neue übersehn / und mit dem Sechsten Buche vermehrt / den Liebhabern der geheimen Theologie und beschaulichen Lebens zur Geistlichen Ergötzlichkeit zum andernmahl heraus gegeben»*, 1675).

Всего за четыре дня Иоганн Шеффлер поместил на бумагу первую книгу «Херувимского странника», а после – еще пять. То, что благочестивые лютеране называют еретическим богохульством, другие люди воспринимают как визионерское проникновение в духовную связь между Богом, человеком и миром. Тематическим фокусом двух- и четырехстрочных афоризмов Ангелуса Силезиуса является парадоксальный образ Бога.

Gott ist so über Alls, dass man nichts sprechen kann.

Drum betest du ihn auch mit Schweigen besser an [2, с. 110].

‘Бог – надо всем, так что ничего нельзя сказать. / Поэтому лучше молись Ему в безмолвии’ (здесь и далее подстрочный перевод наш. – А. Р.).

Gott ist ein Geist, ein Feu'r, ein Wesen und ein Licht,

und ist doch wiederum auch dieses alles nicht [2, с. 265].

‘Бог есть дух, огонь, естество и свет, / и все же ни одно не есть из этого’.

Мистицизм является другим, чем схоластическая философия, путем познания. Он предполагает, что человеческий дух обладает способностью познавать Бога напрямую, без длинных цепей или исследований. Итоги познания лучше всего удастся выразить на языке поэзии и сложных парадоксов. Такой язык открывает разум и подрывает логику.

Основной идеей «Херувимского странника» и концепции Ангелуса Силезиуса в целом является идея слияния Бога и человека, рождения Бога в душе человека, их «интимной» близости, их единения (*unio mystica*). Многие противники мистики воспринимали эту мысль как еретическую и богохульную, связывали с ренессансным гуманизмом. Равенство богов, творцов вселенной, и человека характерно для языческой античности: люди, рождающиеся от богов, были человекобогами. *«Идею богоравности, переосмысленную через личный экстаз, переживание, рождение Бога в себе, – иначе говоря, через чувственное познание Бога, – отчасти принес и повлиявший на христианскую мистику платонизм. У мистиков Бог рождается внутри твари и меняется с ней местами. Это есть извращенная, крайняя, чувственная форма обожженности, болезненное подражание Христу, но в этом проявляется и поэтизация богословских идей – как чувственное их преображение»*, – пишет Н. О. Гучинская [2, с. 54]. Однако следует заметить, что идея «прилепления» к Богу

праведника, идея взаимной необходимости Бога и человека, открытия Бога в глубинах собственного духа вполне соответствует библейскому мировоззрению. Именно Библия открывает незримого, бестелесного Бога как Бога Живого, как Личность, присутствие которой человек может научиться ощущать в природе и, главное, в себе самом.

В «Херувимском страннике» репрезентирован синтез всех учений, повлиявших на воззрения Ангелуса Силезиуса. Слияние с Богом, идет в концепции поэта по трем стезям: обожение, рождение в себе и духовное превращение. В превращении все становится единой вещью (влияние идей Экхарта), внутри которой отдельные вещи выступают взаимозаменяемыми частями целого, ибо все перед Богом равны. Для того чтобы соединиться с Богом, необходимо пребывать в полной гармонии и с собой, и с людьми, и с Творцом. Превращениями вещей друг в друга руководит не только любовь, но премудрость как главная добродетель. Эта добродетель позволяет преодолевать грешную сущность человека, отречься от мира, находить не земные, а духовные, небесные блага.

В 1652 г., когда Ангелус Силезиус был еще Иоаганном Шеффлером и пребывал в Олеснице, на него нашло мистическое просветление в облике интуиции, которая втянула в таинственное общение Бога и человека. Шеффлер в течение четырех дней непрерывно записывал то, что ему было открыто, и так, в состоянии транса, он написал первую и вторую книги своего сборника, состоящие из трехсот двух стихов. Затем последовали еще четыре книги, которые Ангелус Силезиус написал уже после своей конверсии.

Согласие между Богом и человеком, можно сказать, «с закрытыми глазами», и является мистическим побуждением, которое позволило немецкому поэту записывать стих за стихом. Здесь речь идет о единстве и любви между Богом и человеком, между Христом и «Я». *«Я в Тебе, и Ты во Мне», что звучит из уст Иисуса Христа на распятии: «Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе» (Иоан 17:21; СП)* – такова, в сущности, цель «Херувимского странника», которая проходит через некоторые странные языковые глубины и парадоксальные высоты:

Der wahre Gottessohn ist Christus nur allein.

Doch muß ein jeder Mensch derselbe Christus sein [3].

‘Только Христос истинный Сын Бога. / Каждый человек тем же Христом быть должен’.

Иоганн Шеффлер утверждает, что при рождении дух Бога действительно обращается к человеческому существу и наполняет его чувством присутствия Божественной сущности. Вместе с человеком рождается и Бог в нем самом, присутствие которого он должен ощутить при должном образе жизни, поэтому он стремится к побегу из материального состояния, закрепленного во времени и пространстве, и тяготеет к внетелесному вечному существованию.

Чтобы приветствовать Бога в своем собственном мире, поэт призывает распахнуть свое сердце и душу навстречу Творцу:

Erweitere dein Herz, so gehet Gott darein:

Du sollst sein Himmelreich, er will dein König sein [3].

‘Расширь свое сердце, чтобы Бог вошел: / Ты будешь его Царством Небесным, он будет твоим Царем’.

Однако все это требует нового рождения Бога в душе человека, зажжения «искорки», как писал Майстер Экхарт, иначе Божественный союз невозможен:

Hat deine Neugeburt mit Wesen nichts gemein,

Wie kann sie ein Geschöpf in Christo Jesu sein? [3].

‘Если твое новое рождение не имеет ничего общего с Сущностью, / Как тогда оно может быть творением во Христе?’)

Ангелус Силезиус был хорошо знаком с библейскими текстами, в частности с лирико-драматической

любовно-эротической и религиозно-философской поэмой Песнь Песней. Аллюзии на знаменитый библейский текст встречаются в следующем изречении, где поэт представляет человеческую душу в качестве Невесты, а Бога именует Женихом:

Kind, werde Gottes Braut, entbeut dich ihm allein;
Du wirst seines Herzens Schatz und er dein Liebster sein [3].

‘Дитя, стань Невестой Бога, посвятив себя лишь Ему одному; / Будешь ты сокровищем сердца Его, а Он возлюбленным твоим’.

В следующем изречении можно увидеть концепцию взаимозависимости и единства всех «вещей» на пути к познанию Бога. Вещи (dinge) имеют общую сущность, полученную от «ничто», которые в своей совокупности представляют множественность, но единство получают в Боге. Хотя многие существа в этом мире, кажется, представляют опасность для людей, все они способствуют освобождению души от тела, и стремятся вывести духовное существо на путь к Богу:

Du klagst, die Creatum die bringen dich in Pein:
Wie? Müssen sie doch mir ein Weg zu Gotte seyn [3].

‘Ты жалуешься на существ, которые мучают тебя; / Как? Они должны служить мне путем к Богу’.

Сквозь весь текст «Херувимского странника» проходит одна из генеральных мыслей мистиков того времени – присутствие в душе человека Божественной сущности, поиск и открытие Бога в самом себе для постижения тайн вечности:

Gott selbst ists Himmelreich: willst du in Himmel kommen,
Muß Gottes Wesenheit in dir sein angeglommen [3].

Бог – Царство в небесех: чтоб в небеса шагнуть,
В тебе самом должна светиться Божья суть [2, с. 155].
(Пер. Н. О. Гучинской)

Помимо взаимоотношений между Богом и человеком, в произведении присутствует еще один фокус – размышления о времени и вечности:

Mensch, wo du deinen Geist schwingst über Ort und Zeit,
so kannst du jeden Blick sein in der Ewigkeit [3].

‘Человек, где тебя твой Дух возносит над пространством и временем, / так ты можешь быть каждым взглядом в вечности’.

Бог видит все, что происходит перед Ним в вечности: как все происходит, как будет происходить и как произойдет. Праведный духовный человек также должен стремиться к постижению вечности:

Wer Zeit nimmt ohne Zeit und Sorgen ohne Sorgen,
wem gestern war wie heut, und heute gilt wie morgen,
wer alles Gleiche schätzt, der tritt schon in der Zeit
in den gewünschten Stand der lieben Ewigkeit [3].

‘Кто воспринимает время без времени и заботы без забот, / у кого вчера было как сегодня, а сегодня считается как завтра, / кто одинаково все ценит, тот уже во времени вступает / в желанное состояние возлюбленной вечности’.

В афоризмах «Херувимского странника» также звучит тема смерти. Ангелус Силезиус восхваляет

смерть, его не волнует краткость и быстротечность человеческой жизни. Во времена свирепствования «черной смерти» и в разгар кровопролитной разрушительной Тридцатилетней войны люди знали об ужасе смерти. Однако поэт говорит здесь о мистической смерти, о превращении человеческой личности в новый способ бытия, об освобождении человека от бренности земного существования, о слиянии человека с Богом после смерти:

Eh Ich noch Ich nicht war, so war ich Gott in Gott;
drum kann ich's wieder sein, wenn ich nur mir bin tot [3].

‘Прежде чем Я еще не был Я, я был Богом в Боге; / поэтому я могу быть Им снова, только если буду мертв для себя’.

Ich sterb und leb in Gott: Will ich ewig in ihm leben,
so muss ich ewig auch für ihn den Geist aufgeben [3].

‘Я умираю и живу в Боге: если я хочу жить в Нем вечно, / то должен я дух Ему предать’.

Ich sag, weil allein der Tod mich machet frei,
dass er das beste Ding von allen Dingen so. [3].

‘Я говорю, что так как только смерть освободит меня, / она есть лучшая из всех вещей’.

Поэзия Ангелуса Силезиуса становится своего рода возвышенным богословием. Он достигает его при помощи интуиции, отказа от рационального познания действительности, разрыва связи со схоластическим постижением Божественной сущности. Откровения немецкий поэт достигает при непосредственном общении с Богом, о чем он пишет в предисловии к «Херувимскому страннику».

Г. В. Синило отмечает: *«Ангелус Силезиус – Вестник (Ангел) Силезский. Важно было также то, что анаграммой слова Silesius было Elisius – ‘Элизийский’. Из сердца Силезии Ангел Силезский возглашал верность человеческого сердца Богу, учению о Царстве Божьем и являл собой образец величайшей стойкости духа: в сплошь протестантском Бреслау во время католических праздников взваливал на плечи крест и шел в одиночестве, совершая крестный ход. Однако генеральные идеи, выраженные Ангелусом Силезиусом в его поэзии, не прикреплены, как практически вся мистика, к определенной конфессиональной почве и многое говорят сердцам людей разных вероисповеданий, опирающихся на библейские смыслы»* [4, с. 97].

Поэт-богослов, поэт-философ оказал сильнейшее влияние, наряду с другими мистиками, на немецкий романтизм. Первым на произведения Ангелуса Силезиуса, а именно на «Херувимского странника», обратил внимание Ф. Шлегель (*Friedrich Schlegel, 1772 – 1829*) в анонимной заметке: «Исходные пункты христианского раздумья над изречениями “Херувимского странника”» (*«Anfangspunkte des christlichen Nachdenkens nach den Sprüchen des “Cherubinischen Wandersmanns”», 1819*). А. Шопенгауэр (*Arthur Schopenhauer, 1788 – 1860*) в главном своем произведении «Мир как воля и представление» (*Die Welt als Wille und Vorstellung, 1818*) называл поэта «достойным восхищения и необозримо глубоким». Романтики не просто ссылались на Ангела Силезского, все их учение и творчество пронизано его богословской мистикой. Та сила мысли и глубина чувств, которая до сих пор поражает в поэзии Ангелуса Силезиуса, во многом обусловлена его постоянным диалогом со Священным Писанием. Библия играет для него роль «осевого» архетекста, то есть смыслополагающего и текстопорождающего текста.

Список использованной литературы

1. Пуришев, Б. И. Немецкая литература / Б. И. Пуришев // История всемирной литературы : в 4 т. – М. : Наука, 1987. – Т. 4. – С. 235–265.
2. Силезиус, Ангелус. Херувимский странник = Cherubinischer Wandersmann / Ангелус Силезиус; пер., вступ. ст., примеч. Н. О. Гучинской. – СПб. : Наука, 1999. – 505 с.

3. Silesius, Angelus. Gedichte / Angelus Silesius. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Angelus+Silesius>. – Дата доступа: 13.10.2022.
4. Синоло, Г. В. Песнь Песней как архетекст поэзии Ангелуса Силезиуса / Г. В. Синоло // Вестник Московского университета. Серия 9 : Филологические науки. – 2018. – № 4. – С. 92–116.

У. В. Салодкі,

аспірант (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

РЭЛІГІЙНЫ АСПЕКТ У ТВОРЧАСЦІ КРЫСТАФЕРА ІШЭРВУДА

Анацыя. У артыкуле даследуецца ўплыў індыйскага вучэння Веданты на творчасць Крыстафера Ішэрвуда. Праца раскрывае асноўныя палажэнні і паняцці рэлігійнай плыні Айданты. На прыкладзе рамана «Самотны мужчына» выяўляюцца рэлігійныя ідэі і іх увасабленне у мастацкім тэксце. Праведзены аналіз як мастацкага тэксту Крыстафера Ішэрвуда, так і каментароў да свяшчэнных тэкстаў, перакладзеных аўтарам.

Ключавыя словы: Атман; ахамкара; Брахман; будхі; Веданта, манаса, рэлігійны раман

U. V. Salodki,

postgraduate student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

RELIGIOUS ASPECT IN THE WORK OF CHRISTOPHER ISHERWOOD

Abstract. The article examines the influence of the Indian Vedanta teachings on the work of Christopher Isherwood. The work reveals the main provisions and concepts of the religious movement of Aidanta. The example of the Novel "A Single Man" shows religious ideas and their embodiment in a literary text. The analysis of both Christopher Isherwood's literary text and commentary on the sacred texts translated by the author is carried out.

Key words: Atman; ahamkara; Brahman; buddhi; Vedanta; manas; Religious novel.

Пасля пераезду ў ЗША незадоўга да пачатку Другой сусветнай вайны Крыстафер Ішэрвуд (*Christopher Isherwood, 1904 – 1986*) зацікавіўся ведантычнай сістэмай метафізічнага мыслення і духоўнай практыкі, выкладзенай у 8 стагоддзі Самкара, індыйскім святым і мысліцелем.

Настаўнікамі К. Ішэрвуда ў яго вывучэнні Веданты былі манахі ордэна Рамакрышны ў Паўднёвай Каліфорніі, у прыватнасці Сврамі Прабхавананда, якога ён прызнаваў сваім гуру. Письменник дапамагаў Свамі рэдагаваць часопіс ордэна, што выходзіў раз на два месяцы, а пазней сам выпусціў два зборнікі артыкулаў, якія з'явіліся ў часопісе: «Веданта і Захад» (*Vedanta and the West, 1948*) і «Веданта для сучаснага чалавека» (*Vedanta for Modern Man, 1952*). Ён дапамог Прабхавананда перавесці «Бхагавад Гіту», «Ёга-сутрас» Патанджалі і «Вівекачудамані» Самкары, а таксама напісаў гісторыю Рамакрышны і яго вучняў. Таму варта вызначыць, ці аказала Веданта ўплыў на К. Ішэрвуда як на раманіста. Вядома, што творца быў глыбока зацікаўлены ў напісанні рэлігійнага рамана, таму аналіз пазнейшых твораў праз прызму рэлігійнасці ў яе спецыфічным ведантычным сэнсе цалкам апраўданы.

Для атрымання інфармацыі аб тых аспектах Веданты, якія маюць дачыненне да творчасці аўтара, неабходна звярнуцца да каментароў у кнізе самога К. Ішэрвуда «Як спазнаць Бога» (*How to know God, 1953*). Мэтай Прабхавананды і пісьменніка было стварыць «практычную дапамогу ў духоўным жыцці». Яны лічылі, што філасофскі аспект не мае практычнага значэння для духоўнага пошуку чалавека, які можа належаць да любой рэлігіі: індусцкай, хрысціянскай ці іншай. Таму кніга адыходзіць ад метафізічных прынцыпаў Веданты і

імкнецца быць універсальнай.

Веданта Шанкары вучыць, што існуе адзіная рэальнасць, якая называецца Брахманам або Атманам. Нішто іншае не рэальна. Брахман – гэта імя, дадзенае ва ўніверсальным аспекце рэальнасці; Атман – калі існасць разглядаецца «*як патаемнае Я любой канкрэтнай істоты або пэўнага аб’екта*» [1]. Атман і Брахман – гэта адна і тая ж рэальнасць, якая валодае пэўнай сілай або эфектам, што называецца Пракрыці. Пракрыці – гэта недыферэнцыяваная субстанцыя ўсяго розуму і матэрыі ў космасе. Яна складаецца з трох сіл: *сатвы, раджас і тамас*, якія ў сукупнасці складаюць *гунас*. Яны прысутнічаюць паўсюль у спалучэнні, але ў любы дадзены момант часу пераважае толькі адна з іх; яны заўсёды знаходзяцца ў стане зменлівай раўнавагі, утвараючы незлічоныя камбінацыі. З гэтай характарыстыкі гунас выцякае ўся разнастайнасць фізічных і псіхічных з’яў, якія складаюць наш бачны свет. Бачны, таму што пракрыці – гэта проста вынік або сіла Брахмана, якая не можа існаваць сам-на-сам. Дадзеная бачнасць называецца *мая*. Сатва выклікае ў чалавека моманты натхнення, бескарыслівай прыхільнасці, ціхай радасці і медытатыўнага спакою. Раджас выклікае ўспышкі лютасці і апантанага жадання, ён робіць людзей неспакойнымі і незадаволенымі, але таксама адказвае за фазы канструктыўнай дзейнасці, энергіі, энтузіязму і фізічнай адвагі. Тамас – гэта ментальнае балота, у якое чалавек апускаецца кожны раз, калі сатва і раджас перастаюць пераважаць. У стане тамаса працягваюцца горшыя якасці – лянота, глупства, упартасць і бездапаможны адчай [2].

Розум у Веданце вызначаецца як *хіта*. Хіта складаецца з трох кампанентаў: *манаса*, здольнасці да запісу, якая атрымлівае сігналы органаў пачуццяў; *будхі*, які адрознівае гэтыя пачуцці, класіфікуе іх і рэагуе на іх, і *ахамкары*, якая з’яўляецца эга, што робіць пачуцці ўласнымі і захоўвае іх як індывідуальнае веданне. Розум не з’яўляецца паўнаважным. Яго функцыя запазычана ў Атман, які сам з’яўляецца розумам, чыстай свядомасцю. Розум – гэта проста інструмент пазнання. Усе веды або пачуцці аб’ектыўны, нават тыя, што ў заходняй псіхалогіі называюцца самапазнаннем або самааналізам. Кожнае пачуццё абуджае ў чалавеку эга, якое сцвярджае веданне. Пачуццё эга выклікана ілжывым вобразам Атмана, які адзін мае інструменты для бачання, розуму, пачуццяў. Пакуль чалавек не вызваліцца ад эга, ён не дасягне свабоды ад нараджэння і смерці. Сутнасць тлумачыцца з дапамогай аналогіі: калі на паверхню возера набягаюць хвалі, вада становіцца каламутнай, таму дна возера не відаць. Возера азначае розум, а дно возера – Атман. Калі возера розуму становіцца чыстым і спакойным, чалавек спазнае сябе такім, які ён ёсць на самой справе, якім заўсёды быў і заўсёды будзе. Ён ведае, што з’яўляецца Атманам, а «*яго асоба, яго памылковая вера ў сябе як у асобную, унікальную існасць знікае*» [1].

Веданта вучыць, што тварэнне, якое з’яўляецца цыклічным і не ўнікальным, – гэта працэс дыферэнцыяцыі суцэльнай свядомасці: «*Чыстая свядомасць паступова пакрываецца паслядоўнымі пластамі невуцтва і дыферэнцыяцыі, а кожны пласт робіцца больш шчыльным і тоўстым за папярэдні, пакуль працэс не заканчваецца на знешняй фізічнай паверхні бачнага і адчувальнага свету*» [1]. Ён вучыць тэхніцы медытацыі, якая звяртае гэты працэс назад. У гэтай медытацыі задзейнічаны розныя дысцыпліны, адной з якіх з’яўляецца канцэнтрацыя розуму.

Псіхічныя сілы ёгі назапашваюцца падчас розных стадый канцэнтрацыі. Адзін з афарызмаў кажа, што канцэнтрацыі можна дасягнуць, зафіксаваўшы яе на тым пачуцці ўлагоджанага шчасця, з якім мы абуджаемся ад глыбокага сну без мрояў. Гэта тлумачыцца ў каментары да кнігі «Як спазнаць Бога» (*How To Know God, 1953*) наступным чынам: «*Паводле філасофіі Веданты, Атман у чалавеку накрыты трыма пластамі або “абалонкамі”. Самая знешняя з іх – гэта фізічная абалонка, якая ўяўляе сабой пласт грубай матэрыі. Ніжэй знаходзіцца тонкая абалонка, якая складаецца з унутранай сутнасці рэчаў і з’яўляецца матэрыялам духоўнага свету. Ніжэй знаходзіцца прычынная абалонка, названая так таму, што гэта павуціна кармы – комплекс прычын і вынікаў, які робіць асобу і жыццё чалавека такімі, якія яны ёсць у любы дадзены момант. Прычынная абалонка – гэта пачуццё эга, якое прымушае людзей бачыць сябе і з’явы сусвету як асобныя сутнасці. Веданта кажа нам, што па-за сном усе гэтыя тры абалонкі знаходзяцца паміж чалавекам і Атманам, але ў глыбокім сне без мрояў, калі дзве знешнія абалонкі выдаляюцца, застаецца толькі прычынная абалонка, пачуццё эга. Адсюль*

вынікае, што ў сне без сноў людзі бліжэй да Атмана, чым у любой іншай фазе звычайнага жыцця; бліжэй – і ўсё ж далёка, бо тое, што падзяляе нас, – гэта самая трывалая з трох абалонак, асноўны пласт нашага невуцтва. І гэтая абалонка ніколі не можа быць прарваная простым сном. Мы не можам спадзявацца прачнуцца аднойчы раніцай і выявіць, што мы аб'яднаны з рэальнасцю. Тым не менш, нейкі слабы намёк, нейкае слабое выпраменьванне радаснага спакою Атмана пранікае да нас у гэтым стане і застаецца з намі, калі мы вяртаемся да свядомасці» [1].

Веданта вучыць, што прычинная абалонка перажывае смерць двух іншых абалонак і суправаджае нас ад нараджэння да нараджэння, а сам тып нараджэння абумоўлены прыродай пачуцця эга, якое чалавек набыў ці культываваў у жыцці. Характарыстыкі эга вызначаюцца прыродай разумовай хвалі, з якой эга атаясамлівала сябе. Такім чынам, калі розум быў схільны да пастаянных думак пра гнеў і абурэнне, чалавек набывае эга з дрэнным характарам. Схільнасць да гневу ўбудаваная ў пачуццё эга. Такія схільнасці называюцца ў Веданце *самскарай*, а іх агульная сума ў любы момант складае паняцце «характару». Менавіта гэтыя самскары, укладзеныя ў прычинную абалонку, вядуць нас ад нараджэння да нараджэння. Яны абумоўліваюць нараджэнне, якое мы набываем, паколькі іх неад'емная рыса – імкнуча да максімальнага ўвасаблення ў дзеянні.

Аўтар, які прытрымліваецца такога погляду на чалавечы характар, будзе апісваць у амаль клінічнай манеры псіхалагічныя характарыстыкі індывіда, якія праўляюцца ў дзеянні, пачуццях або адносінах з асяроддзем.

У рамане «Самотны мужчына» (*Single Man, 1964*) галоўны герой, Джордж, спіць, а К. Ішэрвуд апісвае гэты стан наступным чынам: «Але ці прысутнічае тут увесь Джордж? На ўзбярэжжы праз некалькі міль на поўнач, у лававым рыфе пад уцёсамі, ёсць шмат скальных басейнаў. Вы можаце наведаць іх падчас адліву. Кожны басейн асобны і адрозніваецца ад іншых, і вы можаце, калі ў вас ёсць фантазія, даць ім імёны – напрыклад, Джордж, Шарлота, Кені, місіс Странк. Гэтак жа, як Джордж і іншыя для зручнасці разглядаюцца ў якасці асобных існасцяў, вы можаце думаць пра каменны басейн, як пра існасць, хоць, вядома, гэта не так. Воды яго свядомасці, калі можна так выказацца, поўныя зацкаванымі трывогамі, прагнасцю з панурай сківіцай, дзіўна яркай інтуіцыяй, старой, пакрытай каменнай скарынкай упартасцю, глыбока схаванымі зіхоткімі нераскрытымі сакрэтамі, злавеснымі пратэінавымі арганізмамі, што таямніча рухаюцца да павярхні святла. Як наогул можа суіснаваць такая разнастайнасць істот? Таму што яны вымушаны суіснаваць. Камяні басейна зацоўваюць іх свет разам. І на працягу ўсяго дня адліву яны не ведаюць іншага існавання.

Але гэты доўгі дзень, нарэшце, сканчаецца, саступаючы месца ночы прыліву. І, падобна да таго, як воды акіяна разліваюцца, цягнуўшы басейнамі, так і да Джорджа і іншых у сне прыходзяць воды таго іншага акіяна, той свядомасці, якая не з'яўляецца нікім у прыватнасці, але змяшчае ўсіх і ўся – мінулае, сучаснасць і будучыню – і разліваецца бесперапынна за межы самай далёкай зоркі. Мы, вядома, можам выказаць здагадку, што ў цемры, поўнай вады, некаторыя з гэтых істот падымаюцца са сваіх басейнаў, каб дрэйфаваць далёка над глыбокімі водамі. Але ці прыносяць яны калі-небудзь з сабой, калі надыходзіць дзень адліву, які-небудзь улоў? Ці могуць яны якім-небудзь чынам расказаць нам пра свае падарожжы? Ці сапраўды ім ёсць, што расказаць акрамя таго, што воды акіяна на самай справе і ёсць воды басейна?» [3].

Веданта сцвярджае, што існаванне асобнага «самотнага чалавека» з'яўляецца падманам, бо існуе толькі чыстая свядомасць. Гэты прынцып таксама адлюстраваны ў рамане. Мы бачым некалькі Джорджаў, якія функцыянуюць адначасова. Ёсць Джордж, які вядзе машыну, дазваляючы іншаму Джорджу заглыбіцца ў думкі. Ёсць Джордж, які з'яўляецца «галавой, што гаворыць», якая функцыянуе ў той жа час, што і Джордж, які бачыць тэнісістаў і губляецца ў разважаннях, выкліканых тым, што ён уласна бачыць. З гэтых некалькіх Джорджаў, якіх ў шырокім сэнсе можна падзяліць на «грамадскага» Джорджа і «прыватнага» Джорджа, перамагае «грамадскі» Джордж, выкліканы да жыцця патрабаваннямі знешніх абставін. Крытыка амерыканскага грамадства ў рамане заключаецца ў тым, што яно стварае выключна «грамадскіх» персанажаў, не даючы ўласным грамадзянам ніякай магчымасці ўсвядоміць ісціну «чыстай» свядомасці.

Нам кажуць, што Кені, хлопец, з якім Джордж жадае сэксуальных стасункаў, «вар’ят», бо схільны рабіць супрацьлеглае большасці людзей не праз прынцыпы або агрэсію, а, верагодна, таму, што ён занадта нявызначаны, каб заўважаць манеры і звычаі грамадства, і занадта лянівы, каб прытрымлівацца яго лініі паводзін. Адносіны з хлопцам могуць даць Джорджу пачуццё свабоды ад эга, якое ён шукае. Гэта немагчыма ў гетэрасэксуальных стасунках, бо, на думку Джорджа, такія стасункі існуюць толькі для таго, каб даць жанчыне магчымасць рэалізаваць свае біялагічныя правы на мужчыну, а мужчына выходзіць з такіх стасункаў адно з пачуццём агіды, гневу на сябе і адчуваннем, што яго эксплуатавалі.

У рамане ёсць выразныя ўказанні як на прыроду чыстай свядомасці, пробліск якога даступны ў глыбокім сне, так і на прыроду індывідуальнага эга. Раман пачынаецца словамі Джорджа, які прачынаецца. Чытачу даецца аб’ектыўнае, нейтральнае апісанне таго, як пачуццё эга паступова вяртаецца ў бадзёрасць цела. У апісанні не праводзіцца мяжа паміж фізічнымі і нефізічнымі аспектамі «не-існасці» з імем Джордж, паколькі, згодна з Ведантай, і розум, і матэрыя складаюцца з пракрыці. Паколькі апісанне звяртаецца да індывідуальнага небыцця, выкарыстоўваецца займеннік ніякага роду трэцяй асобы. Зыходзячы з таго, што розум у Веданце з’яўляецца аб’ектам ўспрымання, апісанне робіцца звонку, у стылі навуковай справядачы, дзе паўсюль выкарыстоўваецца цяперашні час.

Адзіны чалавек – гэта вымысел; ўспрыняцце – гэта разумовая хваля; розум і цела складаюцца з адной і той жа субстанцыі; розум з’яўляецца такім жа аб’ектам ўспрыняцця, як і знешні свет; характар чалавека вызначаецца самскарамі, якія захоўваюцца ў «самым зацішным месцы»; у сне мы цьмяна адчуваем адзіную свядомасць, якая з’яўляецца адзінай рэальнасцю – дадзеныя канцэпцыі, рэалізаваныя ў рамане, запазычаны з Веданты. Нават апавядальны стыль тэкста падпарадкаваны азначаным ідэям.

Тым не менш «Самотны мужчына» не з’яўляецца рэлігійным раманам, калі карыстацца азначэннем, дадзеным самім К. Ішэрвудам у артыкуле «Праблема рэлігійнага рамана» (). Твор малое партрэт не святога і не будучага святога, а звычайнага чалавека, які шукае *«хоць і несвядома, але тую ж самую фундаментальную рэальнасць, пра якую Х – будучы святы – ужо меў уяўленне»* [4].

Самотны чалавек у грамадстве сутыкаецца з дылемай: стаць альбо «зомбі», альбо «адзіночкай». Такі стан грамадства Олдас Хакслі () назваў інфра-самапераадольваннем. Еўропа дасягнула гарызантальнага самапераадольвання. Выратаванне складаецца ў вертыкальным самапераадольванні, пастаянным забойстве эга і рэалізацыі свядомасці, якая не мае ўвасаблення ў рэальнасці, але змяшчае ўсіх і ўся, мінулае, сучаснасць і будучыню, і выходзіць за межы самых далёкіх зорак. Веданта Шанкары па вызначэнні не можа быць рэалізаваная ў рамане бо «чыстая» свядомасць знаходзіцца за межамі *chitavrittis* – усяго, што рэалізуецца сродкамі мовы.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Isherwood, Ch. How To Know God: The Yoga Aphorisms Of Patanjali [Electronic resource] / Ch. Isherwood // Digital library <https://estudentavedanta.net>. – Mode of access: https://estudentavedanta.net/Yoga_aphorisms_patanjali.pdf. – Date of access: 07.10.2022.
2. Nagarajan, S. Christopher Isherwood and the Vedantic novel [Electronic resource] / S. Nagarajan // Digital library Jstor.org. – Mode of access: <https://www.jstor.org/stable/41536644>. – Date of access: 18.09.2022.
3. Isherwood, Ch. A Single Man [Electronic resource] / Ch. Isherwood // Digital library Royallib.com. – Mode of access: https://royallib.com/read/Isherwood_Christopher/A_Single_Man.html#0. – Date of access: 11.10.2022.
4. Isherwood, Ch. Vedanta for modern man [Electronic resource] / Ch. Isherwood // Digital library archive.org. – Mode of access: <https://archive.org/details/in.gov.ignca.7332>. – Date of access: 15.09.2022.

Е. К. Сельченок,

ст. прафесар (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ОБРАЗ СОФИИ-ПРЕМУДРОСТИ В БИБЛИИ И ГНОСТИЧЕСКОМ МИФЕ

Аннотация. В статье рассматривается образ Премудрости в Библии и образ Софии в гностическом валентинианском мифе. Автор полагает, что гностический образ Софии-Ахамот можно считать результатом творческого переосмысления в том числе и образа библейской Премудрости. Изменение системных отношений и онтологической роли может быть средством выражения религиозной, культурной и мировоззренческой полемики с иудейской традицией в процессе становления христианства.

Ключевые слова: гностицизм; гностический миф; Премудрость; София; Ахамот; Библия.

E. K. Selchenok,

Ass. Lecturer (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

THE IMAGE OF SOPHIA-WISDOM IN THE BIBLE AND GNOSTIC MYTH

Abstract. The article examines the image of Wisdom in the Bible and the image of Sophia in the Gnostic Valentinian myth. The author believes that the Gnostic image of Sophia-Akhamot can be considered the result of a creative rethinking, including the image of biblical Wisdom. Changing systemic relations and the ontological role can be a means of expressing religious, cultural and ideological polemics with the Jewish tradition in the process of becoming Christianity.

Key words: Gnosticism; Gnostic myth; Wisdom; Sophia; Achamot; Bible.

Персонифицированная мудрость выступает центральным персонажем Книги Притчей Соломоновых и валентинианского гностического мифа. В ветхозаветной Книге Притч Соломоновых образ персонифицированной Премудрости всегда привлекал к себе особое внимание богословов и исследователей. Премудрость свидетельствует о себе в Притчах: *«Господь создал Меня в начало путей Своих прежде всей твари, искони. От века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась, когда еще не существовали бездны. Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он полагал основания земли: Тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицем Его во все время»* (Притч. 8:22–30). В другом фрагменте Притч рассказывается о домостроительстве и гостеприимстве Премудрости: *«Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его, Заколола жертву, растворила вино свое и приготовила у себя трапезу; Послала слуг своих провозгласить с возвышенностей городских: «Кто неразумен, обратись сюда!» И скудоумному она сказала: «Идите, ешьте хлеб мой, и пейте вино, мною растворенное; Оставьте неразумие, и живите, и ходите путем разума»* (Притч. 9:1–6). В Книге Премудрости Соломона «она сама обходит и ищет достойных ее» (6:16).

Сам автор Книги Притчей персонифицирует Премудрость, то есть наделяет её свойствами личности. Эта личность действует и оказывает влияние на духовное совершенствование человека. Но персонифицированная Премудрость, по мнению некоторых исследователей, находится вне религиозной традиции иудаизма и христианства, поэтому ученые даже пытались рассмотреть внебиблейские корни ее происхождения. Некоторые исследователи видят в олицетворении Премудрости влияние греческой философии. Премудрость обозначается словом חכמה (хокма), которое используется для обозначения Премудрости несколько раз, употребленное во множественном числе. Это так называемая форма «множественного величия» (*pluralis majestatis*). Термин «хокма» во множественном числе звучит как חכמות (хокмот, букв. – мудрые). В Книге Притчей Премудрость понимается также как умение жить в соответствии с

заповедями Божьими, в поисках правды и истины.

В гностицизме у Софии, само имя которой очевидно указывает на значение образа, иная природа и иная роль относительно тварного мира и его судьбы.

Само слово «гностицизм» (от греч. γνῶσις – «познание», «знание») возникло в первые века нашей эры для обозначения совокупности учений, течений и школ, возникших вокруг нарождающегося христианства. Но на самом деле существовало достаточно мало групп, члены которых называли себя именно гностиками. Это понятие расширил уже Ириней (*Irenaeus Lugdunensis, 130 – 202*), который называл «гнозисом» все секты того времени, отличавшиеся от христианства, но претендующие на его место. Таким образом, можно говорить о гностических мифах, учениях, школах и даже о «гностической религии». Гностицизм формировался в иудео-христианском и языческом контексте, и это сочетание определило содержание гностического мифа.

Гностицизм представляет собой совокупность различных религиозно-философских систем, объединенных культивированием особого типа «познания» – познания через откровение. «Знание» у гностиков – это онтологическая категория. В рамках общей для того времени тенденции философии к сближению с религией, гностическое «познание» направлено на надмирного Бога, не познаваемого естественным путем. Специфичность «познания» гностиков в том, что оно снимает субъектно-объектное разделение мира – познаваемый и познающий сливаются в единое целое.

Гностицизму присуща чрезвычайно завышенная антропология, доходящая до отождествления человека с Богом. Специфика гностических идей выражена в сочетании идеи абсолютной личности с идеей ее сильной сниженности до ограниченности личностью человеческой. Ярчайшим же творением всей гностической системы можно считать миф о падшей и искомленной Софии.

Особое внимание обращает на себя уникальная докосмическая, космическая и послекосмическая роль Софии (Мудрости). С одной стороны, она – часть Бога, с другой – героиня драматической повести. Как отмечает Е. В. Афонасин: *«Если гносис и обладает какими-либо уникальными чертами, то это, несомненно, миф о падшем эоне, который изначально отождествлялся с библейской Софией (мудростью бога, которая... обитала в его уме), а в процессе христианизации превратился в Логос»* [2, с. 40].

Миф о Софии можно считать уникальным в гностической мифологии. Он принадлежит именно гностицизму и не находит сюжетных параллелей ни в эллинской философии, ни в христианстве. Самым ярким вариантом этого мифа является версия Валентина (*Valentinus, 100 – 160*). Система Валентина не является только системой логических категорий и представляет собой некую философскую и мифологическую поэму, которую нельзя свести ни к язычеству, ни к христианству.

«Плерома» (греч. «полнота») противоположна «кеноме» («пустота»). Плерома, по Валентину, представляет собой постоянно возникающие пары противоположностей (эонов). Эоны у Валентина – это и логические категории, и живые персонажи. Плерома рождается парой противоположностей, которые есть «Первоначало» («первоотец», «бездна», «монада») и «Мысль» («молчание», «благодать»). Здесь мы имеем дело с синтезом христианства и язычества, т. к. уже первая пара заставляет вспомнить и о неоплатонизме, и о христианстве. Следующая пара – «Ум» («единородный», «отец») и «Истина». Затем «Логос» и «Жизнь», «Человек» и «Церковь» и т.д. Последним тридцатым эоном и является София («Мудрость»), а ее парой – «Вожденный». Сразу отметим, что эти 30 противоположностей вступают в «связь», «соединение» (*sydzygia*). По мнению Р. В. Светлова, гностическая концепция так называемой «сизигии» («*συσζυγία*» — в переводе с греческого «брачная пара», «сопряжение») отсылает нас именно к иудейским корням

представления о грехе: «После того как в валентинианском мифе София «изменяет» своему напарнику («Желанному») и отпадает от Плеромы, эта противоположность становится зафиксированной в буквальном смысле телесно («архонты» создают и Адама, и Еву). Всю дальнейшую космогонию и историософию школы Валентина можно рассматривать как драму, связанную с возвращением блудной жены в дом мужа своего («Желанного»)» [3]. И этой блудной женой оказывается именно София (Премудрость). Таким образом, неверность, родственная супружеской, является причиной плотских оков, в которые оказался заключен «внутренний человек».

Но низшим эоном – Софией – овладела дерзость, и она устремилась к Первоотцу, внося в плерому смуту. Христос и Дух Святой восстанавливают спокойствие и заставляют Софию вступить в брак с ее женихом – «Вожденным». Для восстановления в плероме Софии пришлось расстаться со своей дерзостью, Энтимесой, слепорожденным переживанием, и исторгнуть ее в кеному. Но это лишило Софию полноты совершенства, так как в ней не оказалось восторженного творческого принципа. Для решения этой ситуации плерома порождает Предвечного Иисуса. Первый Христос преображает Энтимесу и дает ей бытие (которое она утратила, попав в кеному), форму и знание. Теперь она носит имя Ахамот (искаж. иврит. חכמה – «мудрость»). Далее София-Ахамот вступает в брак с ангелами и рождает Демиурга (который и создает материальный мир), а из своей печени София порождает Космократа (дьявола, носителя зла). Ни тот ни другой не обладают знанием о плероме. Получается, что созданный мир лишен знания Софии. Вся материя – это печаль Софии-Ахамот: из ее ужаса появились горы, из ее слез – моря, из отчаяния – демоны. Сам по себе Демиург – добр, но не обладает знанием.

Так возникает необходимость другого Иисуса – сына Духа Святого (Софии) и Демиурга, который и должен дать миру знание. За ним идут те, которых создала сама София, – «духовные» (*pneumaticoi*). «Душевные» (*psychicoi*), к которым относится и Демиург, после покаяния могут получить относительное спасение. «Телесные» (*somaticoi*) уничтожаются в огне. Таким образом, кенома в лице пневматиков примыкает к плероме и осуществляет желание Отца быть познанным со стороны инобытия. Так пневматики оказываются целью творения. Основная роль в этом вселенском действе принадлежит именно Софии. Правда, она в результате утраивается: первая – 30-й эон – пневматична по своему существу, вторая – отрывается от плеромы и уходит в кеному, третья – та, которая спасается благодаря «третьему» Иисусу.

В целом можно выделить основные варианты образа Софии в гностицизме. Последовательность отражает степень удаления Софии от христианского монотеизма: 1) валентинианская София, захотевшая иметь отношения с Отцом, виновна только в чисто человеческой гордыне и представляет, по словам А. Ф. Лосева, «начальную ступень отхождения от чистого персонализма» [2]; 2) во втором варианте София отвергает супруга, и сама из себя творит мысль, которая ложится в основу мира; София создает не только мир, но «движущие принципы этого мира, которые уже прямо равняют себя с абсолютным божеством» [2]; 3) София не только руководит земными делами, но и сама лично в них участвует. И здесь образ Софии раздваивается на образ публичной женщины и вечной покровительницы падшего человечества. Таким образом, «гностицистская София проходит все стадии развития, начиная от чистой божественности и кончая поглощением этой божественности злой материей» [2].

Гнозис невозможно однозначно отнести ни к эманационистским, ни к креационистским теориям происхождения сущего. Считается, что процесс наполнения плеромы есть эманация (а потому зоны

«единосущны» друг другу; они последовательно возникают из единого источника), деятельность же отпавшего эона — творческая, попытка создания «второй» («собственной») Плеромы. Но возникает ряд вопросов. Так, чувственный человек создается отпавшими от Бога ангелами, однако вслед за этим «творением» следует чисто эманационистский акт «вдувания» Софией в него пневматического начала [3]. Эманационистское и креационистское начала здесь перемешаны.

Если сравнивать образ гностической Софии и образ Премудрости в Книге Притч, то при воспринимаемом с первого взгляда сходстве, очевидны принципиальные отличия. Во-первых, сложно себе предположить как случайное столь очевидное совпадение именованья библейской Премудрости и гипостазированного помышления гностической Софии – Ахамот. Здесь не просто использован еврейский корень (и противопоставлен греческому в именовании Софии), но сохранена та самая форма множественного величия, которая присутствует в Книге Притчей. Таким образом, определялось «место» иудейской Премудрости в гностической версии – место ошибки, несовершенного принципа.

Сама по себе персонификация Премудрости в Библии, не вполне соответствующая монотеистическому мировоззрению иудаизма может рассматриваться всего лишь как прием автора текста. Тогда как в гностическом мифе драматическая сюжетная персонификация, сопровождающаяся снижением Абсолюта и наделением пневматического принципа человеческими страстями, является основой онтологии, антропологии, сотериологии и эсхатологии гностицизма.

Если в библейском тексте Премудрость обозначена как порождение Бога-Творца, то в гностическом мифе она сама порождает бога-творца (Демиурга), как и его антагониста, но при этом все равно остается порождением (эманацией), но уже другого бога – Отца – Единого, не имеющего отношения к тварному миру.

В связи с этим участием библейской Премудрости в сотворении мира в качестве гармонизирующего упорядочивающего принципа можно противопоставить аффективность и драматичность творения мира в результате ошибки. Мир творится не самой Софией, а ее порождениями, материя порождается страстями и печалью ее гипостазированного помышления Ахамот. Только искра духа в человеке имеет непосредственное отношение к пневматической (духовной Софии).

Если в Библии Премудрость призывает всех достойных *войти* в ее дом, который она построила, то в гностицизме отклик на зов Софии предполагает способность *выйти* за пределы тварного мира. Так что если приход к библейской Премудрости означает по сути созидание и совершенствование тварного мира, то воссоединение избранных пневматиков с Софией в гностическом мифе означает разрушение тварного мира и уничтожение его в огне.

Таким образом, гностический образ Софии-Ахамот можно считать результатом творческого переосмысления в том числе и образа библейской Премудрости. Изменение системных отношений и онтологической роли может быть средством выражения религиозной, культурной и мировоззренческой полемики с иудейской традицией в процессе становления христианства, александрийской версией которого и является гностический миф школы Валентина.

Список использованной литературы

1. Афонасин, Е. В. Античный гностицизм и его критики: автореф. дис. ... докт. филос. наук: 09.00.03 / Е. В. Афонасин; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 2002. – 51 с.

2. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития / А. Ф. Лосев. В 2 кн. Кн. 1. – Харьков: Фолио; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 832 с.
3. Светлов, Р. В. Гнозис и экзегетика / Р. В. Светлов. – СПб. : РХГИ, 1998. – 480 с. [Электронный ресурс] / Р. В. Светлов. – Режим доступа: <http://www.plato.spbu.ru/RESEARCH/svetlov.htm> – Дата доступа: 09.01.2016.

Г. В. Синило,

канд. филол. наук, профессор (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

БИБЛЕЙСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И. Г. ГЕРДЕРА И НАЧАЛО СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

***Аннотация.** Исследуется роль выдающегося немецкого просветителя И. Г. Гердера в формировании исторического и компаративного подходов к культуре и литературе, в генезисе сравнительно-исторического литературоведения. Показано, что во многом начало нового подхода связано с библейскими исследованиями Гердера, который первым рассматривает Библию не только как сакральный текст, но и как художественный феномен, как явление определенной национальной (древнееврейской) литературы. С одной стороны, он ставит ее в один ряд с другими национальными литературами, исследует их типологическую общность, единые законы литературного процесса. С другой – показывает ее уникальность, основанную на специфике библейского мировоззрения.*

***Ключевые слова:** Библия; И. Г. Гердер; немецкое Просвещение; библейская поэтика; сравнительно-историческое литературоведение.*

G. V. Sinilo,

PhD, Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

J. H. HERDERS BIBLICAL STUDIES AND THE BEGINNING OF COMPARATIVE HISTORICAL LITERARY CRITICISM

***Abstract.** We explore the role of the outstanding German enlightener J. G. Herder in the formation of historical and comparative approaches to culture and literature, in the genesis of comparative historical literary criticism. We show that in many respects the beginning of a new approach is associated with the biblical studies of Herder, who was the first to consider the Bible not only as a sacred text, but also as an artistic phenomenon, as a phenomenon of a certain national (Hebrew) literature. On the one hand, he puts it on a par with other national literatures, explores their typological commonality, the uniform laws of the literary process. On the other hand, it shows its uniqueness, based on the specifics of the biblical worldview.*

***Keywords:** Bible; J. G. Herder; German Enlightenment; biblical poetics; comparative historical literary criticism.*

Выдающийся немецкий просветитель И. Г. Гердер (*J. G. Herder, 1744–1803*) неслучайно заслужил в немецкой культуре прозвище «теолог среди классиков». Будучи оригинальным мыслителем, талантливым лингвистом, литературоведом, поэтом, переводчиком, он одновременно был человеком глубоко верующим, всю жизнь после окончания богословского факультета Кёнигсбергского университета служил лютеранским пастором, являлся выдающимся проповедником и – что особенно важно – крупнейшим

библейстом своего времени, основоположником филологического подхода к Библии, первым – наряду со своим младшим другом И. В. Гёте (*Johann Wolfgang Goethe, 1749 – 1832*) – увидевшим в ней плод духовно-этического и эстетического творчества конкретного народа, свершавшегося в конкретно-исторических обстоятельствах.

Всю жизнь Гердер стремился создать универсальную культурфилософию и единую историю культуры, в которой каждый народ займет свое уникальное место. Он страстно отстаивал равенство людей и народов, протестовал против употребления немецкими историками словосочетания «малый народ» в шовинистическом смысле. Не существует «малых» народов, но каждый народ вносит свой неповторимый вклад в мировую культуру. *«Каждый народ несет в себе меру своего совершенства, не сравнимую с другими»*, – эти слова были жизненным и творческим девизом мыслителя. Гердер, как скажет о нем Г. Гейне (*Heinrich Heine, 1797 – 1856*) в «Романтической школе», *«рассматривал все человечество как великую арфу в руках Великого Мастера, каждый народ казался ему по-своему настроенной струной этой исполинской арфы, и он понимал универсальную гармонию ее различных звуков»* [1, с. 366].

Свою философию истории Гердер изложил в знаменитой работе «Идеи к философии истории человечества» (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 1784–1791*). Его концепция основана на представлении о целесообразности человеческой истории (основа этой целесообразности – Бог, действие Промысла Божьего), о ее целостности, создающейся из постоянного и разнонаправленного движения. *«Ничто в истории не находится без движения <...> Все развивается и движется вперед»*, – заявляет Гердер [2, с. 29]. Целью и смыслом истории, согласно Гердеру, является гуманность: *«Гуманность – цель человеческой природы, для этой цели Бог передал в наши руки нашу собственную судьбу»* [2, с. 269].

В работе Гердера сохраняются идеи руссоизма, столь повлиявшие на него в юности. Он страстно негодует против проявлений насилия в истории формирования цивилизации, особенно больших государств. Однако, в отличие от Руссо, для Гердера не существует болезненного разрыва между природой и цивилизацией, ему не свойственна мысль о враждебности цивилизации природе. Он верит в то, что человеческий разум преодолевает и будет преодолевать негативные проявления цивилизации и двигать человечество вперед, к торжеству гуманности. В этом движении нет неважных или малозначительных ступеней или этапов, но каждый занимает свое место, каждый необходим, в том числе и Средневековье. Точно так же нет значительных и незначительных, «великих» и «малых» народов, но каждый вносит неповторимую, своеобразную лепту в историю общечеловеческой культуры: *«Ибо всякий народ есть народ; у него свой национальный склад, как и свой язык»* [2, с. 30]. Одновременно Гердер утверждает единство человеческого рода: *«...весь род человеческий на земле принадлежит к одной и той же породе»* [2, с. 30]. Эти слова выделены в его тексте курсивом, что особенно подчеркивает важность для него универсального просветительского (и библейского) подхода к человеку прежде всего как к человеку, протеста против любых расовых теорий.

Идеи Гердера способствовали формированию и «веймарского классицизма», и «художественного универсализма» Гёте, его концепции «мировой литературы». В. М. Жирмунский справедливо указывает: *«Противопоставив нормативным эстетическим принципам классической поэтики свой генетический метод и сравнительно-историческую точку зрения, Гердер положил начало рассмотрению литературных явлений как выражению духовной культуры народов в определенных условиях исторического развития. Литературный универсализм Гёте, который привел его к идее “мировой литературы” (Weltliteratur), был воспитан в школе Гердера»* [3, с. VII].

В сущности, Гердер был первым, кто пытался преодолеть европоцентризм в подходе к культуре и литературе, первым заговорил о значимости Востока для мировой (в том числе и европейской) культуры. Он первым показал относительность понятия «классический», которое связывалось у европейцев только с

греческой и римской культурами. Во многом благодаря Гердеру теперь понятно, что наряду с западной (греко-римской) античностью существовала не менее важная для уяснения путей развития мировой культуры восточная античность – великие древние культуры Востока, и прежде всего Ближнего Востока.

Развивая идеи исторического и национального своеобразия культур и литератур и в то же время отстаивая единство рода человеческого и его культуры, полагая смысл и цель человеческой истории в торжестве гуманности и Божественного добра, Гердер не мог не обратиться к истории и культуре еврейского народа, давшего миру Библию. Еврейская культура стала первой, утверждающей единство рода человеческого, происхождение всех людей из одной первосемьи. Гердер в «Идеях...» одним из первых отмечает, что еврейский народ представляет собой человечество в миниатюре: *«Если бы кто-нибудь собрал историю иудеев в разных странах, куда разметала их судьба, то получился бы превосходный и показательный образ человечества, одинаково замечательный и как феномен природы и как политическое событие. Ибо ни один народ не распространился по всей Земле так, как этот; ни один народ не сохранил свои отличительные черты и бодрость духа во всевозможных климатах Земли, как этот»* [4, с. 333].

Вслед за Лессингом (*Gotthold Ephraim Lessin, 1729 – 1781*) Гердер объясняет преемственную связь трех монотеистических культур, для которых общим фундаментом стало еврейское Священное Писание. Особенно подробно мыслитель останавливается на генезисе христианства, родившегося в лоне иудаизма. Гердер впервые акцентирует чисто человеческий аспект личности Иисуса, призывая оценивать его как сына своего времени, как великого человека, произведшего переворот в человеческих умах и сердцах, но опиравшегося на учение Пятикнижия Моисеева и пророков. С точки зрения Гердера, Иисус – Спаситель рода человеческого и совершенно конкретный еврейский проповедник. Российский философ Б. В. Марков пишет: *«Для людей, получивших религиозное воспитание, было неким потрясением описание Христа как 33-летнего мужчины, казненного по решению римского прокуратора Иудеи Понтия Пилата. Нам, привыкшим к научной критике религии, теперь трудно представить подлинно революционный переворот, который произошел в эпоху Просвещения. Гердер описал Христа как реальное историческое лицо, принесшее миру представление о духе гуманности, как первого просветителя и борца против насилия. Гердер разъяснил, почему христианство возникло именно в Иудее, а не, скажем, в Древней Греции, давшей миру Платона и Аристотеля»* [5, с. 55].

Гердер проводит различия между религией (верой) Христа и христианством как религией (верой в Христа). Религия Христа была направлена на благо всего человечества, но ее передавали другим народам в виде «веры в Христа», т. е. в виде бессмысленного поклонения его личности и кресту. Главную ошибку христианства Гердер видит в формировании христианской догматики, которая затемнила изначальный гуманный смысл христианства, а также в превращение его в государственную религию и орудие подчинения других народов. Все это противоречит религии Христа, извращает ее суть. Безусловно, Гердер не был противником христианства. Он выступал за возвращение к его подлинной сути, которая заключена в евангельской проповеди Христа. Само же это возвращение невозможно без непредвзятого изучения Библии, без восприятия ее как великой Божественной и человеческой поэзии, возникшей как результат духовного, исторического, эстетического опыта еврейского народа. Гердер отмечает и особую древность еврейских священных текстов (*«у них есть летописи событий, относящиеся к такому времени, когда большинство просвещенных наций наших дней еще не умело писать»*), и их особую поэтичность, ведь в них заповеди *«слиты с историческими сказаниями и песнями, так что простота их формы увеличивает их историческую ценность»*, и их особую сохранность благодаря еврейской традиции, в результате чего они стали достоянием разных народов и объектом исследования ученых, которые *«свободно стали изучать, исследовать, объяснять и с пользой читать эти древние сочинения»* [4, с. 328].

В течение всей жизни Гердер изучает Библию, вдохновляется ею, ведет с ней постоянный диалог. Видя в Библии главный источник формирования подлинной гуманности, Гердер одновременно начинает

исследование ее как великого памятника восточной культуры, древнееврейской поэзии, для чего усиленно продолжает самостоятельно штудировать древнееврейский язык. Многие страницы посвящены восточной (и в том числе библейской) поэзии в сборниках «Отрывочные заметки о литературе» (1765–1768), которые Гердер пишет и издает в Риге. Молодой Гердер задумывает сочинение «Археология Востока», начальной частью которого должна стать «Археология евреев» – исследование о Пятикнижии Моисеевом как органичной и важнейшей составляющей истории поэзии в целом. Он отстаивает право рассматривать Библию с точки зрения исторической и филологической. При этом он не отвергает представления о том, что в Библии дано Откровение Божье, но утверждает, что оно записано людьми на языке, понятном людям и порожденном определенным историко-культурным контекстом, а потому и изучать Библию нужно как документ человеческого творчества, как историю и поэзию, которые теснейшим образом переплетены в этой книге.

На древнееврейскую поэзию, заявляет Гердер, нужно смотреть так же, как на поэзию Орфея или Гесиода – сообразуясь с историко-культурным контекстом, в котором она возникла. Таким образом, уже в своем раннем творчестве, еще до начала штюрмерского движения, Гердер обосновывает – и первым не только в немецкой, но и в европейской культуре – филологический подход к Библии, необходимость ее непредвзятого изучения как памятника древней истории и поэзии, как книги, в которой религия, этика, история, философия сливаются воедино и становятся великой поэзией. Известный немецкий историк, философ, биограф Гердера Р. Гайм справедливо утверждает: *«Ведь нельзя позабывать, что он первый затронул эту струну, что он сделался для еврейской поэзии новым Винкельманом и прежде всех воскресил тот поэтический дух Библии, который был сокрыт от глаз современников туманом теологии догматических толкований и который в течение многих столетий никем не был замечен, оттого что “тон Библии как будто притупил человеческие нервы”»* [6, т. 1, с. 407]. Исследователь также отмечает, что Гердер *«познакомил Гёте со своим взглядом на дух еврейской поэзии и научил его смотреть на древнейшие документы человеческого рода как на поэтические произведения – одним словом, он без сомнения передал Гёте все, что было самого ценного в его “Археологии Востока”»* [6, т. 1, с. 536]. Над еврейскими древностями Гердер продолжил размышления и тогда, когда оказался в Бюккебурге, где «Археология евреев» разрослась в гораздо более обширное сочинение – «Древнейший документ [памятник, свидетельство] человеческого рода» (*«Die älteste Urkunde des Menschengeschlechtes»*), оставшееся незавершенным: в 1774 г. в Риге вышел лишь первый том, разделенный на три части. Размышления о Библии через призму религии и эстетики содержатся также в «Теологических письмах» (1780–1781).

Так Гердер подошел к одному из важнейших своих произведений – «О духе еврейской поэзии: Руководство для любителей ее и древнейшей истории человеческого духа» (*«Vom Geist der Ebräischen Poesie: Eine Anleitung für die Liebhaber derselben, und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes»*, 1782–1783). Работа Гердера грандиозна по объему: две части составляют более тысячи страниц; третья часть так и не была написана – и потому, что требовала больших усилий и много времени, и потому, что все силы автора после выхода двух частей были направлены на «Идеи к истории философии человечества»; к этому прибавлялось то обстоятельство, что книга плохо раскупалась, а ее издатель обанкротился. Однако немногочисленные знатоки, ценители и почитатели сразу же сравнили книгу Гердера с «Историей искусства Древности» Винкельмана: как последний знакомил немецких читателей с историей и духом античного искусства, так первый – с историей и духом еврейской поэзии, являющейся выражением еврейской истории и религии, а также фундаментом религии христианской. Гердер рассматривает историю еврейской поэзии и религии в контексте мировой истории и культуры, как ее очень важную составную часть. Во введении – обзоре содержания своей книги – автор говорит о тех задачах, которые он перед собой поставил. Вначале он намерен показать, как еврейская поэзия обязана своими особенностями поэтическому складу и богатству еврейского языка, космологическим идеям евреев и

истории их праотцев от Авраама до Моисея. Затем необходимо показать влияние Моисея на характер и дальнейшее развитие еврейской поэзии. После этого последует изложение собственно истории еврейской поэзии в единстве с еврейской историей. Эта история будет разделена на три раздела: в первом речь будет идти о времени от Моисея до Давида, во втором – о поэзии Давида и Соломона, в третьем – о пророках. При этом, как говорит автор, он *«доискивался бы происхождения самых изящных произведений еврейской поэзии, взвешивал бы их достоинства с точки зрения восточных жителей и объяснял бы, какое влияние они имели на дальнейшее развитие еврейской поэзии»* (цит. по: [6, т. 2, с. 191]). Эти задачи и были осуществлены в двух первых частях исследования.

Однако Гердер собирался продолжить свое сочинение и проследить развитие древнееврейской поэзии до крушения Иерусалима и Храма в I в. н. э., показать ее влияние на Новый Завет, вплоть до Апокалипсиса, а также рассмотреть ее воздействие на поэзию «вплоть до наших дней». Хотя это и не осуществилось, он постоянно обращался к проблеме влияния древнееврейской поэзии на постбиблейскую – и христианскую, и еврейскую – в своих отдельных небольших работах. Так, для «Немецкого Меркурия» Гердер написал статью о влиянии древнееврейской поэзии на раввинистическую поэзию – «Еврейские стихотворения и басни» (*«Jüdische Dichtungen und Fabeln»*, 1781), а во вторую часть книги «О духе древнееврейской поэзии» включил одно из этих стихотворений – «Закон Бога и Моисея» (*«Das Gesetz Gottes und Moses»*). В предисловии к достаточно посредственному переводу Плача Иеремии, выполненному Бёрмелем (1780), Гердер сравнивал библейскую поэму с плачами других народов и показывал влияние Плача Иеремии на европейскую поэзию.

Следуя истории и порядку библейских книг, Гердер останавливается на поэтических фрагментах Книги Иисуса Навина и Книги Судей, называя их свидетельствами «поэтической юности Израиля». Анализируя Песнь Деворы (Суд 5), являющуюся, как установлено ныне библеистами, одним из древнейших фрагментов Танаха – воинской песней, вложенной в уста женщины, осколком героического эпоса, Гердер говорит о связи поэзии с музыкой и танцем. Приводя в пример аллегорическую притчу из уст Йотама (Иофама) о том, как деревья выбирали себе царя (Суд 9), он справедливо определяет ее жанр как басню («басня Йотама») и в целом говорит о специфике этого жанра, о загадках, игре слов, созвучиях и рифмах в библейской поэзии.

Дальше от Самуила (согласно еврейской религиозной традиции, он написал Книгу Судей) Гердер переходит к Давиду, основателю поэзии Псалмов. Он подчеркивает, что именно при Давиде Псалмопевце еврейская поэзия достигла высшего расцвета: *«рассыпавшийся дикий полевой цветок был тогда пересажен в качестве царского цветка на гору Сион»* (цит. по: [6, т. 2, с. 199]). Гердер указывает, что Давид с помощью поэзии и музыки стремился придать особую торжественность богослужению, а его царствование стало периодом «классической поэзии евреев» (цит. по: [6, т. 2, с. 199]). Восхищаясь поэзией Псалмов, он говорит о том, что стоит десять лет изучать еврейский язык, чтобы читать их в оригинале. Гердер подчеркивает, что поэзия Давида и других псалмопевцев – это поэзия индивидуального чувства, отражающая характер автора, обстоятельства его жизни. Он пытается также установить различные жанровые разновидности псалмов, говорит об их влиянии на последующую еврейскую поэзию (на произведения Соломона, пророческие книги) и на поэзию немецкую. Так, он утверждает, что Клопшток в своих одах и гимнах воспринял тон Давида, и называет его «Асафом нашего народа», впервые научившим немцев понимать настоящий тон Псалмов (см.: [7, S. 227]).

Гердер подчеркивает, с одной стороны, кардинальные отличия еврейской поэзии от поэзии других народов, связанны с тем, что история еврейского народа имеет особый смысл, несет в себе Божий замысел и волю Божию. Именно в еврейской поэзии впервые обнаружилась цель Божьего управления миром, и даже самые древние ее образцы были «поэзией сближения с Богом», подобной которой не было ни у одного народа. С другой стороны, Гердер, как он и обещал во введении, рассматривает еврейскую поэзию

«с человеческой точки зрения», как явление, подобное другим национальным литературам, обладающее как общими, так и уникальными чертами, понять и оценить которые можно только учитывая контекст еврейской культуры. Р. Гайм пишет: *«Ни в каком другом сочинении он не высказывал с таким же красноречием свою основную мысль, что о поэтических произведениях какого-либо народа или какой-либо эпохи нельзя судить с точки зрения другого народа или другой эпохи»* [6, т. 2, с. 201].

Открытие Гердера в том и состояло, что он поставил библейскую поэзию, подчеркивая ее особенность, в ряд с другими литературными явлениями, в том числе и с народными песнями. Он указывает типологические параллели, в том числе и на жанровом уровне, между отдельными библейскими текстами и европейскими балладами, испанскими романсами, Песней Песней и любовной лирикой (в том числе и песенной народной). Одной из важнейших составляющих работы Гердера, делающей ее особенно ценной, являются включенные в нее переводы фрагментов библейских текстов, что превращает ее в своеобразную антологию древнееврейской поэзии.

Современные немецкие исследователи подчеркивают, что книга Гердера «О духе древнееврейской поэзии» – *«пограничный случай: между поэтикой и толкованием Библии, между христианской традицией и еврейским текстом, между Просвещением, классикой и романтизмом, между библейскими комментариями и назидательным диалогом, между восточным воображением и исторической филологией – ослепительный, неоднозначный и напряженный текст, открывающий множество прочтений»* [8]. Но при этом организаторы конференции по книге Гердера с грустью добавляют: *«...текст, который хорошо известен, но едва ли читается, не говоря уже об исследованиях»* [8].

В своих работах, и прежде всего в сочинении «О духе древнееврейской поэзии», Гердер демонстрирует, что история мировой литературы неполна без древнееврейской, главным памятником которой является Библия, а настоящая экзегеза библейских текстов неотделима от историко-культурного и филологического анализа, невозможна без обращения к оригиналу. Точно так же нужно изучать каждую национальную литературу, видя ее неповторимость, оригинальность, а это невозможно без соотнесения ее с другими национальными литературами, без изучения типологических сходжений, единых закономерностей литературного процесса на каждом этапе историко-культурного развития.

Список использованной литературы

1. Гейне, Г. Романтическая школа / Г. Гейне; пер. А. Горнфельда // Собрание сочинений : в 6 т. / под общ. ред. А. Дмитриева, А. Карельского, Е. Книпович. – М. : Художественная литература, 1982. – Т. 4. – С. 318–452.
2. Гердер, И. Г. Избранные сочинения / И. Г. Гердер; сост., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунский; пер. под ред. В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1959. – 352 с.
3. Жирмунский, В. М. Жизнь и творчество Гердера / В. М. Жирмунский // Гердер И. Г. Избранные сочинения / сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Жирмунского. – М. : ГИХЛ, 1959. – С. VII–LIX.
4. Гердер, И. Г. Идеи к философии истории человечества = Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit / пер. и примеч. А. В. Михайлова; отв. ред. А. В. Гулыга. – М. : Наука, 1977. – 704 с.
5. Марков, Б. В. Время мира и время человека / Б. В. Марков // Гайм Р. Гердер, его жизнь и сочинения : в 2 т. – М. : Наука, 2011. – Т. 1. – С. 5–59.
6. Гайм, Р. Гердер, его жизнь и сочинения : в 2 т. / Р. Гайм; пер. с нем. В. Н. Неведомского. – М. : Наука, 2011. – Т. 1. – 950 с.; Т. 2. – 963 с.
7. Herder, J. G. Sämtliche Werke : in 33 Bde / J. G. Herder; hrsg. von B. Suphan. – Berlin : Weidmann, 1877–1913. – Bd. 12 : Vom Geist der Ebräischen Poesie 2. – 1880. – 455 S. – URL: <https://archive.org/details/herderssmmtliche08herd/page/n7> (accessed 16.12.2019).

8. Herders "Vom Geist der Ebräischen Poesie": Programm der Konferenz 2006. – URL: <https://www.zfl-berlin.org/veranstaltungen-detail/items/herders-vom-geist-der-ebraeischen-poesie.html> (accessed 15.12.2019).

Т. С. Супранкова,

ст. выкладчык (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

БІБЛІЯ ЯК АРХЕТЭКСТ ФАЎСЦІЯНЫ

Анотацыя. *Артыкул прысвечаны ўплыву біблейнай архетэкстуальнасці на фарміраванне матываў і топасаў фаўсціяны. У рабоце перадусім робіцца акцэнт на ключавых творах эпохі Рэнесансу і Асветніцтва, якія адлюстравалі алюзіі і рэмінісцэнцыі з Бібліі: народная кніга «Гісторыя доктара Ёгана Фаўста, знакамітага чарадзея і чарнакніжніка» і «Фаўст» Ё. В. Гётэ. Даследуюцца асноўныя ідэі і вобразы фаўсціяны, якія падкрэсліваюць архетэкстуальную ролю Бібліі ў нацыянальных літаратурах і сусветнай культуры.*

Ключавыя словы: *фаўсціяна, Біблія, Ё. В. Гётэ, нямецкая літаратура, матывы, топас, Рэнесанс, Асветніцтва.*

T. S. Suprankova,

Assistant Lecturer (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

THE BIBLE AS THE ARCHETEXT OF THE FAUS-CONCEPT

Abstract. *The article is dedicated to the influence of biblical archetextuality on the formation of Faust-concept's motifs and topoi. The work primarily focuses on the key works of the Renaissance and Enlightenment, reflecting allusions and reminiscences from the Bible: the chapbook (Volksbuch) "Historia von D. Johann Fausten" and "Faust" by J. W. Goethe. The main ideas and images of Faus-concept are being researched, which emphase the archetextual role of the Bible in national literatures and world culture.*

Key words: *Faust-concept; the Bible; J. W. Goethe; German literature; topos; motif; Renaissance; Enlightenment.*

Біблія – вялікі Метатэкт сусветнай культуры і літаратуры, які заўжды нараджаў новыя прачытанні ў розныя гістарычныя эпохі. Яшчэ Францыск Скарына (1486 – 1851) падкрэсліваў універсальнасць Бібліі: «“Біблія” – дзівосная рака!.. У гэтай кнізе – пачатак і канец усёй існуючай мудрасці, бо толькі праз яе можна спасцігнуць Бога Ёсётрымальніка! У гэтай кнізе – усе законы і правы, якімі карыстаюцца людзі ў зямным жыцці! У гэтай кнізе – усе лякарствы душэўныя і цялесныя разам знойдзеце! Тут – навучанне філасофіі дабранраўнае: як Бога любіць для самога сябе і для бліжняга свайго! Тут – справа ўсялякага збору людскога і горада, якія праз веру, ласку і згodu паспалітую дабро памнажаюць. Тут – поўнае навучанне сямі навук вызваленых» [1, с. 126]. Без уплыву біблейных тэкстаў нельга ўявіць станаўленне і развіццё ранняй хрысціянскай літаратуры эпохі Позняй Антычнасці, клерыкальных і куртуазных твораў Сярэднявечча, стварэнне «Боскай камедыі» Дантэ Аліг’еры і сачыненняў У. Шэкспіра эпохі Адраджэння і г.д.

Біблеіст Г. В. Сініла, абгрунтоўваючы тэрмін «“восевага” архетэкт», адзначае перадусім высокую эстэтычную якасць такога літаратурнага помніка, яго аксіялагічную вылучанасць, рэферэнтнасць і магчымасць стварэння ўсемагчымых культурных інтэрпрэтацый, кодаў і шыфраў: «Такого рода “осевыми” архетекстами являются прежде всего тексты, имеющие статус Священного Писания, вокруг которого выстраивает себя та или иная культура, возникают новые религиозные и светские, политические и этические, философские и художественные тексты. Такими архетекстами являются Веды и корпус комментирующих их текстов –

Упанишад и Араньяков – для индийской культуры (культуры индуизма), Трипитака – для культуры буддизма, Библия – для иудейско-христианской культуры, Коран – для мусульманской. Влияние “осевого” архетекста всегда перешигивает границы отдельных национальных культур, распространяется на более широкий ареал. Самоё же архетекстуальность можно считать важнейшим проявлением интертекстуальности в целом, а архетекст – особой разновидностью претекста» [2, с. 20].

Біблія стала архетэкстам і для фаўсціяны. Як любая міфалагема, фаўсціяна мае архітыповую прыроду, якая зафіксаваная яшчэ ў старажытных крыніцах і якую можна знайсці ў міфах і легендах розных народаў на зары нараджэння іх у культуры. Гэта архетып бунта, паўстання, забароны і парушэння, што зафіксаваны ў біблейскай гісторыі аб Адаме і Еве з 2 раздзела Кнігі Быцця [3], апакрыфічнага паўстання анёлаў на чале з Люцыферам (Кніга Еноха), у міфе аб Праметэі, выдатна апрацаваным вялікім старажытнагрэчаскім драматургам Эсхілам. Вобразы Фаўста і Мефістофеля становяцца вечнымі, як і сама фаўсціяна становіцца вечным сюжэтам. Матывамі фаўсціяны з’яўляецца дамова з д’яблам, пошук праўды любымі сродкамі, абмежаванасць чалавечых ведаў і расчараванне ў іх, вечна збаўляючае Вечна-Жаночае. Безумоўна, найлепшая ў сусветнай літаратуры апрацоўка топасаў фаўсціяны належыць пярэнямецкага пісьменніка і мыслера эпохі Асветніцтва Ёгану Вольфгангу фон Гётэ (*Johann Wolfgang Goethe, 1749 – 1832*), таму ў гісторыі літаратуры трэба падзяляць развіццё сюжэта аб Фаўсце на «дагётэўскае», «гётэўскае» і «паслягётэўскае».

Вобраз мага-чарадзея Фаўста ўзнікае ў нямецкай культуры падчас позняга Сярэднявечча. І ўжо ў самых першых літаратурных версіях легенды галоўны герой не толькі аваяны міфамі, але і становіцца прывабным, нават у няпростую і складаную пару Рэфармацыі. У першай пісьмовай версіі легенды «Гісторыя Доктара Ёгана Фаўста, знакамітага чарадзея і чарнакніжніка» (1587 г.) ён прадстаўлены з большага адмоўным персанажам, чые дзеянні супярэчаць духу Хрысціянскай Царквы, бо займаецца чарадзеяствам. З памылак героя чытачу варта вынесці павучальны ўрок. Чорт Мефістофель выконвае на працягу дваццаці чатырох год усе жаданні Фаўста, каб пасля забраць яго душу ў пекла. Хоць у канцы расповеду галоўны герой і жадае адварнуцца ад злых спраў, аўтар быццам бы не дае яму ніякага шанцу, паколькі адмяніць дамову з чортам ні ў якім разе нельга. У адным з фінальных эпізодаў Фаўст кажа аб будучай пагібелі: *«Ах, хто избавит меня теперь от несказанного пламени преисподней? Ибо нет помощи, ибо рыдания о грехах бесполезны. Нет покою ни ночью, ни днем. Кто же спасет меня, несчастного? Где мое прибежище? Где мой щит, помощь и спасение? Где моя крепость и оплот? Чем мне утешиться? Не святыми Божьими, ибо я стыжусь к ним воззвать и не услышу ответа, но лучше мне закрыть лицо свое, чтобы не видеть ликования избранных»* (Тут і далей пераклад Р. Фрэнкель) [4, с. 98]. Відавочна, што міфалагема ўзыходзіць да архетыпу забароны і парушэння, паколькі грамадскія законы хрысціянскай супольнасці асуджаюць дамову з нячыстай сілай. Невядомы аўтар актыўна апелюе да біблейных тэкстаў. Так, у пяцьдзсят другім раздзеле Народнай кнігі дзейнічае набожны лекар, знаўца Святога Пісьма і адначасова сусед Фаўста, які спрабуе адгаварыць апошняга ад яго д’ябальскіх і бязбожных паводзін: *«Не о теле одном, но о душе надо подумать, а не то ждет вас вечная мука и немилость Божия. Время еще не ушло, государь мой, если вы только обратитесь на путь истинный, то испросите у Господа себе милости и прощения, как этому вы видите пример в Деяниях апостолов в гл. 8 о Симоне из Самарии, который тоже много людей совратил, ибо многие почитали его за бога, давая ему такие имена, как Сила Господня или Simon Deus sanctus; однако и этот обратился после того, как услышал он проповедь св. Филиппа, дал себя окрестить, уверовал в Господа нашего Иисуса Христа и с тех самых пор постоянно держался Филиппа, и это особенно прославляется в Деяниях апостолов»* [4, с. 89]. Хоць гэтыя словы і пераканалі галоўнага героя ў намеры выракчыся злых д’ябальскіх спраў, пазбегнуць мучэнняў пекла, як і адмяніць дамову з чортам, ні ў якім разе нельга.

Сучаснік Шэкспіра (*William Shakespeare, 1564 – 1616*) Крыстафер Марла (*Christopher Marlowe, 1564 – 1593*), звяртаючыся праз некалькі год пасля выхаду ў свет выдання Шпіса да сюжэта аб Фаўсце і перапрацоўваючы легенду ў драму «Трагічная гісторыя Доктара Фаўста» (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus, 1588 – 89*), акцэнтуюе тытанізм і трагізм асобы навукоўца, які дзеля спасціжэння свету

готовы заплащѣ любви кошт:

Нет Фауста. Его конец ужасный.
Пускай вас всех заставит убедиться,
Как смелый ум бывает побежден,
Когда небес преступит он закон [4, с. 244].
(Пераклад з англ. Н. Н. Амосавай)

У эпоху «Буры і націску» вялікая колькасць літаратараў звяртаецца да пералажэння фавулы народнай легенды. З’яўляюцца ў свет «Фаўст, яго жыццё, дзеі і яго звяржэнне ў пекла» (*Der Faust der Morgenländer, 1790*) Максіміліяна Клінгера (*Friedrich Maximilian von Klinger, 1752 – 1831*), сцэнка Якаба Ленца (*Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751 – 1792*), драма «Жыццё і смерць доктара Фаўста» (*Situationen aus Fausts Leben, 1776*) Фрыдрыха Мюлера (*Friedrich Max Müller, 1823 – 1900*), план п’есы і некалькі сцэн пра Фаўста Готхальда Эфраіма Лесінга (*Gotthold Ephraim Lessin, 1729 – 1781*). Усе гэтыя аўтары, так ці інакш звярталіся і да тэксту легенды, і да тэкстаў Старога і Новага Запаветаў, з пазіцыяў якіх і давалася маральная адзнака Фаўста. І тут яны альбо згаджаліся з першапачатковай версіяй, альбо, як Лесінг, лічылі, што галоўны герой заслугоўвае апраўдання, бо ў эпоху Асветніцтва дапытлівы розум не мог быць асуджаным. Абапіраючыся на філасофію Рэне Дэкарта аб прыярытэце розуму (“*Cogito ergo sum*”) і на ідэю эмпірычнага пазнання свету Фрэнсіса Бэкана (“*Scientia potentia est*”), вобраз Фаўста набывае не проста станоўчыя канатацыі, ён – герой цалкам станоўчы, таму што нельга накладваць анафему на тых, хто імкнецца спасцігнуць праўду і таямніцы света розумам, свабодным ад усялякіх догмаў і забабонаў, пры гэтым нават можна і заключыць дамову з чортам і прымусіць яго служыць тваім мэтам. Як адзначае слыны даследчык дагётэўскай фаўсціяны В. М. Жырмунскі, «Лессинг первый угадал в сюжете о “Фаусте” его современное идейное содержание, заложенное уже в народной книге XVI века и в то же время особенно близкое буржуазному Просвещению XVIII века: трагедию исканий свободной человеческой мысли. Его Фауст – юноша, лишенный мелких эгоистических человеческих страстей и слабостей, одержимый только одной страстью: неутолимой жадой знания. Эта страсть станет для него источником искушений и заблуждений. Но “божество не для того дало человеку благороднейшее из стремлений, чтобы сделать его навеки несчастным”. Злые силы не восторжествуют. Это возглашает “голос в вышине”: “Вам не победить!”» [4, с. 356]. Дагётэўская версія сюжэта аб Фаўсце, як можна ўбачыць, была даволі разнастайнай і нават палярнай: ад спробы рэзкай крытыкі нягодных паводзінаў бязбожніка, які захацеў спазнаць свет, да спачування і апраўдання вялікага ў сваіх памкненнях і годнасці Чалавека.

Задуму Лесінга ў першую чаргу ўзяў на ўзбраенне яго сучаснік і суайчыннік Ёган Вольфганг фон Гётэ, які стварыў цэласны і завершаны вобраз галоўнага героя, а таксама шэдэўр фаўсціяны ў сусветнай літаратуры. Для яго праца над гэтым творам стала «справай усяго жыцця» і цягнулася каля шасцідзесяці год, аж да смерці. Першай цікавай інтэрпрэтацыяй народнай легенды стала шцюрмерская п’еса Ё. В. Гётэ «Пра-Фаўст» («*Urfaust*», 1773), якая была знішчана аўтарам, але стала асноўным сюжэтным ядром Першай часткі «Фаўста» («*Faust. Der Tragödie erster Teil*», 1806), а тая, у сваю чаргу, у супрацоўніцтве з кампазітарам А. Г. Радзівілам нарадзіла трэцяга «Фаўста» – лібрэта да аднайменнай оперы (1833). Гётэ ўслед за сваім папярэднікам Лесінгам у якасці галоўнай ідэі твора разглядае прычыну апраўдання Фаўста ў яго імкненні да пазнання свету, у спробах знайсці праўду, спасцігнуць ісціну:

Engel

(schwebend in der höheren Athmosphaere, Faustens Unsterbliches tragend) Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
“*Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen*”.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,

Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen. [5, S. 209]

Анёлы

(лунаюць у верхняй атмасферы, несучы несмяротную часціну Фаўста) Высокі дух з цянётаў зла
Дабіўся вызвалення.

Х т о ж ы ў з і м к н е н н е м д а с в я т л а ,

Т а м у д а ё м з б а в е н н е ,

З любоўю шчыраю каго

Мы радасна вітаем,

У сонм анёлаў мы таго

Сардэчна запрашаем! [6, с. 570]

(Тут і далей пераклад В. Сёмухі)

Гэта ідэя быццам бы абрамляе твор, паколькі заяўлена яшчэ ў Пралогу на Небе, калі заключаецца пары паміж Госпадам і Мефістофелем, што, у сваю чаргу, ёсць алюзіяй на старазапаветную Кнігу Ёва (*Das Buch Hiob* 1: 6–12; 2: 1–7) [3]. У музычным «Фаўсце» гэтаму эпізоду адпавядае fuga з «Чарадзейнай флейты» Вольфганга Амадэя Моцарта. *«Ідучы па слядах Радзівілавай сімволікі, можна беспамылкова адгадаць намер кампазітара: кожны раз, калі ён выкарыстоўвае музыку Моцарта ці стварае алюзію на яе, будзе не што іншае, як прысутнасць Усявышняга ў дзеянні бо асоба і творчасць генія-мастака Моцарта непасціжная, як непасціжны Бог»,* – мяркуе рэжысёр-пастаноўшчык оперы на беларускай сцэне Віктар Скорбагатаў [7, с. 23].

Новай была і інтэрпэтацыя вобраза Мефістофеля: *“Я дух, што адмаўляе вечна... Частка сілы той ліхой, / Дабро ўтвараецца з якой”* [6, с. 191]. Ён – не чорт народных легендаў, а дыялектычнае адзінства добра і зла. Услед за вобразам Сатаны са “Страчанага раю” Дж. Мілтана Мефістофель увасабляе тое зло, без якога нельга спасцігнуць дабро. Як адзначае беларуская даследчыца Г. В. Сініла (Крупкіна), Мефістофель *«... тое адмаўленне, без якога немагчыма сцвярдзэнне, тое разбурэнне старога, без якога немагчыма імкненне да новага. Мефістофель – увасабленне скептыцызму, сумнення і філасофскага адмаўлення, без якіх не бывае пошукаў ісціны. Дарэчы, і ў душы Фаўста жыве пэўны мефістофелеўскі пачатак. У гэтым сэнсе можна весці гаворку пра тое, што Мефістофель выступае дваініком Фаўста, што Фаўст і Мефістофель увасабляюць два бакі адзінага жыцця, дзве палавінкі чалавечай душы. Нездарма ж і Ё. В. Гётэ неяк сказаў, што Фаўст і Мефістофель – у роўнай ступені стварэнні яго душы. Да того ж, здаецца, праз далейшую еднасць і адначасова барацьбу Фаўста і Мефістофеля, іх немагчымасць быць адзін без аднаго нямецкі геній сфармуляваў мастацкімі сродкамі – і задоўга да Гегеля – закон адзінства і барацьбы супрацьлегласцяў, што дае імпульс усялякаму руху»* [9, с. 34].

Звяртаючыся непасрэдна да аналізу алюзіяў Гётэ на новазапаветныя тэксты, варта акрэсліць межы гэтага аналізу Першай часткай «Фаўста», якая суадносіцца з тэкстам лібрэта і са шцюрмерскай п’есай. На нашу думку, менавіта тут дадзены вялікім майстрам самая яскравая пазіцыя дыялогу з Новым Запаветам. Адным з такіх яркіх момантаў ёсць сцэна спробы галоўнага героя скончыць жыццё самагубствам («Nacht» – «Ноч»), калі «звышчалавек» Фаўст, сустрэўшыся з Духам Зямлі, пераканаўся ў сваёй недасканаласці. Але званы і харальны песняпеў перад святам Вялікадня, што нагадваюць расчараванаму доктару аб смерці і ўваскрэсенні Ісуса Хрыста, які стаў ахвяраю за грахі чалавецтва і канкрэтнага чалавека Фаўста, прымушаюць галоўнага героя не прадпрымаць радыкальны крок расправы над сабой, які супярэчыць духу Бібліі:

Erinnung hält mich nun mit kindlichem Gefühle

Vom letzten, ersten Schritt zurück.

O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!

Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder! [8, S. 24]

І неадольных успамінаў сіла
Цяпер загубны стрымлівае крок.
Я плачу! Дык гучы, хвала харала!
Зноў да зямлі мяне ты прыкавала! [56 с. 174]

Гэты невялічкі эпізод напаміну аб вялікай Перамозе над злом інкрустуецца аўтарам містычнымі хараламі анёлаў, жанчын, вучняў, якія пераклікаюцца з апошнімі раздзелаў Евангелляў аб пахаванні і ўваскрэсенні Хрыста. Тут таксама сцвярджаецца і яшчэ адна канцэптуальна важная для ўсёй творчасці Гётэ думка – «смерці і ўваскрэсення» – («stirb und werde!»), якая выводзіцца аўтарам і з біблейнага тэксту таксама. Даследчык «Фаўста» Г. В. Сініла адзначае: «На кожным этапе свайго духоўнага развіцця Фаўст адмаўляе сябе ранейшага і адраджаецца ў новай якасці, гатовы да новых выпрабаванняў. На працягу ўсяго дзеяння Гётэ так ці інакш расставіў знешнія знакі-метафары гэтага глыбіннага духоўнага руху, адвечнай метамарфозы быцця, але першай і галоўнай з'яўляецца сцэна ў кабінце, калі Фаўст вырашае скончыць жыццё самагубствам» [9, с. 32].

Варта адзначыць, што гэты эпізод яшчэ адсутнічае ў Пра-Фаўсце», паколькі для маладога «бурнага генія», які хоча піць асалоду жыцця ва ўсёй яе паўнаце, такое ідэйнае суправаджэнне не зусім абавязковае. Герой жа Першай часткі (адпаведна і лібрэта) – сталы чалавек, які мусіць прайсці пэўную фізічную метамарфозу – амаладжэнне на Кухні ведзьмы, каб стаць ізноў трыццацігадовым, гэта значыць зноў дасягнуць узросту Ісуса Хрыста, цара Давіда, Іосіфа і многіх іншых біблейных герояў, якія пачынаюць сваю плённую духоўную дзейнасць на такім этапе жыцця. Важным момантам Першай часткі, якога таксама не было яшчэ ў «Пра-Фаўсце», з'яўляецца пераклад тэксту Новага Запавету, а дакладней – пачатку першага раздзела Евангелля ад Яна:

Geschrieben steht: «Im Anfang war das Wort!»
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin. [8, S. 36]

Напісана: «Было спачатку Слова!»
Ці так? Ці ясна? Ці не памылкова?
Лічу, для Слова гонару зашмат, –
Перакладу я лепш на іншы лад,
Натхнёны згадкаю магічнай. [6, с. 174]

Шматзначнае арыгінальнае грэцкае *логос* мадыфікуецца ў перакладчыцкіх вопытах Фаўста ў *Sinn* («сэнс», «думка» ў В. Сёмухі), *Kraft* («сіла», перакладчык на беларускую мову дадае яшчэ ад сябе «воля», «розум», «парыў»). Але ўсё ж такі выбрана менш распаўсюджанае значэнне *Tat* («дзеянне»), бо для Гётэ важна падкрэсліць дзейсную натуру свайго героя, і менавіта адразу пасля гэтага яму належыць прайсці адно з самых лёсавызначальных выпрабаванняў – сустрэчу з Мефістофелем і заключэнне дамовы з ім.

Не менш важным выпрабаваннем становіцца і каханне Фаўста да Маргарыты, якая з'яўляецца ідэалам простага дзяўчыны з народа, здольнай ахварна і самааддана кахаць, быць вернай у каханні да апошняга моманту жыцця, як і героі балады пра «Фульскага караля», якую яна спявае. Яе светаўспрыняцце базіруецца на хрысціянскіх догмах, таму Грэтхен у размове з Фаўстам пра рэлігію не разумее каханага, кажучы: «*Denn du hast kein Christentum*» [8, S. 101] – «...вы – ўсё ж не ва Хрысце» [5, с. 275].

Чулівая душа Грэтхен не можа вытрымаць наступстваў сувязі з Фаўстам, якая абярнулася для яе смерцю маці, брата, а таксама забойствам немаўляці, народжанага ад каханага ў момант яго адсутнасці. Тонкая натура яе не змагла вытрымаць гэтка непасільны цяжар, і таму самай страшнаю пакутаю, якой карае сябе гераіня, становіцца спачатку страта душэўнай раўнавагі, вар'яцтва, пасля (што вельмі незвычайна пры такім стане і

адбываецца толькі ў момант азарэння, прасвятлення розуму) – адданне сябе на Божы суд.

Фінальная сцэна «Пра-Фаўста» «Kerker» («Цямніца») заканчвалася словамі прысуду Маргарыце Мефістофелем: «*Sie ist gerichtet!*» [8, S. 135] («*Яна асуджаная!*» [6, с. 321]), але ў Першай частцы гучыць і апраўдальны прысуд з Нябёсаў: «*Ist gerettet!*» [8, S. 135] – «Уратавана!» [6, с. 322], які ў лібрэта будзе суправаджаць той жа містычны Хор анёлаў («*Gloria, gloria, in excelsis Deo // Gerettet, gerettet, gerettet*» – «*Gloria, gloria, in excelsis Deo // Ёй Госнад даруе ратунак!*» [7, с. 52]), што спявае Фаўсту пра Збавіцеля.

Гэта тэма ўзнікне і ў заключнай сцэне Другой часткі, калі і душа галоўнага героя будзе ўратаванай і, не загінуўшы, набудзе Валадарства Нябеснае. Маргарыта, якая даравала каханаму і заступаецца за яго, такім чынам становіцца блізкай да вобразаў хрысціянскіх святых і пакутнікаў, такіх, як гераіні Евангелляў Марыя Магдаліна і Самарыцянка, ці Марыя Егіпецкая з Жыцця святых. Услед за Дантэ, які змяшчае сваю каханую ў самыя высокія сферы (у гэтым прачытваюцца таксама і кабалістычныя алузіі), Гётэ надае вобразу *Una Poenitentium* (адной з грэшніц, якая раней называлася Грэтхен) надзвычайны сэнс «*Das Ewig-Weibliche*» («Вечна-Жаночага»), без заступніцтва, літасці і апраўдання якога немагчымым было б наша чалавечае існаванне.

Топасы і матывы нямецкай фаўсціяны праніклі ў іншыя нацыянальныя еўрапейскія літаратуры. Калі звярнуцца да айчынай культуры, то такім сюжэтам з'яўляецца паданне аб пане Твардоўскім, якое стала складвацца на тэрыторыі Рэчы Паспалітай (не толькі Польшчы, але і Вялікага княства Літоўскага) у другой палове XVI ст., набываючы новыя інтэрпрэтацыі на працягу наступных стагоддзяў, запазычваючы тэмы з фальклору і сярэднявечных еўрапейскіх легенд. У гэтай гісторыі ўзнікае ідэя выратавання галоўнага героя Дзевай Марыяй.

Такім чынам, біблейная топіка і архетыпіка сталі грунтам для стварэння сюжэта аб выключнай асобе, якая шукае ісціну любым шляхам, у тым ліку і забароненымі спосабамі. Эпоха Адраджэння глядзела на такі бунт асобы праз прызму хрысціянскай дагматыкі з катэгарычным асуджэннем, эпоха ж Асветніцтва, звяртаючыся да Бібліі, бачыла ў Фаўсце чалавека, якому ўласціва памыляцца, таму ён заслугоўвае апраўдання. Самыя выдатныя версіі фаўстаўскай тэмы не толькі і не столькі апапіраліся на папярэднія, колькі давалі свае новыя інтэрпрэтацыі, і ролю ключавага інтэртэкста ў гэтым мела Свяшчэннае Пісанне.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Скарына, Ф. Прадмова да ўсёй «Бібліі» / Ф. Скарына // Старажытная беларуская літаратура (XII – XVII стст.) / уклад., прадм., камент. І. Саверчанкі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2007. – С. 125–130.
2. Синоло, Г. В. Библия как «осевой» архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) / Г. В. Синоло // Часоп. Беларус. дзярж. ун-та. Філалогія. – 2017. – № 3. – С. 19–29.
3. Die Bibel [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus : <https://www.wordproject.org/bibles/de/>. – Zugriffsdatum : 10.01.2023.
4. Легенда о докторе Фаусте. – М. : Издательство «Наука», 1978. – 424 с.
5. Goethe, J. W. Faust. Der Tragödie zweiter Teil / J. W. Goethe. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1986. – 216 S.
6. Гётэ, Ё. В. Выбраныя творы / Ё. В. Гётэ; уклад., прадм. Л. Баршчэўскага і П. Копанёва, камент. Л. Баршчэўскага і В. Сёмухі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1999. – 640 с.
7. «Фаўст» : Опера А. Г. Радзівіла на лібрэта Ё. В. Гётэ. – Мінск : Тэхналогія, 1999. – 70 с.
8. Goethe, J. W. Faust. Der Tragödie erster Teil / J. W. Goethe. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1995. – 136 S.
9. Крупкіна (Сініла), Г. Мастацкі космас гётэўскага «Фаўста» і яго перастварэнне па-беларуску / Г. Крупкіна (Сініла) // Роднае слова. – 2000. – № 8. – С. 31–35.

Е. С. Чуняк,

студент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬМА БЛЕЙКА («БРАКОСОЧЕТАНИЕ РАЯ И АДА»)

Аннотация. Цель исследования – определить специфику синтеза искусств в авторской мифопоэтике английского поэта, художника и визионера Уильяма Блейка на примере его поэмы «Бракосочетание Рая и Ада». Выявляются религиозно-философский смысл поэмы, повторяющихся художественных образов, а также функции в ней библейской архетекстуальности. Исследуются также колористические и композиционные модели, использованные автором при иллюстрировании поэмы, его новаторство как поэта и художника.

Ключевые слова: Уильям Блейк; английский преромантизм; «Бракосочетание Рая и Ада»; Библия; «осевой» архетекст; библейская архетекстуальность.

E. S. Chuniak,

student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

SYNTHESIS OF THE ARTS IN THE WILLIAM BLAKE'S WORKS ("THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL")

Abstract. The aim of the study is to determine the specificity of the synthesis of arts in the author's mythopoetics of the English poet, artist and visionary William Blake on the example of his poem «The Marriage of Heaven and Hell». The religious and philosophical meaning of the poem, the recurring artistic images, as well as the functions of biblical archetextuality in it are revealed. The coloristic and compositional models used by the author in illustrating the poem and his innovation as a poet and artist are also investigated.

Keywords: William Blake; English Pre-Romanticism; «The Marriage of Heaven and Hell»; The Bible; «axial» archetext; biblical archetextuality.

Многогранное творчество выдающегося английского поэта-преромантика Уильяма Блейка (*William Blake, 1757–1827*) намного опередило свое время. Оно отличается сложной образностью, сочетающей в себе аллюзии на множество произведений мировой культуры, пропущенных через призму индивидуального сознания автора. Особой значимостью для У. Блейка обладал «осевой» архетекст (термин Г. В. Синило) европейской культуры – Библия (см. подробнее [2]). Именно на основе текстов Библии Блейк выстраивает свою авторскую мифопоэтику.

Безграничный поток поэтических и изобразительных образов У. Блейка объединен единой мыслью, порой противоречивой, диссонантной, но совершенно точно невозможной без двух творческих начал – поэзии и живописи. Российская исследовательница Е. А. Некрасова замечает: «К работам Блейка нет рационального подхода, кроме как принятия их. Лучшими комментариями к его картинам являются его собственные заметки, письма, поэмы и эпиграммы» [3, с. 11].

Иллюстрации Блейка к собственным произведениям уникальны не только своим символическим наполнением, но композиционным и колористическим решениями. Блейк постоянно изображает своих героев в невероятно искаженных, намеренно неудобных и неуклюжих позах. Прекрасные атлетические тела микеланджеловского типа часто закованы в нефизиологичные положения – фигуры скручены, сжаты. Герои Блейка вне зависимости от контекста повествования заключены в неестественные положения. Однако автор невероятно чутко выражает состояние боли, изображая его в своих иллюстрациях как эмоциональное, так и физиологическое проявление. Искраженные гримасы и разинутые рты, закрытая руками голова, сжатое тело (заломанные руки, подтянутые к груди ноги). Внешняя среда создает дополнительные оковы блейковским персонажам – толща темных вод, пронизывающие ветра, острые скалы и тесные пещеры. У. Блейк играет с определенным набором визуальных образов, которые сохраняются от произведения к произведению.

В 1793 г. Уильям Блейк создает одно из самых загадочных и «демонических» произведений –

философскую поэму «Бракосочетание Рая и Ада» (*The Marriage of Heaven and Hell*). После ее анализа Жорж Батай начал уверенно представлять Блейка «*апологетом вселенского зла*» [4]. Создание поэмы приходится на годы формирования мировоззрения автора. Мучительный процесс сопрягался с периодом политической нестабильности Великобритании, разорванности социокультурного пространства, а главное, бедности и непризнанности исключительно дара У. Блейка. «Бракосочетание Рая и Ада» не входит в цикл «Пророчеств» Блейка, как поэмы «Америка» (*America a Prophecy*; 1793), «Европа» (*Europe a Prophecy*; 1794) и «Песнь Лоса» (*The Song of Los*; 1795). Однако именно в «Бракосочетании Рая и Ада» впервые появляются провидения Блейка, порой настолько мрачные, что звучат как грозные проклятия. Здесь же возникает предупреждение Блейка об приближающемся и неизбежном Апокалипсисе:

«Есть у меня и *Библия Ада*, которую получают люди, хотя бы они того или нет. Волю и льву закон един – Насилье.

Как слышал я в Аду, древнее пророчество, что по прошествии шести тысяч лет мир сей пожрется огнем, истинно» (*здесь и далее перевод С. Степанова*) [1].

Творческие искания У. Блейка прослеживаются в его философской поэме: резкая смена интонации и формы повествования, глубина мысли и, одновременно, невинная ирония становятся характерными чертами «Бракосочетания Рая и Ада». Саму структуру произведения невозможно назвать привычной. Назидательная интонация и свойственное Блейку иллюстрирование собственных произведений – единственное, что могло отличить «Бракосочетание» от очередной популярной брошюры или сборника пословиц. Блейк оставляет поэму даже без авторской подписи, что в сочетании с фольклорным жанром повествования особым образом выделяет «Бракосочетание Рая и Ада» из ряда другой лирики мистика. Даже визуальная «безымянность» «Бракосочетания» не могла оставить произведение Блейка неузнанным. Иллюминированные («*illuminated*» – термин У. Блейка) страницы поэмы подчеркивают невероятное мастерство и чуткость Блейка как художника, умело сплетающего литературное слово и изобразительный образ. Волнующая живая линия контуров, вытянутые и стройные фигуры гармонируют с курсивом текста, выписанным автором вручную. Плавность форм сталкивается с гротескными образами – грозными тучами, мрачными водами и острыми языками пламени. Между витиеватыми строками блейковских пословиц – декоративные арабески, растительные мотивы, фигурки людей, птиц, коней, драконов, создающие видимую динамику страницы.

Непросто вычленишь ключевую мысль английского мистика, скрытую в тексте произведения. Блейк одновременно доказывает, критикует и опровергает общепринятые истины. «Бракосочетание Рая и Ада» – это, по словам английского писателя П. Акройда, «*прославление энергии, импульсивной добродетели и сексуальности*» [5, с. 252]. Произведение формирует тезисы о невозможности разрыва духовного и физического, Тела и Плоти; об опровержении тотальной оппозиции Добра и Зла, их догматичном восприятии: «*Противоположность создают то, что верующие называют Добром и Злом. Добро пассивно и подчиняется Мысли. Зло активно и истекает от Действия*» [1].

Противостояние стихий наглядно изображено автором на самой обложке его безымянной «брошюры». Силы огня и воды сталкиваются на страницах иллюминированной поэмы Блейка. Композиция неравно разделена на два горизонтальных пространства. Верхнее – наш мир, в котором царит пора увядания, постепенное приближение смерти. Ветви голых деревьев сплетаются с буквами заглавия. По осенней земле движется пара мужчины и женщины, а одинокая фигура прислушивается к голосам из-под земли. Другая часть иллюстрации – мир подземный, в котором во всю бушует стихия огня. Всю гармонию осенней поры сносит мощный поток пламени. Внизу изображения, под землей, прозрачными тенями кружатся души людей. Изящные тела белокожих дев сливаются в страстном поцелуе. Это не противостояние стихий, Добра и Зла, Рая и Ада – это их вечный Союз, *Бракосочетание*.

«Бракосочетание Рая и Ада» разделено на отдельные части – «Предварение», «Глас Дьявола», «Притчи Ада», пять «Достопамятных Видений», «Притчи Ада» и «Песнь Свободы», замыкающая цикл повествования (по

переводу С. Степанова; см. [1]). Поэма одновременно содержит прозу, стихи, а также список емких тезисов-пословиц. В небольшом произведении сокрыто поразительное количество символов, аллюзий и цитат на архиважные тексты мировой культуры, начиная со Священного Писания и заканчивая сочинениями уважаемых Блейком мыслителей-мистиков XVI–XVII вв. – Парацельса (1493–1541), Якоба Бёме (1575–1624), Эммануила Сведенборга (1688–1772). Стоит отметить, что воззрения последнего своего духовного наставника Блейк ставит под сомнение в рассматриваемом тексте, точнее – сурово критикует и даже насмехается над ними. Блейковский текст становится своеобразной пародией на трактат Э. Сведенборга «Небо и Ад» (или «О небесах, о мире духов и об аде»; 1758).

Героями «Бракосочетания Рая и Ада» являются фигуры рассказчика (непосредственно самого У. Блейка), Ангела, который становится судьей, проводником Божественной истины (Абсолют которой Блейк каждый раз опровергает и критикует) и спутником в Аду. Действующими лицами одного из «Достопочтенных Видений» становятся пророки Исаия и Иезекииль. В диалоге с ними автор продолжает размышления об Абсолюте веры. Обращение к книгам пророков – далеко не единственная дань Книге Книг. Блейк использует заглавные образы Книг Иова и Данииля:

«Ничего внизу не было видно – лишь черный смерч, пока не увидели мы меж туч, клубящихся на Востоке, поток крови вперемишку с огнем; и в нескольких бросках камня от нас показалось и погрузилось снова чешуйчатое кольцо чудовищного змея. Наконец на расстоянии трех колен его к востоку показался над волнами огненный гребень. Медленно поднимался он, словно гряда скал, пока не увидели мы два кроваво-огненных ока, от которых расходились волны в клубах дыма; и стало ясно нам, что сие голова Левиафана» [1].

Сцена, разворачивающаяся по воле Блейка перед взором Иова, достигает своим масштабом самых глубин его души, происходит некое внутреннее преобразование героя, как и в Библии. Для него открывается иная возможность восприятия мира – ощущение его, по словам Г. В. Синило, *«таинственным, величественным и прекрасным, неизмеримо более сложным, чем одна человеческая мера» [6, с. 369].*

Блейковский Левиафан обращен к своему праобразу: *«От его чоха блистает свет; и глаза его, как вежды зари, – // из пасти его рдеет огонь, искры разлетаются окрест нее!» (Иов 41:10–11; перевод С. Аверинцева) [7, с. 376].* Мистик включает в описание «самого ужаса» сравнение с тигром – символом Власти, Силы: *«Лоб его был иссечен зелеными и пурпурными полосами, как лоб тигра» [1].* Работа с образом «тигра» уже с дебютного произведения Блейка становится его «визитной карточкой» (стихотворение «Тигр» из «Песен Невинности»).

Образ Змея в различных интерпретациях появляется на страницах блейковских «Пророчеств» («Европа» и «Америка»), «малых» («Видение дочерей Альбиона», «Первая Книга Уризена») и «больших» поэм («Милтон», «Иерусалим»). На двадцатой странице «Бракосочетания» автор иллюстрирует строки «Достопочтенного видения». Самоуверенный Ангел рассказывает герою о его судьбе. Рассказчик со спутником проходят мимо стигматичных христианских образов, критикуемых Блейком (каждый из них связан с концепцией «новой церкви» Сведенборга, что очевидно предполагает скепсис Блейка).

Существует рисунок английского мистика, где Змей пожирает собственный хвост, тем самым образуя замкнутый круг. Архетип замкнутого круга в поэзии Блейка многократно дублируется в образах *«колеса в колесе»* из Книги Пророка Иезекииля: *«И видел я: и вот четыре колеса подле Херувимов, по одному колесу подле каждого Херувима, и колеса по виду как бы из камня топаза. // И по виду все четыре сходны, как будто бы колесо находилось в колесе...» (Иез 10:10–11).*

В «Бракосочетании Рая и Ада» используется образ *мельницы* как замкнутого круга. *«Образ мельницы – символ бесконечного кружения в материальном мире Ульро...»* – полагает Г. А. Токарева [8]. С другой стороны, мельница может являться символом ньютоновского, механистического понимания мира. Именно его Блейк так ярко критикует. Круг, сфера, шар – неоднократно появляющийся мотив творчестве У. Блейка. В «Бракосочетании Рая и Ада» он мелькает буквально на каждой иллюстрированной странице, тем самым обогащая ее

дополнительной семантикой.

Блейк иллюстрирует эпизод из Книги Даниэля на двадцать четвертом листе поэмы. Перед нами царь Навуходоносор II в момент исполнения пророческого сновидения. Наполненный невыносимым ужасом взгляд отражает процесс растворения человеческого сознания. Рельефное тело покрывается густой шерстью, а на руках вырастают «птичьи» когти: *«Тотчас и исполнилось это слово над Навуходоносором, и отлучен он был от людей, ел траву, как вол, и орошалось тело его росой небесною, так что волосы у него выросли как у льва, и ногти у него – как у птицы» (Дан 4:30).*

Как известно, первые шесть глав Книги Даниэля имеют форму небольших по размерам притч, что не случайно характерно и для поэмы У. Блейка. Библейские притчи представляют, по словам Г. В. Синило, *«великие духовные примеры, образцы нравственной стойкости, преданности вере, готовности к самопожертвованию»* [6, с. 414]. Отдельное изображение Навуходоносора, превращенного за его грехи в чудовище, было создано У. Блейком в 1795 г. и вошло в серию двенадцати больших цветных гравюр (*«The Large Color Printed Drawings»*), которые стали примером его исключительных способностей как живописца. Гравюры автора вытекают из его же созданных ранее текстов 1790–1795 гг.

На одиннадцатом листе поэмы отражен последний абзац из раздела «Притчей Ада». Сверху и снизу текст обрамлен визуальным сопровождением. Перед текстом – изображение водяной глади, посреди которой мы видим сцену рождения. Волны гармонично сплетаются в форму, подобную лепесткам водяной лилии (повторяющийся мотив Блейка – лепестки цветка перекликаются с языками пламени или волнами вод). Однако стоит учитывать, что копии произведения разных лет могут отличаться друг от друга не только колоритом, но и деталями самих иллюстраций. Так, в оттисках 1827 г. данная сцена обрамлена сводами пещеры. В центре композиции – женская фигура в характерном для блейковских изобразительных паттернов положении: она развернута к нам спиной, одна нога подогнута под себя, золотистые волосы струятся по обнаженной спине. Дева достает из волн (или бутона лилии) такого же златоволосого младенца. Рядом с центральными фигурами изображен загадочный водный (воздушный) поток, в котором можно разглядеть крохотные фигурки мистических созданий – эльфов и фей. В других версиях мы можем увидеть в водном потоке кисти рук, тянущиеся к небу. Слева от действия из вод, воздев руку, выныривает андрогинное (в других вариантах, очевидно женское) существо. По контексту сложно точно определить, кому принадлежит эта фигура.

Образ новорожденного младенца, сами процессы зачатия и рождения в мифопоэтике Уильяма Блейка чаще всего сопряжены с болью, мучениями и страданиями матери. Блейк саркастично сопоставляет младенца с изворотливым червем, вредителем или со змеем, который поселяется в женском лоне, всевозможно изводит материнское тело и, появляясь на свет, становится предвестником приближения Страшного Суда и Апокалипсиса. Младенец может быть и сатаной, и Мессией, но поскольку Блейк категорически отказывался ставить данные образы в рамки бинарных оппозиций, то и события рождения в зависимости от контекста произведения и субъективного восприятия работают по-разному.

В самой маленькой и загадочной книге Блейка – «Для Детей: Врата Рая» (*«For Children: The Gates of Paradise»*, 1793) образ вредоносного существа вновь связан с рождением – событием, которое не несет в себе ни тени радости. Иллюстрации выполнены простыми линейными набросками, и даже не раскрашены. На фронтисписе изображен человеческий зародыш в виде кокона на дубовом листике, на другом листе – жирная гусеница. Подпись «Что такое Человек!» является намеренной интерпретацией автора слов Иова. Страдающий праведник обращается к Господу: *«...Что есть человек, что Ты помнишь о нем, или сын человека, что Ты печешься о нем? (Иов 7:17; перевод С. Аверинцева) [7, с. 323]* (эти же слова звучат и в Псалме 8-м). Примером уникального сочетания интерпретации образа младенца и как червя, и как змея (коварного змея) является книга специфической блейковской «Библии», авторского варианта Книги Бытия, – «Первая Книга Уризена» (*«The First Book of Urizen»*, 1794):

«A time passèd over: the Eternals / Began to erect the tent, / When Enitharmon, sick, / Felt a Worm within her

womb. // Yet helpless it lay, like a Worm / In the trembling womb, / To be moulded into existence. // All day the Worm lay on her bosom; / All night within her womb / The Worm lay till it grew to a Serpent, / With dolorous hissings and poisons / Round Enitharmon's loins folding. // Coil'd within Enitharmon's womb / The Serpent grew, casting its scales; / With sharp pangs the hissings began / To change to a grating cry / Many sorrows and dismal throes, / Many forms of fish, bird, and beast / Brought forth an Infant form / Where was a Worm before. // The Eternals their tent finishèd, / Alarm'd with these gloomy visions, / When Enitharmon, groaning, / Produc'd a Man – Child to the light» [9].

В серию больших цветных отпечатков 1795 г. включена гравюра «И Элохим создал Адама» («*Elohim Creating Adam*»). Композиционно работа повторяет иллюстрацию У. Блейка на четырнадцатом листе «Бракосочетания Рая и Ада». Поздний оттиск отражает авторское видение самого процесса Творения. Бог Блейка – могучий демиург, в руках которого человек становится лишь марионеткой без собственной воли. Ренессансная традиция осознания человека как величайшего и идеального Божественного творения, Блейку была абсолютно чужда. В мировой живописи момент создания Адама Кадмона (Первоначального) – Откровение Господне. У Блейка создает полную противоположность каноническому образу. Великий Архитектор мощной рукой словно впечатывает свое творение, погружает его в пучину расступающихся вод. Адам распростерт в нефизиологичном положении, лицо его выражает страдание и одновременно отрешенность и беспомощность. На четырнадцатой странице «Бракосочетания Рая и Ада» – близкое по композиции и символической наполненности изображение. Над полумертвым юношей располагается женская фигура. Руки девы раскинуты над мужским телом атлетического сложения. Она – олицетворение огня, объятая языками пламени, тогда как кожа юноши имеет голубоватый оттенок. Сочетание взаимодополняющих цветов спектра – излюбленный Блейком прием. Такой колорит соответствует извечному противостоянию сил природы, пор года, земного и подземного миров, Добра и Зла.

Таким образом, «Бракосочетание Рая и Ада» – исключительное по своей сложности и многозначности произведение английского поэта-визионера и великого художника. У. Блейк исследует со всевозможных сторон наш тварный мир, ищет его положительные стороны и остро критикует изъяны. Поэт ищет причины несовершенства райского существования, предпринимает попытки обосновать бессмысленность одностороннего восприятия сил Зла и Добра, поднимает вопрос о единстве духовного и телесного. Обилие образов, которые становятся прямыми или косвенными отсылками к различным произведениям мировой литературы и живописи, а также к Библии, ставят перед исследователями непростую задачу – расшифровать блейковскую Вселенную. Ключи к некоторым символам лежат совсем на поверхности, однако существуют и глубокие, чрезвычайно усложненные образы. Каждая страница «Бракосочетания Рая и Ада» заслуживает внимательной аналитики как визуальных, так и текстовых высказываний автора. В поэме закладываются и развиваются осевые сюжетные основы, характерные для мифопоэтики Уильяма Блейка. При этом роль «осевого» архетекста, с которым он ведет диалог и парадоксально переосмысляет его образы, является Библия.

Список использованной литературы

1. Блейк, У. Бракосочетание Неба и Ада / У. Блейк // Блейк У. Песни Невинности и Опыта / пер. С. А. Степанова. – СПб. : Северо-Запад, 1993. – С. 163–213.
2. Синило, Г. В. Библия как «осевой» архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) / Г. В. Синило // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2017. – № 3. – С. 19–29.
3. Некрасова, Е. А. Творчество Уильяма Блейка / Е. А. Некрасова. – М. : МГУ, 1962. – 183 с.
4. Батай, Ж. Литература и Зло / Ж. Батай. – М. : Издательство Московского университета, 1994. – 168 с.
5. Акройд, П. Уильям Блейк : пер. с англ. / П. Акройд. – М. : Издательский дом «София», 2004. – 672 с.
6. Синило, Г. В. Библия и мировая культура : учеб. пособие / Г. В. Синило. – Минск : Вышэйшая школа, 2015. –

688 с.

7. Аверинцев, С. С. Собрание сочинений. Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы : пер. с древнегреч. и древнеевр. / С. С. Аверинцев; под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова. – Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2004. – 500 с.

8. Токарева, Г. А. Пол и плоть в поэзии У. Блейка: мифопоэтический аспект / Г. А. Токарева // Вестник КРАУНЦ (Камчатской региональной ассоциации Учебно-научный центр). – 2003. – № 2. – С. 17–29.

9. Blake, W. The First Book of Urizen / W. Blake. – N. Y. : Dover Publications, 1997. – 48 с.

Л. В. Шимонович,

студент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

БИБЛЕЙСКАЯ АРХТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ПОЭЗИИ ЛЕОНАРДА КОЭНА

***Аннотация.** В статье через призму библейской архетекстуальности рассматривается поэзия канадского поэта Леонарда Коэна на примере песен «На темных реках» (“By the Rivers Dark”) и «Аллилуйя» (“Hallelujah”). Леонард Коэн, помещая вечные сюжеты в новый контекст, а героев – в современные, зачастую свои личные обстоятельства, осмыслял мир и место человека в ней.*

***Ключевые слова:** Леонард Коэн; архетекстуальность; «осевой» архетекст; Библия; «На темных реках»; «Аллилуйя».*

L. V. Shimonovich,

Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

BIBLICAL ARCHETEXTUALITY IN THE POETRY OF LEONARD COHEN

***Abstract.** In this paper, we examine the poetry of Canadian poet Leonard Cohen through the prism of biblical archetextuality using as examples such songs as "By the Rivers Dark" and "Hallelujah". Leonard Cohen, placing eternal plots in a new context, and heroes in modern, often personal circumstances, comprehended the world and the place of man in it.*

***Key words:** Leonard Cohen; archetextuality; “axial” archetext; The Bible; “By the Rivers Dark”; “Hallelujah”.*

Одним из важнейших смыслополагающих и текстопорождающих текстов европейской культуры является Библия. Согласно определению белорусской исследовательницы Г. В. Синило, Библия является «осевым» архетекстом европейской культуры и литературы (см. подробнее: [1]). И несмотря на кажущийся отход многих людей в XX–XXI вв. от религиозности, Библия продолжает влиять на современную культуру и литературу. Подтверждением этому является творчество канадского поэта, композитора и певца Леонарда Коэна (*Leonard Cohen, 1934–2016*).

Превосходным знанием Библии, Талмуда и Каббалы Леонард Коэн обязан своему происхождению. Коэн родился в одной из самых уважаемых и старинных еврейских семей в Канаде. Его прадедушка Лазарь (Элиэзер) Коэн эмигрировал в 1869 г. из Польши, где он был раввином. Несмотря на то, что в Канаде Лазарь Коэн стал успешным предпринимателем и фабрикантом, он продолжал активно участвовать в жизни канадского еврейства. Лион Коэн – сын Лазаря Коэна и дедушка Леонарда Коэна – не только унаследовал от своего отца талант предпринимателя, но и основал первую англоязычную еврейскую газету в Канаде – “*The Canadian Jewish Times*”, целью которой было помочь еврейским эмигрантам адаптироваться и интегрироваться в канадское общество. Он также учредил фонд помощи пострадавшим от еврейских погромов в Российской империи, основал комитет по

переселению беженцев в Канаду, был управляющим нескольких школ и больниц и в итоге стал президентом Канадского Еврейского Конгресса (*The Canadian Jewish Congress*) – организации, которая почти сто лет занималась защитой прав и интересов еврейской общины в Канаде.

Дед Леонарда Коэна по линии матери – Соломон Клоницкий-Клайн – был каунасским раввином, директором местной иешивы и талмудистом, семья которого эмигрировала из Литвы в США и Канаду в 1920-х гг. Леонард Коэн вспоминал, как, будучи подростком, читал Танах и более детально изучал Книгу Пророка Исаии под руководством своего деда. Вкупе с посещением еврейской воскресной школы каждую неделю он получил достаточно серьезное религиозное образование, что в те дни не было такой уж необычной ситуацией в семьях, для которых еврейская идентичность была так же важна, как и канадская.

По мере взросления и становления как поэта отношения Леонарда Коэна с местным сообществом становились все более неустойчивыми и достигли своего апогея в речи, осуждавшей ритуалы и религиозные практики общины за их косность, механизированность и бездуховность, которую Коэн прочитал в монреальской Еврейской публичной библиотеке в 1963 г.: *“I believe we have eliminated all but the most blasphemous ideas of God. I believe that the God worshipped in our synagogues is a hideous distortion of a supreme idea – and deserves to be attacked and destroyed. I consider it one of my duties to expose the platitude which we have created”* [2, p. 145] ‘Я уверен, что мы преодолели все, кроме самых богохульных идей о Боге. Я уверен, что Бог, которому поклоняются в наших синагогах, – ужасное искажение высшей идеи, заслуживающей того, чтобы быть атакованной и уничтоженной. Я считаю одной из своих обязанностей разоблачить ту банальность, что мы создали’.

Впоследствии Коэн не очень охотно обсуждал свои отношения с религией, но его религиозное мировоззрение полностью отражает взгляд на мир и человека в нем. Религиозность Леонарда Коэна не была связана с формальным соблюдением ритуалов и предписаний, а была, как отмечает автор книги «Леонард Коэн: музыкальные корни гения» (*“Leonard Cohen: The Mystical Roots of Genius”*) Гарри Фридман, «интроспективной и основанной на опыте, была способом удовлетворения стремлений его души, пространством для самоанализа и духовных поисков» [3, p. 8].

В стихах Коэна всегда ощущается множество влияний, его творчество лишено какой бы то ни было монохромности и однозначности, а, наоборот, открыто для большого количества интерпретаций. Это подтверждается не только выдающейся религиозной, но и литературной эрудированностью автора: он восхищался Гомером, Джоном Милтоном, Данте, Уильямом Вордсвортом, а также царем Давидом.

Среди главных вдохновителей Леонарда Коэна – выдающийся испанский поэт и драматург Федерико Гарсиа Лорка, который поразил еще юного пятнадцатилетнего Коэна своим чувственным стилем и живыми образами. Песня «Прими этот вальс» (*“Take This Waltz”*) – перевод стихотворения Гарсии Лорки «Маленький венский вальс» (*“Pequeño vals vienés”*).

Близкими для Леонарда Коэна оказалось творчество и судьба персидского поэта-суфия Джаллаладдина Руми. Коэн понимал то чувство отчуждения и невозможность почувствовать себя своим в принимающей культуре, которые испытывал поэт XIII в. Поэзия Руми, выражающая мистическую красоту природы, повлияла на песни «Гость» (*“The Guests”*), «Окно» (*“The Window”*) о чем говорит сам Леонард Коэн в примечаниях к альбому “Recent Songs”.

«На темных реках» (*“By the Rivers Dark”*) – авторская интерпретация известного Псалма 136/137-го «На реках Вавилонских...». Псалом повествует о временах вавилонского пленения (VI в. до н. э.), о том, как евреи никогда не забывали о Иерусалиме и вере в единого Бога на чужой земле. Сердца пленников полны любви к родине и памяти о ней: «Если я забуду тебя, Иерусалим, – забудь меня десница моя; // Прилипни язык мой к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не поставлю Иерусалима во главе веселия моего» (*Пс 136:5–6*).

Интерпретация Леонарда Коэна значительно отличается от библейского текста. Само представление о Вавилоне как о городе грехов у поэта сформировалось благодаря Откровению Иоанна Богослова: «Вавилон великий, мать блудниц и мерзостям земным» (*Иоан 17:5*). Вавилон – олицетворение неумного гедонизма,

похоти, вещизма и продажности. В своей ранней песне «Прошлогодний человек» (“*Last Year’s Man*”) Коэн поет о свадьбе Вифлеема и распутного Вавилона. В песне «Это то, чего ты хотел?» (“*Is This What You Wanted?*”) также упоминается Вавилон все с тем же презрением.

В своем личном псалме Леонард Коэн рассказывает историю человека, который бродит по рекам Вавилонским, пытаясь привыкнуть к местной культуре, ассимилировать с ней, принять этот образ жизни. В отличие от библейских пленников, которые сознательно отказываются петь песни Господа на чужой земле («На вербах, посреди его, повесили мы наши арфы. // Там пленившие нас требовали от нас слов песней, и притеснители наши – веселья: “пропойте нам из песней Сионских”. Как нам петь песнь Господню на земле чужой?» (Пс 136:2–3), главный герой коэновского псалма напрочь эту песню забывает: «*And I did forget / My holy song*» [4] ‘И я позабыл / Свою священную песнь’ (здесь и далее подстрочный перевод наш. – Л. Ш.).

Версия Леонарда Коэна – не плач, а песнь изгнанника, который оказался настолько поглощен другой культурой, что забыл, откуда он пришел и кто он есть на самом деле. Но несмотря на убежденность изгнанника в том, что он смог стать своим в чужой культуре, он не находится в безопасности, но остается все таким же неприкаянным и беззащитным: «*By the rivers dark / Where I could not see / Who was waiting there / Who was hunting me*» [4] ‘На реках темных, / Где я не мог увидеть, / Кто поджидал меня там, / Кто охотился за мной’. Коэновский изгнанник, как и ассимилированные евреи довоенной Германии, удивлен, что коренное население все еще не считает его местным и равным себе. Он – добыча, которую постигнет участь всех тех, кто отличается от других в грешном Вавилоне.

Пленники в библейском псалме дали клятву Богу: пусть у них отсохнет правая рука и языки прилипнут к нёбу, если они забудут Иерусалим. Изгнанник в песне Леонарда Коэна такой клятвы не давал, но наказание такое же – он ранен и изуродован. Он не только не может петь священную песню, но он не может воспользоваться «благами» темной реки: «*And he cut my lip / And he cut my heart / So I could not drink / From the rivers dark*» [4] ‘И Он ранил мои губы, / И Он ранил мое сердце, / Так что я не мог напиться / из темной реки’. На мгновение изгнанник видит свое буквально «беззаконное» (“lawless”) сердце, забывшее законы Торы, которым обязано было следовать. Он также видит обручальное кольцо – символ мистического союза между Богом и человеческой душой: «*Then he struck my heart / With a deadly force / And he said, “This heart: / It is not yours”. / And he gave the wind / My wedding ring: / And he circled us / With everything*» [4] ‘И затем Он поразил мое сердце / Со смертоносной силой / и сказал: “Это сердце – / оно не твое”. И Он отдал ветру / Мое обручальное кольцо, / И Он кружил вокруг нас / Вместе со всем важным’. Союз с Богом разорван, и изгнанник дает клятву уже не Иерусалиму, как пленники из Псалма, а Вавилону: «*Be the truth unsaid / And the blessing gone / If I forget / My Babylon*» [4] ‘Да не будет сказанной правда, / Да исчезнет благословление, / Если я забуду / Мой Вавилон’.

«На темных реках» (“*By the Rivers Dark*”) – полная глубокого смысла песня о самосознании, идентичности и сложности их сохранения в совершенно новых культурных условиях. Это песня о моральной дилемме, которая встает перед человеком-изгнанником: остаться навсегда неприкаянным и чужаком для новой культуры или отречься от своего прошлого и без всяких возражений принять нормы и ценности новой культуры, родиться для нее заново.

«Аллилуйя» (“*Hallelujah*”) – не просто одна из самых знаменитых песен Леонарда Коэна, но и одна из самых знаменитых песен вообще. На ее создание Коэн потратил пять лет, написав восемьдесят разных версий текста, но так и не смог прийти к единой. «Аллилуйя» и самим автором исполнялась всегда по-разному (неизменным оставался только последний куплет), и другими исполнителями, которые перемешивали тексты из разных версий или вовсе заменяли своим.

В этой песне Леонард Коэн оригинально связывает две библейских истории – о Самсоне и Далиле и царе Давиде и Вирсавии. Начальные строки – «*You saw her bathing on the roof / Her beauty in the moonlight overthrew ya*» [5] ‘Ты увидел ее, купающуюся на крыше, / И ее красота в лунном свете повергла тебя в шок’ – указывают на эпизод в жизни царя Давида, который оказывается роковым и после которого его настигают одна беда за другой:

«Однажды под вечер Давид, встав с постели, прогуливался на кровле царского дома, и увидел с кровли купающуюся женщину; а та женщина была очень красива» (2 Цар 11:2). Это была Вирсавия – жена царского гвардейца Урии. Чтобы оставить их связь в тайне и не навлечь позор ни на Вирсавию, ни на себя, Давид отправляет ее мужа, находившегося тогда в армии, осаждавшей столицу аммонитян Раббу, на самый опасный участок военных действий. Давид прекрасно знает, что он совершает грех, что Урия погибнет, но охватившая страсть заставляет его забыть Закон. Тогда пророк Натан, когда-то благословивший царя Давида, становится его обличителем и предостерегает, что этим поступком Давид навлек беду на себя, свою семью и свой народ: «Так говорит Господь: вот, Я воздвигну на тебя зло из дома твоего, и возьму жен твоих пред глазами твоими, и отдам ближнему твоему, и будет он спать с женами твоими пред этим солнцем. // Ты сделал тайно; а Я сделаю это пред всем Израилем и пред солнцем» (2 Цар 12:11–12).

Для того, чтобы аллегорично указать на беды, которые в скором времени постигнут царя Давида, Леонард Коэн вводит историю предательства Самсона Далилой: «*She tied you to a kitchen chair / She broke your throne, and she cut your hair* [5] ‘Она привязала тебя к кухонному стулу, / Она разрушила твой трон и обрезала твои волосы’». Самсон был назиром, вся сила которого заключалась в волосах: «И он открыл ей все сердце свое, и сказал ей: бритва не касалась головы моей, ибо я назорей Божий от чрева матери моей; если же остричь меня, то отступит от меня сила моя; я сделаю слаб и буду, как прочие люди» (Суд 16:17). Как Самсон доверился женщине, которая стала причиной его бед, так это произошло и с царем Давидом. Хотя стоит отметить, что несмотря на какое-то внешнее соответствие, в историях все же есть отличия. Так, в истории Самсона первостепенная роль врага отводится коварной Далиле, а в истории Давида – самому Давиду и его недалекости. Но общим остается неумение мужчин обуздать свои чувства.

Но, так или иначе, слова «она разрушила твой трон» указывают и на смерть старших сыновей Давида – Амнона и Авессалом, и ребенка от Вирсавии, и на последующий распад Израильского царства после смерти Соломона – второго сына Давида и Вирсавии. А упоминание «обрезанных волос» указывает на то, как погиб Авессалом. Хотя волосы не были обрезаны, они стали причиной его гибели: «И встретился Авессалом с рабами Давидовыми; он был на муле. Когда мул вбежал с ним под ветви большого дуба, то Авессалом запутался волосами своими в ветвях дуба и повис между небом и землею, а мул, бывший под ним, убежал. <...> Иоав сказал: нечего мне медлить с тобою. И взял в руки три стрелы и вонзил их в сердце Авессалом, который был еще жив на дубе» (2 Цар 18:9, 14). Тем не менее парадокс: хотя «она разрушила трон», без Вирсавии и любви к ней Давида не продолжилась бы мессианская династия, невозможно было бы упование для иудеев и для христиан на пришествие Мессии.

Завершает свою песню Леонард Коэн собственными размышлениями о парадоксальной природе слов и имен, о смирении. В 1988 г. Леонард Коэн вообще переписал текст, убрав из него библейские аллюзии: “*It was a song that had these references to the Bible in it, although these references became more and more remote as the song went from beginning to end. And finally: I understood that it was not necessary to refer to the Bible any more. And I rewrote the song*” [6] ‘Это была песня с отсылками на Библию, хотя они и становились все более и более отдаленными по мере исполнения песни от начала до конца. И в конце концов я понял, что больше нет надобности в обращении к Библии. Так что я переписал песню’. Однако самая главная библейская аллюзия все же осталась: это возглас «Аллилуйя!», повторяющийся в псалмах и означающий «Восхвалим Господа!». Это песня о противоречивом и неоднозначном мире, в котором невозможно четкое разделение на черное и белое, в котором иногда остается лишь распахнуть объятия и просто, с мольбой или благодарностью, воскликнуть «Аллилуйя!».

Хотя поэзия Леонарда Коэна считается загадочной, таинственной и часто даже малопонятной, сам автор не считал свое обращение к библейской традиции элитарным. Он утверждал, что для понимания его стихов не нужно очень глубокое знание библейских сюжетов, их тонокостей и нюансов. Наоборот, Коэн пытается найти точки соприкосновения.

Несмотря на то, что поэту не нравились разговоры о том, что его музыка имеет какую-то духовную или религиозную цель, фамилия Коэн, указывающая на происхождение из древнего рода священнослужителей – потомков первосвященника Аарона, все-таки в каком-то смысле предопределила его судьбу.

Поэтика Леонарда Коэна не ограничивается исключительно библейскими аллюзиями. Будучи очень образованным, он мог в своем творчестве углубляться в темы Талмуда, Каббалы, религиозную философию Мартина Бубера. А подход к библейским отсылкам отличается характерной оригинальностью и новизной. Поэт обращается к известным сюжетам, чтобы на их основе создать современный фольклор, помещает знаменитых библейских героев в новый контекст – прежде всего с целью осмысления современности, места и роли человека в ней.

Список использованной литературы

1. Синило, Г. В. Библия как “осевой” архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) / Г. В. Синило // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2017. – № 3. – С. 19–29.
2. Siemerling, W. Leonard Cohen. Loneliness and History: A Speech Before the Jewish Public Library / W. Siemerling // Take This Waltz: A Celebration of Leonard Cohen / M. Fournier, K. Norris (eds). – Winnipeg : The Muses' Company, 1994. – P. 143–153.
3. Freedman, H. Leonard Cohen: The Mystical Roots of Genius / H. Freedman. – London : Bloomsbury, 2021.
4. Cohen, L. By the Rivers Dark / L. Cohen. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://genius.com/Leonard-cohen-by-the-rivers-dark-lyrics> – Дата доступа: 19.10.2022.
5. Cohen, L. Hallelujah / L. Cohen. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://genius.com/Leonard-cohen-hallelujah-lyrics> – Дата доступа: 18.10.2022.
6. Cohen, L. Leonard Cohen about the Meaning of Hallelujah / L. Cohen. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://youtu.be/cSV6_JzHbu8 – Дата доступа: 15.10.2022.

Г. А. Широкова,

аспирант, ст. преподаватель (Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия)

БИБЛЕЙСКИЙ АДАМ КАК ПРООБРАЗ АДАМА БИДА: СВЯЩЕННОЕ ПИСАНИЕ И РОМАН ДЖОРДЖ ЭЛИОТ

***Аннотация.** Статья посвящена анализу творчества английской писательницы Джордж Элиот. Отмечается значительное влияние идей Л. Фейербаха на концепцию ее произведений, обусловленное глубоким интересом к теме религии. Сделан вывод, что в ее произведениях содержатся многочисленные отображения человеческих поступков, совершенных под бременем выбора. Особое внимание уделяется анализу романа «Адам Бид», где прообразом главного героя, без сомнения, послужил библейский Адам. В произведении отображена этическая система, центральным звеном которой является труд и работа, также проанализировано отношение к религии и природе. Подробно описываются отношения Адама с главной героиней романа Хетти Соррель. Адам Бид является для писательницы главной иллюстрацией того, как человек может развить истинно человеческую, нравственную ориентацию.*

***Ключевые слова:** английский реализм; английский роман; Дж. Элиот; Адам Бид; образ персонажа; характер героя; этическая система; религия.*

G. A. Shirokova,

BIBLICAL ADAM AS A PROTOTYPE OF ADAM BEDE: THE HOLY SCRIPTURE AND THE NOVEL BY GEORGE ELIOT

Abstract. *The article dwells on the work of English writer George Eliot and its intertextual references. There is a significant influence of L. Feuerbach's ideas on the conceptual content of her works, due to her deep interest in religion. It becomes evident that her writing contains numerous representations of human actions committed under the burden of choice. Special attention is paid to the analysis of the novel Adam Bede, where the Biblical Adam undoubtedly serves as the prototype of the main character. The work reflects an ethical system, the focus of which is work, and it also bears evidence to the author's attitude to religion and nature. Adam's relationship with the other main character of the novel Hetty Sorrel is described in detail. These observations aim to demonstrate how the eponymous character of Eliot's novel epitomizes human ability for moral self-assertion.*

Keywords: *English realism; English novel; George Eliot; Adam Bede; character construction; imagery; ethical system; religion.*

Творчество английской писательницы Джордж Элиот (*George Eliot; 1819–1880*) привлекает внимание читателей, критиков, писателей, философов с момента первых публикаций ее произведений и по сей день. Обилие и англоязычных и русских исследований творчества писательницы, делает справедливым размышления Н. Я. Дьяконовой о ней «как фигуре центральной в эволюции английской литературы» [3, с. 138]. Каждый из аспектов ее творчества – философский, политический, этический, исторический – может быть «рассмотрен в прочной связи с важнейшими умственными и социальными движениями эпохи; тем самым наглядно, осязательно выявляется место Элиот в истории романа и английской культуры» [7].

В произведениях Джордж Элиот появляется сильная альтернатива традиционным религиозным воззрениям – «религия гуманности», которая объединяет реалии науки с лучшими традициями христианства. Дж. У. Кук отмечал то, что является уникальным в позиции Джордж Элиот: «Она утверждает и в то же время отрицает; она глубоко религиозна и все же отвергает все религиозные доктрины. Ни один писатель века не придал религии более важного отношения к человеческим интересам и не сделал ее более значимым элементом в творческой работе; и, тем не менее, ни один другой литературный гений так не отвергал всякую веру в Бога и бессмертие» [16, р. 9].

Как известно, исследованием психологических истоков христианской веры занимался немецкий философ и антрополог Л. Фейербах, чья книга «Сущность христианства» (*«Das Wesen des Christentums», 1841*), была переведена Джордж Элиот 1854 г. В сочетании с ее более ранним христианским опытом это привело Дж. Элиот к собственному пониманию субъективной реальности, воплощенной в христианстве – вечной истины человеческой любви и самоотверженности.

Дж. У. Кук рассматривал влияние идей Л. Фейербаха как самое основное в становлении идейной и творческой концепции Джордж Элиот, утверждая, что «влияние Фейербаха можно увидеть в глубоком интересе, который М. Эванс когда-либо проявляла к предмету религии. Одно только это влияние объясняет изменения в воззрениях тех, кто не принимал какие-либо религиозные доктрины как истинные, кто не верил в Бога или бессмертие и кто отвергал христианство как историческую или догматическую веру. Именно от Фейербаха писательница узнала, насколько велико влияние религии, насколько оно необходимо для благосостояния человека и насколько глубоко оно отвечает нуждам души» [12, р. 27]. Стоит отметить, что для религиозных гуманистов именно человек и гуманность должны быть в центре нашего этического внимания. Религия гуманности основана на идеи о благе человека, забота о его свободе, равенстве, личностном развитии, и это важнее церковных обрядов и ритуалов [1].

Дж. Элиот рассматривала свои романы как «набор жизненных экспериментов», то есть сама писательница имела в виду, что в ее произведениях отображены многочисленные отображения человеческих поступков, движимые бременем того или иного выбора, с которым сталкиваются персонажи» [6, с. 41]. И так, перейдем к роману «Адам Бид» («Adam Bede», 1859), и рассмотрим проблему главного, положительного героя. Нельзя не упомянуть, что Б. М. Проскурнин относил религиозность в исследуемом романе Элиот к этико-философским исканиям эпистемологического субъекта [7, с. 153]. Примерно о том же писал и английский литературовед Д. Кэрролл [11]. Можно заключить, что религиозный аспект представляет собой неотъемлемую составляющую формирования нравственно-этических норм персонажей произведения. Н. А. Шамардина определяет место религии в жизни писательницы, указывая на ее приверженность христианским этическим нормам, которые она своеобразно воплотила в романе «Адам Бид», упоминает влияние таких личностей на религиозное мировоззрение писателя, как Мария Льюис и Элизабет Эванс [8, с. 178]. Однако при этом автор научной статьи не приводит ни одного библиографического источника, в котором подтверждалась эта информация, что заставляет усомниться в её корректности.

Роман «Адам Бид», как говорила Элиот, деревенская история, овеянная дыханием коров и запахом сена [6, с. 52]. Замечательные деревенские пейзажи Дж. Элиот, почти всегда переходящие в бытовые жанровые сцены, проникнуты искренней любовью к сельской Англии и её обитателям.

Элиот при помощи разнообразных литературных средств и приёмов создает целостные персонажи, со своими эмоциями, переживаниями и внутренним миром, который мы воспринимаем и даем ему нравственную оценку. В данной части настоящего исследования мы рассмотрим образ заглавного персонажа романа – Адама Биды, прообразом которого, вне сомнений, является библейский Адам.

Адам Бид большую часть своей жизни проживает в так называемом «крестьянском раю». Автор строит повествование так, что читатель, который является обязательным элементом в системе художественного произведения викторианцев, на протяжении двадцати глав вместе с самим главным героем активно включается в эту жизнь. Особенность экспозиционной части романа заключается в том, что Дж. Элиот представляет читателю всех действующих лиц – жителей деревни Хейслоуп.

Первое знакомство с Адамом происходит в столярной мастерской, Дж. Элиот представляет его прежде всего как человека труда, – он плотно, «крепко сложенный, сильный человек с большими, могучими руками, отлично приспособленными ко всякого рода механическому труду» [9, р. 5]. Его предрасположенность к труду проявляется и во внутренних качествах, рабочей этике. Любовь к жизни и к людям у Адама Биды выражается в труде. Ещё в детстве отец с гордостью отмечал в нём плотницкий талант: «А ведь парнишка-то имеет необыкновенные способности к плотничьему мастерству» [9, р. 34].

Вслед за Рихтером стоит отметить, что большую роль викторианцы отводили труду при оценке «социальной сути человека», нравственности человека. Имеет смысл уточнить, что «работа» в нашей статье будет рассматриваться как некий устойчивый концепт, поскольку его свойства пронизывают всю сюжетную линию произведения и, главное, образ Адама – «титального героя» [21, р. 32]. Более того, именно этот концепт выступает ключевым при характеристике того или иного персонажа романа. Ни один персонаж романа не обходится без намеренного описания автором произведения его профессиональной, трудовой, действительности. «Работа» как некий концепт охватывает достаточно широкий диапазон понятий и свойств, которые прямым образом связаны с основной деятельностью в сельской местности – человеческим трудом. «Совершенно справедливо то, что должно пахать и засеивать землю, сохранять драгоценный хлеб и заботиться о мирских делах, и справедливо то, что люди должны наслаждаться своих семействах и заботиться о них, и делать это в страхе Божиим, и что они не должны не радеть о потребностях» [9, р. 62].

В приведённом отрывке совершенно определенно отображена этическая система, центральным звеном, которой является труд и работа. В романе каждый из героев занят своим делом. Писательница демонстрирует неразделенность общих и незыблемых ценностей жителей сельской местности. Немаловажную роль в этом

примере играет и религиозный аспект, аллюзии к которому указывают на более плотное укоренение рассматриваемого нами принципа в ценностной системе сельских жителей [19, p. 81].

Физическая сила Адама органично сочетается с даром труженика и с еще редкой честностью и принципиальностью. Он рисуется рабочим человеком, который находит радость в работе, а потому и жизнь его, как он полагает, наполняется смыслом. Например, когда он обнаруживает, что гроб, который должен быть доставлен заказчику на следующий день, не доделан его пьяницей-отцом, он немедленно берется за работу, хотя и устал после дневной работы. Возникает вопрос, почему выбран такой «предмет», как гроб. Вероятно, Джордж Элиот хотела, используя этот предмет, предварить последующее событие – гибель отца Адама. Он работает над ним всю ночь, поскольку для него как мастера дело чести, чтобы все, что он делает, было сделано хорошо и в срок [18]. Он не может нарушить обещания, данного людям: *«Пускай лучше отвалится у меня правая рука, чем мне обмануть людей таким образом»* [9, p. 32] Философия главного героя заключается в том, что нужно всегда выполнять свой долг независимо от обстоятельств. По этой причине он полностью предан своей работе, редко делает что-то для собственного удовольствия и стремится поступать правильно в любой ситуации [18]. Дж. Элиот представляет Адама как положительного персонажа, о чем свидетельствует имеющийся в следующей цитате подтекст: *«Адам гораздо лучше знал толк во многих вещах, нежели те, которые считали себя лучше его»* [9, p. 65].

К портретным описаниям Адама писательница обращается не раз, всегда подчёркивая красоту и величие этого трудолюбивого молодого человека. Это человек доброго сердца и сильной воли. Честный, глубоко порядочный герой романа. Духом он так же силен и крепок, как и телом. Это настоящий работник, неутомимый, честный, прямой, с любовью относящийся к своему простому делу: *«Один лишь Адам продолжал работать, как будто не случилось ничего», «Я не могу оставаться спокойным, если вижу, что люди бросают свои инструменты в ту самую минуту, когда только что часы начинают бить, как будто они не находят в работе никакого удовольствия и лишний раз боятся ударить молотком»* [9, p. 6].

Адам Бид – герой-идеолог. Именно через этот образ Джордж Элиот выражает многие свои мысли и убеждения. Это человек, который является носителем высоких нравственных принципов. Помимо этого, в тексте произведения ярко демонстрируется его верность собственным убеждениям и принципам: *«Адам всегда говорил то, что думал, и что его ничем нельзя была заставить переменить свое мнение»* [9, p. 27].

Устами героя Джордж Элиот выражает своё отношение к религии. Адам Бид не против Бога, но в отличие от своего брата Сета и многих других, которые готовы служению Богу посвящать значительную часть своего времени и сил, он считает, что *«дух Божий одинаково проявляется и в больших, и в малых вещах и что человек, честно трудящийся в своём доме и на огороде, будет так же близок к Богу, как если бы он постоянно ходил на религиозные собрания, молился и вздыхал о своих грехах»* [9, p. 57]. Однако также можно отметить, что *«Адам не принадлежал к числу людей суеверных без всякого основания»* [9, p. 31]. Преданность долгу делает его волевым и настойчивым, это также побуждает его подходить к проблемам очень практично и дальновидно. В целом, в начале романа Адам Бид – очень оптимистичный молодой человек. Главный герой чувствует, что может справиться с любой ситуацией посредством позитивных действий, он ощущает, что контролирует себя и ход своей жизни. Однако Адам несколько незрел: его строгий взгляд на жизнь не был смягчен опытом. Тем не менее, Элиот во многих ситуациях демонстрирует природную тягу Адама к справедливости. Адам искренне желает приносить пользу людям. Все это в совокупности позволяет сделать вывод о том, что автор в этом персонаже воплотил те моральные и нравственные принципы, которые сам считает наиболее важными в жизни человека. В том числе и те, которые считаются одними из ключевых в христианстве [18].

Источником имени Адам была Библия, протипом – библейский Адам, но он не является исключительно положительным персонажем и обладает своими недостатками. Обращение к Библейскому прототипу помогает

объяснить акцент в романе на том, что Адам глубоко понимает природу вещей, ведь библейский Адам дал название всему, что было в райском саду; иначе говоря он чувствовал природу, того или иного объекта живого мира. Также интересным представляется то обстоятельство, что в древнееврейском тексте Ветхого Завета слово «adam» означает весь человеческий род в целом, и может свидетельствовать о том, что Элиот наделила Адама Бида качествами, которые она полагала необходимыми и полезными каждому человеку [5].

В свете размышлений о прототипе, становится понятным отношение Адама Бида к природе, которая насыщает его, дает стимул и силы для труда, кроме того «*акцентируется полная гармония природы и человека, преобразующего ее*» [2]. Герой полон бодрости и беззаветной любви к жизни, к зелёным полям, к лесу, ко всей великой и таинственной природе, среди которой он вырос и живет. Природа ему не кажется таинственной, она не вызывает в нем никаких вопросов и сомнений, а только возбуждает радостное чувство бытия и аккумулирует энергию и усиливает желание к труду.

Наиболее ярко библейскую составляющую в образе Адама Бида демонстрируют его отношения с Хетти Соррель. Главная героиня романа является девушкой необычайной красоты, которая не только знает об этом, но и активно пользуется: она мечтает удачно выйти замуж и разбогатеть. Описывая героиню, Джордж Элиот использует метафоры «кошечка», «бабочка». [20]. Н. Хенри просит обращать внимание на описание животных в романах Элиот, а также на метафоры животных, которые она использует, описывая героев.

Хетти рисуется абсолютной эгоисткой, ей нет дела до сочувствия чужому горю, а свою работу на ферме она выполняет исключительно из-за необходимости и без удовольствия. Дж. Элиот подчеркивает, что Хетти не обладает большим интеллектом и делает ставку исключительно на свою красоту и очарование [13]. Отметим, что жители Стоунишира замечают ее внешнюю красоту, а жители Лоамшира знают ее скрытую твердость; миссис Пойсер отмечала, что сердце Хетти твердо, как галька [9, р. 35]. Твердость Хетти – детский или, в лучшем случае, юношеский эгоцентризм. Все люди и события имеют для нее ценность или значение лишь постольку, поскольку они затрагивают узкий круг ее собственной жизни. Хетти очень привлекательна, но она холодна и «уродлива» внутри. Внешняя же красота Хетти маскирует ее внутреннюю непривлекательность, и под этими чарами оказываются Артур Донниторн и Адам. Даже когда Хетти плачет или злится, она кажется очаровательной Адаму и Артуру. Адам ослеплён внешностью Хетти, которая заставляет его неправильно истолковать её слёзы и восхищаться её несуществующей любовью к нему. Адам, очарованный ею, покорён ее женственностью и не замечает ее безразличия к нему. И это вновь отсылает нас к Библии: как известно, Адам не замечал недостатков своей жены Евы, пока не было совершено грехопадение [13]. Внешняя красота ослепляет и вводит в соблазн Артура Донниторна, так что тот теряет контроль над собой.

Постепенно Хетти приобретает такие качества, как безразличие, лицемерие, что в итоге приводит ее к страшному преступлению – детоубийству. Это событие в романе должно рассматриваться как своего рода грехопадение Хетти. Отметим, что Г. Джеймс считал Хетти самым удачным женским персонажем в творчестве Дж. Элиот. Он считал, что несчастье Хетти делает ее центральной фигурой романа, а потому часть романа, которая связана с Хетти, кажется ему самой убедительной. Он заключает: «*Насчет Хетти Соррель у меня нет никаких сомнений. Я принимаю ее всем сердцем*» [17]. Кроме того, мы можем говорить о предопределенности событий в произведении. Как бы герои ни старались изменить что-то в их жизни, у них мало что получается. К примеру, Хетти, будучи беременной, пытается найти Артура Донниторна, который обещал ей помочь в трудную минуту [9, гл. XXXVI]. Череда неожиданных событий приводит героиню к трагедии. Хетти оставляет своего ребенка под деревом в лесу, прикрыв его кучей листьев, с мыслями: «*Никто никогда не узнает об этом, главное чтоб так и было*» [9, р. 299]. Всё, что происходило дальше, могло быть для неё страшным сном, возможно героиня была в помутнении рассудка.

В процессе чтения романа создается впечатление, что противостояние Артура и Адама и является кульминацией. Однако истинный кульминационный момент романа заключается в бегстве Хетти из Хейслоупа, ее отчаянном акте детоубийства и последующем за этим судом, что наиболее остро описывается автором

произведения в главе XXXVI [9, р. 342]. Хетти признана виновной и приговорена к смерти, что символизирует конец не только её жизни, но и всей истории.

Герои Элиот многому учатся и по ходу своих жизненных историй превращаются в настоящих зрелых людей. Хетти – девушка полная тщеславия, тогда как Адам – судит людей исходя из своего опыта, не понимая, что люди разные; но с течением времени и через страдания они оба становятся разумными людьми, но, для Хетти, к сожалению, исход оказался трагичным.

В своих произведениях Джордж Элиот активно подчеркивает абсолютность долга. А для библейского Адама характерно чувство долга перед Богом и Евой. Так Хетти не заботится о долге перед дядей и тетей, и в своём тщеславии уходит слишком далеко, и поэтому погибает. Адам остается неудовлетворенным, когда поступает опрометчиво и нетерпимо, но становится умиротворенным, когда восстанавливается через свои страдания и учится принимать других.

В заключение отметим, что Джордж Элиот тщательно подошла к выбору имени заглавного персонажа романа, что в свою очередь позволяет получить объемное представление о его характере. Ценности Адама развиваются и конкретизируются по мере того, как он становится более зрелым. Его сила основана на принятии мира таким, какой он есть, а не на абстрактных принципах. Герой пришел к выводу о том, что важнее любить, чем быть «правильным» в любой конкретной ситуации, а также понимать и других людей, которые имеют другие убеждения. Главный герой развивает кротость и смирение, которые по сути, а не догматически, христианские. Адам Бид, таким образом, является для Джордж Элиот главной иллюстрацией того, как человек может развить то, что, согласно ее представлениям, является истинно человеческой, нравственной ориентацией.

Список использованной литературы

1. Бажанов, Н. Адам [Электронный ресурс] // *Библейская энциклопедия*. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Nikifor/biblejskaja-entsiklopedija/100> (дата обращения: 21.03.2022).
2. Гнусова, И. Ф. *Джордж Элиот и Л. Н. Толстой (пасторальные традиции в романах «Адам Бид» и «Воскресение»)* [Электронный ресурс] // Вестн. Том. гос. ун-та. 2012. №356. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhordzh-eliot-i-l-n-tolstoy-pastoralnye-traditsii-v-romanah-adam-bid-i-voskresenie> (дата обращения: 24.03.2022).
3. Дьяконова, Н. Я. Рецензия: Проскурнин Б. М, Хьюитт К. *Роман Джордж Элиот «Мельница на Флоссе»: Контекст. Эстетика. Поэтика*. Пермь, 2004. //Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2005. №. 3, с.130–138.
4. Зыков, В. С. «Индивидуальный "Адам" и "человек" как родовое понятие в повествованиях о сотворении человека (Быт. 1-2 и родственные тексты) в еврейской и греческой Библии» [Электронный ресурс] // *Индоевропейское языкознание и классическая филология*. 2017. №. URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/individualnyu-adam-i-chelovek-kak-rodovoe-ponyatie-v-povestvovaniyah-o-sotvorenii-cheloveka-byt-1-2-i-rodstvennye-teksty-v-evreyskoj-i](https://cyberleninka.ru/article/n/individualnyu-adam-i-chelovek-kak-rodovoe-ponyatie-v-povestvovaniyah-o-sotvorenii-cheloveka-byt-1-2-i-rodstvennye-teksty-v-evreyskoj-i-grecheskoy-biblii) (дата обращения: 21.03.2022).
5. Зыкова, Е. П. *Пастораль в английской литературе*. – М.:Наука, 1999. 256с.
6. Маслова, Н. В. *Региональный роман в творчестве Джордж Элиот: дисс. к. филол. н. по специальности 10.01.03. Санкт–Петербург, 2001. 186 с.*
7. Проскурнин, Б. М. «Накануне людей дела»: новый тип женщины в творчестве Джордж Элиот и И.С. Тургенева [Электронный ресурс] // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nakanune-lyudey-dela-novyy-tip-zhenschiny-v-tvorchestve-dzhordzh-eliot-i-i-s-turgeneva> (дата обращения: 22.06.2022).
8. Шамардина, Н. А. Принципы голландской живописи в романе Джордж Элиот «Адам Бид» Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2). – С. 990–992

9. Элиот, Д. *Адам Бед* [Электронный ресурс] // Mir-knig. 133 с. URL: https://mir-knig.com/read_210447-1 (дата обращения: 27.05.2022).
10. Behind the name «Bede» [Электронный ресурс] // *Behind the name*. 133 p. URL: <https://www.behindthename.com/name/bede> (last assessed: 21.05.2022).
11. Carroll, D. *George Eliot and the Conflict of Interpretations: a Reading of the Novels*. – Cambridge, 2006. – 333 p.
12. Cooke, G. W. *George Eliot: A Critical Study of Her Life, Writings and Philosophy*. Houghton, Mifflin and Company, 1883, p. 464.
13. Gupta, T., Mahal, R. A Comparative Study: Portrayal of Hetty Sorrel in George Eliot's Adam Bede and Halie in Sam Shepard's Buried Child [Электронный ресурс] // ResearchGate. 2015. URL: https://www.researchgate.net/publication/2839070-16_A_Comparative-Study_Portrayal_of_Hetty_Sorrel_in_George_Eliot's_Adam_Bede_and_Halie_in_Sam_Shepard's_Buried_Child (last assessed: 27.05.2022).
14. Eliot, G. *The George Eliot Letters*, 9 vols. Ed. Haight, Gordon S. Yale University Press, 1954, p. 1546
15. «Hetty Sorrel – a perfect representative of Loamshire in Adam Bede» [Электронный ресурс] // Neoenglish. 2018. URL: <https://neoenglish.wordpress.com/2010/12/19/hetty-sorrel-%E2%80%93-a-perfect-representative-of-loamshire-in-adam-bede/> (last assessed: 21.06.2022).
16. Halder, S. “The Clue of Life: Translating Feuerbach in George Eliot's The Mill on the Floss.” *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2018. Vol. 10. No. 3. P. 9-18.
17. James, H. *The Novels of George Eliot* [Электронный ресурс] // VictorianWeb. 1866. URL: <https://victorianweb.org/authors/jamesh/eliot.html> (last assessed: 25.05.2022).
18. Khanh, P. Character Analysis Adam Bede [Электронный ресурс] // Survey of English Literature (ENH222). 2021. URL: <https://www.studocu.com/en-us/document/rio-salado-college/survey-of-english-literature/adam-bede-character-introduction-and-character-analysis/16195704> (last assessed: 25.05.2022).
19. Mingay, G.E. *Rural Life in Victorian England*. – Routledge: Alan Sutton, 1991. – 220 p.
20. Nancy, Henry «George Eliot's humans and animals» // [This article is adapted from the lecture given at the final plenary session of the Bicentenary Conference in Leicester, 'George Eliot 2019', 17–19 July 2019]
21. Richter, D. H. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. – Boston: Bedford/St. Martin's, 2007. – 255 p.

П. В. Шнейдер,

студент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

БИБЛЕЙСКАЯ АРХТЕКТУАЛЬНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИИ ДЖ. Г. БАЙРОНА «ДУХ ПРОШЕЛ ПЕРЕДО МНОЮ. ИЗ ИОВА»

***Аннотация.** В статье через призму библейской архитектуральности рассматривается стихотворение Дж. Г. Байрона «Дух прошел предо мною. Из Иова». В небольшом по объему произведении автору удалось выразить устремления человека эпохи романтизма, раскрыть дискурсивный внутренний мир героя, жажду перемен судьбы и одновременно трагизм свободного выбора. Этому помогает диалог с Библией, прежде всего с Книгой Иова, которая выступает как «осевой» архитекст, смысло- и текстопорождающий текст.*

***Ключевые слова:** Дж. Г. Байрон; английская поэзия; «Еврейские мелодии»; романтизм; библейская архитектуральность; архитекст; Библия.*

P. V. Schneider,

**BIBLICAL ARCHETEXTUALITY IN G. G. BYRON'S POEM
«A SPIRIT PASSED BEFORE ME. FROM JOB»**

Abstract. *In this paper, we consider the poem of G. G. Byron «A spirit passed before me. From Job» through the lens of biblical archetextuality. Byron succeeds in its short work to portray the aspirations of the people from the Romantic era. He reveals their discursive inner world – the strive to change the course of destiny while simultaneously facing the tragedy of free choice. This is achieved in a dialogue with The Bible, especially with The Book of Job, which acts as an “axial” archetext, a meaning- and text-generating text.*

Key words: *G. G. Byron; English poetry; “Hebrew melodies”; romanticism; biblical archetextuality; archetext; The Bible; The Book of Job.*

Творческий расцвет Дж. Г. Байрона (*George Gordon Byron, 1788 – 1824*) пришелся на период создания поэмы «Паломничество Чайль-Гарольда» (*«Childe Harold's Pilgrimage», 1809 – 1817*) однако уже первый сборник стихотворений «Часы досуга» (*«Hours of Idleness», 1806*), созданный во время учебы в Кембриджском университете, приносит ему известность. Последующее путешествие Байрона по Южной Европе и Малой Азии (Португалия, Испания, Греция, Албания), отраженное в первых двух песнях «Чайльд Гарольда» (изначальное название – «Чайльд Бурун»), опубликованных в марте 1812 г. приведет его к феноменальной славе (*«I awoke to find myself famous»*). За успехом «Чайльд Гарольда» последовали другие произведения с восточной (в романтическом смысле) и библейской тематикой: от поэмы «Гяур» (*«The Giaour», 1813*) до незаконченного романа в стихах «Дон Жуан» (*«Don Juan», 1817 – 1823*).

Среди «восточных» работ Байрона совершенно особое явление представляет собой лирический цикл «Еврейские мелодии» (*«Hebrew Melodies», 1816*). В первую очередь это связано с его жанровой и художественной универсальностью. Цикл предстает перед читателем как маленькая вселенная, написанная во многом по мотивам библейских книг, которые выполняют важную роль «осевого» архетекста (термин Г. В. Синило; см. подробнее [1]), и постбиблейской еврейской истории, а также из собственного воображения, как отмечал сам автор.

Стихотворение «Дух прошел предо мною. Из Иова» (*«A spirit passed before me. From Job»*), написанное между 1814 и 1815 гг., – пожалуй, одно из самых байронических стихотворений цикла. Сквозь призму библейской притчи мы видим сложную и глубинную проблему теодицеи, сложную для человеческого сознания проблему необходимости оправдания Бога, который, дав людям жизнь, обрек их на смерть: *«A spirit passed before me: I beheld / The face of Immortality unveiled – / Deep Sleep came down on every eye save mine – / And there it stood, – all formless – but divine: / Along my bones the creeping flesh did quake; / And as my damp hair stiffened, thus it spake: // “Is man more just than God? Is man more pure / Than he deems even Seraphs insecure? / Creatures of clay – vain dwellers in the dust! / The moth survives you, and are ye more just? / Things of a day! You wither ere the night, / Heedless and blind to Wisdom's wasted light!”»* [2, p. 119] («Дух прошел предо мною: я узрел / лицо бессмертия открытым – / Глубокий сон спустился на все глаза, кроме моих, – / И вот он стоял, – весь бесформенный – но божественный: / Вдоль моих костей ползучая плоть дрожала; / И когда мои влажные волосы напряглись, он сказал: // «Человек справедливее, чем Бог? Человек более непорочен, / Чем серафимы, которых Он считает непрочными [неуверенными]? / Творения из глины – тщеславные обитатели праха! / Мотылек переживет тебя, и ты более справедлив? / Вещи одного дня! Вы увядаете до ночи, / Беспечно и слепо к растрачивая свет мудрости!» (подстрочный перевод наш. – П. Ш.).

Приведем художественный перевод Елены Пучковой: *«И дух предо мною прошел. Я узрел / Бессмертного лика бесславный удел. / Все спят. Но в бессоннице передо мною / Явился бесплотный он, словно сквозной. / И дрогнула плоть вплоть до взмокнувших волос, / Когда мой пришелец ночной произнес: // “Прав человек иль Бог? И*

разве чище / Вы, люди, на духовном пепелище? / Живущие в пыли, созданы праха, / Вас червь переживет, не зная страха. / Игра мгновенья, отблеск увяданья, / Вас губит ночь, вас ослепляет знанье» [3, с. 276].

Безусловно, произведение Байрона выступает в качестве свободного художественного переложения речи Элифаза из Теманы в Книге Иова: *«И прокралось слово ко мне – / лишь отзвук до уха дошел – / при раздумьях от видений, в ночи, / когда сон людей бывает глубок; / схватил меня страх, и дрожь / кости мои сотрясла, / и овеял лицо мое дух, / и дыбом поднялись власы. // И стал пред очами зрак, – / не распознать вида его, – / лишь повеяло, и слышу слова: / «Человек ли пред Богом прав, / перед Творцом своим чист ли муж? / Вот, не верит Он и слугам своим, / и в ангелах обличает порок. / Что сказать о тех, чей дом / из глины и стоит на пыли? / Их раздавят, как моль, / к вечеру их рассекут, они сгинут – не приметит никто. / Исторгается у шатра их вервь, / и не в мудрости умирают они»* (Иов 4:12–21) (здесь и далее перевод С. С. Аверинцева) [4, с. 570].

Г. В. Синоло пишет, что данная философская поэма *«представляет собой одну из первых законченных и очень глубоких теодицей»* [5, с. 351]. При этом, Книга Иова, несомненно, обнаруживает ряд параллелей с более древней Книгой Бытия и, в частности, с притчей об Авеле и Каине. Более явное сходство обнаруживаются при уточнении термина «теодицея»: *«Проблема теодицеи, – отмечает Г. В. Синоло, – связана со стремлением понять причину существования зла в мире, и особенно самого иррационального зла – страданий праведных, несправедности социального бытия с представлением о благодати богов, блюдущих справедливость (в языческих культурах), и о Боге как воплощенной Справедливости, о Божественном управлении миром – Промысле Божьем»* [5, с. 351]. Интерес Байрона к постановке не поддающихся однозначной оценке проблем бытия выразился в двух его произведениях – стихотворении «Дух прошел предо мною» и мистерии «Каин» (*Cain, 1821*). Несмотря на разные жанровые формы и сюжет, генеральные мотивы стихотворения и мистерии совпадают: страдание, архетип «невинного страдальца», несправедливость, причина существования зла, проблема оправдания Бога и разочарование в созданном так мире.

Как было сказано ранее, Байрон, по сути, цитирует библейскую книгу – фрагмент *Иов 4:12–21*. В связи с этим особый научный интерес представляет выбор автором конкретного отрывка: поэт не пытался «ужать» Книгу в свое стихотворение, как он это делает, например, с Песней Песней, а специально выбирает отдельный фрагмент из нее, тем самым вызывая к жизни различные трактовки. Первый знаменательный символ зашифрован в названии – «From Job» («Из Иова»), что указывает на то, что это только слова одного из друзей Иова, «человека из земли Уц» – Элифаза из Теманы. Однако, по нашей мысли, стихотворение содержит в себе протест против слишком примитивно и прямо понятной монологичности. Как Книга Иова, так и «Дух прошел предо мною» диалогичны, это чистые диалоги и диалектика мысли, как в диалогах Платона. Такой прием помогает глубже понять произведения. На первый взгляд, идея о диалогах кажется несостоятельной и очень наивной: ведь практически во всех произведениях есть диалог. Но у Байрона диалог приобретает фундирующую и генерирующую функции. Байрон как бы удваивает повествовательную линию, драматизируя, он открывает второй фон/мир произведения, столь важный для романтизма. В стихотворении «Все суета, сказал Экклезиаст» (*All is vanity, saith the preacher*) из лирического цикла «Еврейские мелодии» мы наблюдаем диалектику не только мысли, но и образа автора: первое, второе и третье четверостишия отличаются друг от друга – идет диалог между двумя точками зрения. Показательным произведением также является «Паломничество Чайльд Гарольда», где два героя – Чайльд Гарольд и сам Байрон – ведут диалог, хотя и сквозь призму одного, но нецелостного героя. Иногда Байрон даже забывает о Гарольде, вводя такую фразу: *«Так говорил Чайльд»*. Возвращаясь к стихотворению «Дух прошел предо мною», мы здесь обнаруживаем диалог: Дух задает вопросы – не только Элифазу или Иову, но и читателю: *«Is man more just than God? Is man more pure / Than he deems even Seraphs insecure?»* («Разве человек справедливее, чем Бог? Разве человек более непорочен, / Чем Он [Бог], считающий даже серафимов ненадежными?»). Стихотворение так и завершается вопросом без ответа. Тем самым, Байрон усиливает антиномичность поднятой проблемы: каждый сам может попытаться дать ответ. Такой маневр поэта мог быть продиктован словами Иова в библейской книге: *«Воистину, знаю, что это так: / но будет ли человек*

перед Богом прав? Если б захотели судиться с Ним, / из тысячи ни один не даст ответ» (Иов 9:1–3) [4, с. 576]. Иов подчеркивает потенциальную возможность тысячи ответов, поэтому Байрону и не стоило закладывать в свое стихотворение один готовый. Такая трактовка произведений Байрона вписывается в идеи классических работ американского исследователя М. Г. Абрамса, который усматривал суть романтизма в культе героики и ностальгии по полноте существования. Как отмечает Абрамс, «Байрон, что характерно, предпочитает метафоры большей смелости, стремительности и грандиозности» [6, с. 49], то есть наиболее многосложные метафоры, не поддающиеся однозначной интерпретации.

Парадоксально, но схожие мысли возникают и у Каина: «*Будь проклят тот, кто дал / Мне бытие, ведущие лишь к смерти?»* (перевод И. Бунина) [7]. Сравним с Иовом: «*Твои руки дали мне вид; / а после Ты обернулся – и меня сгубил! / Вспомни, что из глины Ты создал меня – / а ныне возвращаешь меня в прах!*» (Иов 10:8–9) [4, с. 578]. Оба героя поднимают вопрос о теодицеи и несправедливости мира, о трагической разорванности сознания. Говоря о разорванности мировоззрения Иова и Каина, можно сослаться на слова российского литературного критика А. Зорина: «*Разрыв можно воспринимать как разрушение золотого века и идиллии: Адам, изгнанный из рая, где он жил, или человек, которого насильственно выбрасывают из отчего дома. А с другой стороны, его можно воспринимать как результат сознательного решения, как побег, как нарушение правил и канонов, как поиск себя как личности, не укладывающийся в заранее установленные рамки*» [8]. Возможно, Байрон еще больше индивидуализирует Иова и Каина, наделяет их субъектностью, столь важной для романтиков. В словах героев есть скепсис по отношению к Богу и созданному им миру: «*Если бы взвесить скорбь мою / и боль мою положить на весы! / Тяжелее она, чем песок морей; / оттого и дики слова мои!*» (Иов 6:1–3) [4, с. 572]. И опору на сомнение мы видим у обоих, однако у Каина оно направлено вовне, а у Иова оно имманентно, то есть внутренне присуще человеку и является его главной опорой: «*Разве твердость камней – твердость моя // и разве из меди плоть моя?»* (Иов 6:12) [4, с. 572]. Сквозь призму героев и их драматические судьбы Байрон поднимает вопрос и о человеке, о человеческой сущности, показывает, насколько амбивалентна душа человека. Если говорить о мятущихся душах библейских и байроновских героев, особенно уместными кажутся знаменитые слова рабби Акивы (אָקִיבָּה, 50 – 135) из талмудического трактата «Почтения Отцов» (*Пиркей авот*): «*Все предопределено, но свобода дана*».

Список использованной литературы

1. Синило, Г. В. Библия как «осевой» архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2017. – № 3. – С. 19–29.
2. Byron, G. G. Poems / G. G. Byron. – Leipzig : Insel Verlag, 1921. – 328 p.
3. Байрон, Дж. Г. Лирика / Дж. Г. Байрон. – Москва : Книга, 1988. – 493 с.
4. Книга Иова / Поэзия и проза Древнего Востока / перевод с иврита С. С. Аверинцева. – Москва : Художественная литература, 1973. – С. 563–625.
5. Синило, Г. В. Библия и мировая культура : учеб. пособие / Г. В. Синило. – Минск : Вышэйшая школа, 2015. – 685 с.
6. Abrams, M. H. The Mirror and the Lamp / M. H. Abrams. – Oxford : Oxford University Press, 1980. – 406 p.
7. Байрон, Дж. Г. Каин / Дж. Г. Байрон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron4_4.txt. – Дата доступа: 15.04.2021.
8. Зорин, А. Любовь, искусство и смерть: романтизм как мироощущение / А. Зорин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/2216>. – Дата доступа: 10.10.2022.

VIII. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Ю. А. Афанасьева,

магістрант (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

**ПРАБЛЕМА ПЕРАКЛАДУ РАМАНА ЗОРЫ НІЛ ХЭРСТАН
«ІХ ВОЧЫ БАЧЫЛІ БОГА» НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ**

***Анотацыя.** Мэта дадзенага артыкула – абгрунтаваць праблемнасць перакладу рамана вядомай афраамерыканскай пісьменніцы Зоры Ніл Хэрстан (Zora Neale Hurston, 1891 – 1960) «Іх вочы бачылі Бога» (Their Eyes Were Watching God, 1937). Зроблена спроба перакласці ўрыўкі тэксту на афраамерыканскім дыялекце з дапамогай змешанай руска-беларускай формы маўлення, альбо трасянку. Вызначана, што падобная перакладчыцкая стратэгія з'яўляецца вальіднай для перакладу тэкстаў такога кшталту.*

***Ключавыя словы:** адэкватнасць перакладу; афраамерыканскі дыялект; Зора Ніл Хэрстан; праблема перакладу; трасянка.*

Y. A. Afanaseva,

Master Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

**THE PROBLEM OF TRANSLATING THE NOVEL «THEIR EYES WERE WATCHING GOD» BY ZORA
NEALE HURSTON INTO BELARUSIAN LANGUAGE**

***Abstract.** The purpose of this article is to substantiate the problematic translation of the novel «Their Eyes Were Watching God» (1937) by the African-American writer Zora Neale Hurston (1891 – 1960). An attempt is made to translate text fragments in the African-American dialect using a Russian-Belarusian mixed form of speech, or Trasyanka. It is determined that such strategy is valid for the translation of texts of this kind.*

***Key words:** adequacy of translation; African-American dialect; Zora Neale Hurston; problem of translation; trasyanka.*

Ва ўмовах развіцця шматграннага працэсу міжкультурнай камунікацыі катэгорыя перакладу раскрывае свой культуралагічны патэнцыял. З'яўляючыся істотнай культурнай тэхнікай і этналагічна ўзбагачанай сацыялагічнай катэгорыяй [1], яна становіцца базісам канцэпцыі «культуры як перакладу», засяроджанай на крытыцы мыслення ў рэчышчы бінарных апазіцый і эўропацэнтрызму, фармаванні шматграннага погляду на культурнае багацце свету, гарманічнага мультыкультурнага трансферу сэнсаў, ідэй, тэкстаў. Асноўным медыятарам з'яўляецца мастацкі пераклад. Увядзенне ў аўтэнтычную літаратурную прастору іншамоўных твораў, што адбываецца праз пераклад, павялічвае камунікатыўную здольнасць культуры-рэцыпіента, дадаючы новыя канатацыі дыялогу, і пашырае гарызонты ўзаемадзеяння з культурным Іншым, размываючы межы нацыянальнага «Я». Як піша літаратуразнаўца І. В. Шаблюёская ў артыкуле «Успрыняцце амерыканскай літаратуры ў беларускім асяроддзі» (1995): «*Рэцэпцыя іншых літаратур, як ні парадаксальна, патрэбная самой нацыянальнай культуры <...> Пераклад як сродак міжнацыянальных узаемаў зможэ выконваць камплементарную (дапаўняльную) функцыю толькі тады, калі ўвядзе ў кантэкст сваёй роднай культуры творы розных нацый, у тым ліку і самых далёкіх, і розных мастацкіх сістэм, кірункаў, школ – ад “чыстага мастацтва” да авангарду і постмадэрнізму, якімі б экзатычнымі яны ні здаваліся» [2].*

Пашырэнне ўзаемадзеяння англійскай і беларускай моў, як адзначае А. А. Бруцкая, на пачатку XXI ст. звязана з 1) развіццём нацыянальнай свядомасці жыхароў нашай краіны; 2) узростам зацікаўленасці беларускай культурай з боку іншых народаў; 3) узнікненнем і актыўнай дзейнасцю часопіса перакладной літаратуры «ПрайдзіСвет»; 4) гатоўнасцю рабіць і працаваць над беларускімі перакладамі з іншых моў, маючы на ўвазе іх

запатрабаванасць у беларускага чытача [3, с. 6 – 8]. Даследчыца слушна адзначае фрагментарнасць тэарэтычных матэрыялаў па мастацкім перакладзе з англійскай мовы на беларускую і з беларускай на англійскую, недастатковую распрацоўку яго лінгвістычных аспектаў. Развіццё навукі працягваецца ў стварэнні новых перакладаў з розных літаратур, іх аналізу, спробаў уніфікацыі ўжытых у працэсе перакладу мастацкіх сродкаў і прыёмаў і г. д. Акрамя пытання развіцця тэарэтычнай перакладчыцкай базы трэба пазначыць наяўнасць шматлікіх лакун у рэпрэзентацыі мультыкультурных тэкстаў на беларускай мове. Адсутнасць перакладаў асноўных твораў афраамерыканскай літаратуры з’яўляецца падставай да засяроджання асаблівай увагі на яе мастацкіх дасягненнях.

Зора Ніл Хэрстан (*Zora Neale Hurston*, 1891 – 1960), вядомая амерыканская пісьменніца, фалькларыст і антраполог, у сваёй творчасці звяртае асаблівую ўвагу на катэгорыю самабытнасці афраамерыканца, яго творчую арыгінальнасць, складнік асновы светабачання народа і, як следства, яго культуры. Эсэістка, драматург і харэограф, прадстаўніца Гарлемскага рэнесансу актыўна займаецца пошукам каранёў уласнай вернакулярнай традыцыі, праблемамі гандарнай і расавай самаідэнтыфікацыі чарнакурага чалавека ў межах сваёй дыяспары. Вядомы афраамерыканскі літаратурны крытык Г. Л. Гейтс характарызуе пісьменніцу як «найважнейшую фігуру ў афраамерыканскім каноне, фемінісцкім каноне і каноне амерыканскай мастацкай літаратуры» (Тут і далей пераклад наш. – Ю. А.) [4, с. 180] Нягледзячы на тое, што ў замежным літаратуразнаўстве шмат увагі надаецца вывучэнню розных аспектаў культурнай спадчыны Зоры Ніл Хэрстан, яе творчасць недастаткова папулярызавана на тэрыторыі краін СНД.

Раман «Іх вочы бачылі Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937), напісаны фалькларысткай амаль за тры тыдні падчас збору антрапалагічнага матэрыялу на Ямайцы і Гаіці, з’яўляецца адным з найбольш яскравых прыкладаў не толькі літаратуры Гарлемскага рэнесансу (англ. Harlem Renaissance, 1920 – 1935), але і афраамерыканскай жаночай літаратуры. Яго пераклады існуюць на італьянскай (А. П. Габэці, выдавецтва «Frassinelli», 1938; А. Баціні, выдавецтва «Bompiani», 1998), нямецкай (Б. Хеннінгс, выдавецтва «Ammann», 1993), іспанскай (А. Ібаньес, выдавецтва «Círculo de Lectores», 1997), бразільскай партугальскай (М. Сантарыта, выдавецтва «Record», 2002), турэцкай (А. Шырын Акяюз Енар, С. Айла Акяюз Енар, выдавецтва «Phoenix Yayınevi», 2002), французскай (С. Факамбі, выдавецтва «Zulma», 2018) мовах. Спроба перастварыць першыя тры часткі рамана па-чэшску была зроблена Л. Ланіковай у магістарскай дысертацыі «“Іх глаза бачылі Бога” Зоры Ніл Хэрстан : пераклад і аналіз» у Масарыкавым універсітэце (Брно, 2009); пытанне перакладу рамана на шведскую мову разглядаецца ў працы магістранткі С. Н. Фішар, зробленай у акадэміі Валанд (Гетэборг, 2015). На рускай мове твора знакамітай пісьменніцы таксама няма – існуе толькі пераклад яе праблемнага эсэ «Як гэта – адчуваць сябе каляровай?», зроблены ў 2007 г. І. В. Марозавай [5]. Стварэнне перакладу найбольш вядомага рамана Зоры Ніл Хэрстан на беларускую мову паспрыяе ўвядзенню яе творчасці ў беларускую культурную прастору, пашырыць рэцэпцыю афраамерыканскай літаратуры.

Робячы цэнтральным сюжэтам пошук уласнай ідэнтычнасці і самарэалізацыю ў грамадстве афраамерыканкі-меціскі Джэні Мэй Кроўфард, пісьменніца спрабуе зафіксаваць аўтэнтычны вусны код у наратыве, падпарадкоўваючы гэтай ідэе форму і змест твора. Спосаб апавядання ў «Іх вочы бачылі Бога» – гэта зліццё дыягезіса і мімесіса. Зора Ніл Хэрстан выкарыстоўвае аўтэнтычны апавядальны голас персанажа-апавядальніка і казачную форму наратыву (Джэні распавядае гісторыю ўласнага жыцця сяброўцы Феабай, седзячы на ганку яе дома), які імкнецца да статусу ананімнай безасабовасці і аўтарытэту народнай традыцыі. Апраўлены апавяданнем ад трэцяй асобы з элементамі няўласна-простай мовы, апавед Джэні набывае форму сучаснай прыпавесці, дасягаючы міфалагізацыі наратыву шляхам універсалізацыі вопыту. Шматгалоссе тэксту выяўляецца ў наяўнасці ўстаўных гісторый, якія ўплываюць на працэс гаварэння апавядальніка. Праз сумяшчэнне розных тыпаў апаведу раман набывае рысы метанаратыва, для якога істотна не толькі тое, што распавядаецца, але і якім чынам адбываецца працэс перадачы інфармацыі.

Для пісьменніцы пошук выразнай формы літаратурнай афраамерыканскай мовы, адпаведнай яе

ўвасабленню ў вуснай прамове, вызначае пошук сябе як жанчыны, калектыўных каранёў і спосабу замацавання культуры ў сусветнай парадыгме. Раман змяшчае элементы як літаратурнай пісьменнай мовы, так і рысы гутарковага маўлення. Гэтую асаблівасць і вылучае Г. Л. Гейтс у пасляслоўі, адзначаючы аўтарскую стратэгію як *«падзелены голас, дваіны голас <...> вербальны аналаг яе падвойнага вопыту як жанчыны ў свеце, дзе дамінуюць мужчыны, і як чарнакурага чалавека ў свеце, які не з'яўляецца чорным»* [6, р. 252]. Перадача іншамоўнай дыялектнай гутаркі ў пісьмовым тэксте з'яўляецца асаблівай перакладчыцкай праблемай. Негрыцянскі дыялект як прыклад этнасацыяльнага дыялекту валодае пэўнымі лінгвістычнымі асаблівасцямі: 1) выпадзенне дзеяслова-звязкі *be* ў скарачаных формах; 2) выкарыстанне апрошчаных ці няправільных варыянтаў дзеясловаў, іх «склейванне» з іншымі часцінамі мовы; 3) выкарыстанне дваінога адмаўлення; 4) выкарыстанне формы *ain't* пры замене дзеясловаў-звязак *am, is, are* і некаторых іншых мадальных дзеясловаў; 5) выкарыстанне пытальных канструкцый без дзеяслова *do*; 6) несупадзенне формы адзіночнага ліку дзеяслова ў цяперашнім часе і ліку дзейніка; 7) выкарыстанне канструкцыі з *done* для выражэння завершанасці дзеяння; 8) замена звонкага міжзубнага фрыкатыва [ð] на выбуховы [d] у пачатковай пазіцыі; 9) выпадзенне гуку ў ненаціскным складзе; 10) рэдукцыя зычных унутры слова; 11) выкарыстанне прастамоўных выразаў, слэнгу і інш. Пералічаныя асаблівасці афраамерыканскай англійскай мовы вельмі спецыфічныя для перакладу на славянскія мовы. Навукоўца М. А. Якаўлева адзначае наступнае: *«Немагчыма перадаць у поўным аб'ёме і такі этнічны сацыялект, як негрыцянскі, у сувязі з тым, што ў рускай мове аналага яму не існуе, а сацыяльную прыкмету можна цалкам перадаць толькі ў тым выпадку, калі ў мове перакладу існуе падобны па сваёй маркіраванасці сацыяльны дыялект»* (Тут і далей пераклад наш. – Ю. А.) [7] Беларуская мова мае ў нечым падобную дыялектную мадыфікацыю. Адным з варыянтаў перакладчыцкай стратэгіі, з дапамогай якой магчыма наблізіцца да адэкватнага перакладу афраамерыканскага дыялекту, з'яўляецца выкарыстанне беларуска-рускай змяшанай формы маўлення, альбо так званай «трасянкі».

Характарызуючы ўмовы ўзнікнення гаворкі падобнага кшталту, І. В. Каліта адзначае: *«Беларускую свядомасць у цэлым можна характарызаваць як біпсіхалагізм – дваіны стандарт моўнага і каштоўнасна-катэгарыяльнага мыслення»* [8, с. 122]. Гэта суадносіцца з канцэпцыяй «падвойнай свядомасці» (англ. *double consciousness*), вызначанай афраамерыканскім сацыёлагам У. Э. Б. Дзюбуа для характарыстыкі аўтэнтчнага мыслення, якое пэўным чынам паўплывае на мову. Тутэйшасць, на думку беларускага даследчыка, гэта стан памежжа, гатоўнасць прымаць і перадаваць інфармацыю ў розных напрамках (рэlevantнае становішча і для афраамерыканцаў), а трасянка – *«не мова, гэта транскамунікацыйны канал, “канал талерантнасці”, які служыць для паглынання і ўзаемаабмену чужых і сваіх элементаў»* [8, с. 124 – 125]. Нямецкі даследчык Г. Хентшэль з лінгвістычнага пункту гледжання гаворыць аб трасянке так: *«БРЗМ [беларуска-руская змяшаная форма маўлення] з'яўляецца адной з форм кайнеізацыі аўтахтонных субварыянтаў і дамінуючай літаратурнай мовы (т. зн. феноменам канвергенцыі паміж субварыянтам і літаратурнай мовай), назіраемай у многіх еўрапейскіх краінах у кантэксце індустрыялізацыі і ўрбанізацыі»* [9, с. 172]. Як і афраамерыканцы ў XX ст., распачаўшы Вялікую міграцыю (англ. *Great Migration, 1916 – 1970*), беларусы з'яджаюць з вёскі ў горад, как палепшыць уласнае эканамічнае становішча; мова народаў змянялася для камунікацыі з нарматыўнымі інстанцыямі ўлады. Стыгматызацыя змешанага маўлення аднолькава істотна ў Злучаных Штатах і Беларусі. Няўстойлівасць нацыянальных матрыц робіцца падмуркам ліючыхся форм лінгвістычнага вызначэнню адносінаў са светам і іншымі культурамі. Як і афраамерыканскі дыялект, беларуская трасянка выступае як сацыяльны паказчык, сродак (сама)іроніі і элемент крэатыву. Абедзве формы пераважна вуснага маўлення выклікаюць пэўныя пытанні ў працэсе перакладу. На сённяшні дзень распрацаваны не ўсе істотныя праблемы трасянкі, што паўплывае на якасці магчымага замацавання яе ў пісьмовым варыянце.

Як заўважае С. Н. Запрудскі, *«трасянка – гэта ў значнай ступені (калі не ў першую чаргу) гаворка, якая гучыць»* [10, с. 77]. У сувязі са спецыфікай укаранення вуснай гаворкі ў пісьменны тэкст узнікае пытанне візуальнага адлюстравання афраамерыканскага дыялекту сродкамі трасянкі, як гэта было зроблена Зорай Ніл

Хэрстан на падставе англійскай мовы. Фаналагічныя асаблівасці афраамерыканскага дыялекту, графічна адлюстраваныя ў рамане, не могуць быць цалкам захаваны ў перакладзе на трасянку (напрыклад, няма мажлівасці адлюстравання выбухны гук «г» пісьмова). Гукавыя асаблівасці мажліва адлюстраваныя у дыялектных формах беларускай мовы, дзе слова скарачаецца толькі да адзінага гуку (напрыклад, «ёсць» = «ё»). Пры перакладзе пажадана пазбягаць сітуацый, у якіх могуць узнікнуць скажэнні разумення сказанага. Яно не павінна ўспрымацца як тэкст, які напісаны з памылкамі або канстатуе маўленчыя дэфекты героя мастацкага твора, але як арганічная вусная прамова чалавека, які валодае некалькімі лінгвістычнымі кодамі, вельмі блізкімі да яго ў бытавым жыцці. Кампенсацыя ажыццяўляецца, акрамя марфалагічнага ўзроўню, праз выкарыстанне змешанай беларускай і рускай лексікі, якая адрозніваецца ад слоў літаратурнай беларускай мовы. Стылістычна мажліва захаваць даўжыню сказаў арыгінала, іх экспрэсіўны складнік.

З улікам усіх пералічаных праблем і пытанняў аўтарам артыкула была зроблена спроба перакласці афраамерыканскі дыялект на беларускую мову. Першы ўрывак з'яўляецца выказваннем місіс Цёрнар, адной з суседак Джэні ў горадзе Эверглейдс: «*Tain't de poorness, it's de color and de features. Who want any lil ole black baby layin' up in de baby buggy lookin' lak uh fly in buttermilk? Who wants to be mixed up wid uh rusty black man, and uh black woman goin' down de street in all dem loud colors, and whoopin' and hollerin' and laughin' over nothin'? Ah don't know. Don't bring me no nigger doctor tuh hang over mah sick-bed. Ah done had six chillum – mwuzn't lucky enough tuh raise but dat one – and ain't never had uh nigger tuh even feel mah pulse. White doctors always gits mah money. Ah don't go in no nigger store tuh buy nothin' neither. Colored folks don't know nothin' 'bout no business. Deliver me!*» [6, р. 184 – 185] Пераклад выглядае наступным чынам: «*То не галота, то колер ды аблічча. Каму трэ якоесь чорнае немаўля, якое ляжыць у калясцы і выглядае як муха ў малацэ? Хто захоча змяшаць гены з іржавым чорным мужыком ды бабай, што ідуць па вуліцы ва ўсіх гэтых крычаішчых цвятах, і аруць, і смяюцца на пустым месцы? Ня ведаю. Не прыводзь мне ніякага нігера-доктара, які будзе стаяць над маёй душой у бальнічнай палаце. У мяне было шэсць галоў – мне пашанцавала паставіць на ногі кожнага – і я ніколі не бачыла, каб нігер прамацаў мой пульс. Белыя заўсёды атрымліваюць мае грошы. От, не хадзі ні ў адзін нігерскі магазін і нічога не купляй там. Каляровыя нічога не ведаюць аб нікім бізнэсе. Крыў божа!*» У працэсе перакладу задзейнічана змешаная руска-беларуская лексіка, якая ў якасці абеларушчаных рускіх словаў стварае эфект адзіўлення, які прысутнічае ў арыгінальным тэксце. Змены адбываюцца ў родзе назоўнікаў, іх марфалагічнай структуры, парушаецца дапасаванне назоўнікаў і прыметнікаў, задзейнічана зніжаная лексіка, дваіное адмаўленне, экспрэсіўныя маркеры. Можна казаць, што прамова місіс Цёрнар, неталерантнай да асабістай расы, захоўвае істотныя асаблівасці мовы-арыгіналу.

Такім чынам, ажыццяўленне перакладу найбольш вядомага рамана Зоры Ніл Хэрстан «*Іх вочы бачылі Бога*» на беларускую мову звязана з перакладчыцкімі цяжкасцямі, якія датычацца адэкватнай перадачы асаблівасцей афраамерыканскага дыялекту. У артыкуле зроблена спроба перакласці ўрыўкі праблемнага тэксту з дапамогай змешанай руска-беларускай формы маўлення, альбо трасянкі. Маючы на ўвазе аднасьць некаторых сацыяльна абумоўленых асаблівасцей эбонікса і трасянкі, атрымалася захаваць памежнасць вуснай прамовы, змяняючы марфалагічныя характарыстыкі запісаных словаў, экспрэсіўнасць выказванняў, структурныя схемы сказаў. Эксперыменты з перакладчыцкімі стратэгіямі ў мастацкіх творах, якія задзейнічаюць нетыповыя варыянты маўленчых паводзін культуры-рэцыпіента, дапамагаюць выпрацаваць вальідныя варыянты прыняцця культуры Іншага, уключаюць у сябе латэнтныя сэнсы, схаваныя ў іх дыялогу, і працягнуць развіццё перакладчыцкай дзейнасці ў якасна новым кірунку.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре // Д. Бахманн-Медик ; пер. с нем. С. Ташкенова. – М. : Новое литературное обозрение, 2017. – 504 с.

2. Шаблоўская, І. В. Успрыняцце амерыканскай літаратуры ў беларускім асяроддзі / І. В. Шаблоўская // Часопіс «Прайдзісвет» [Электронны рэсурс]. – 2009. – № 9. – С. 275 – 285. – Рэжым доступу : <http://prajdzisvet.org/critique/9-uspryniatstsie-amerykanskaj-litaratury-u-bielaruskim-asiaroddzi.html>. – Дата доступу : 30.10.2022.
3. Бруцкая, А. А. Англа-беларускі, беларуска-англійскі мастацкі пераклад : стан і перспектывы / А. А. Бруцкая // Карповские научные чтения : сб. науч. ст. Вып. 11 : в 2 ч. Ч. 2 / редкол. : А. И. Головня (отв. ред.) [и др.] – Минск : «ИВЦ Минфина», 2017. – С. 6 – 9.
4. Gates, H. L, Jr. The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Literary Criticism / H. L. Gates. – New York : Oxford University Press, 1989. – 320 p.
5. Херстон, З. Н. Каково это – быть цветной? / З. Н. Херстон ; пер. с англ. И. В. Морозовой / Иностранная литература [Электронный ресурс]. – 2007. – № 7. – С. 208 – 214. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/inostran/2017/7>. – Дата доступа : 30.10.2022.
6. Hurston, Z. N. Their Eyes Were Watching God / Z. N. Hurston. – N. Y. : Virago Press, 1986. – 298 p.
7. Яковлева, М. А. Компенсация при передаче стилистически сниженных высказываний на разных уровнях текста : дис. ... д-ра фил. наук : 12.02.20 / М. А. Яковлева. – Москва, 2008. – 130 с.
8. Калита, И. В. Современная Беларусь : языки и национальная идентичность : монография // И. В. Калита. – Ústí nad Labem : PF ÚJEP, 2010. – 300 с.
9. Хентшель, Г. Белорусско-русская смешанная речь («трасянка») : восемь вопросов и ответов / Г. Хентшель // Языковой контакт : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т. – Минск : РИВШ, 2015. – С. 171 – 185.
10. Запрудский, С. Н. Некоторые проблемные вопросы изучения трасянки: по итогам ольденбургского проекта / С. Н. Запрудский // Журнал Белорусского государственного университета. – Филология. – 2022. – № 1. – С. 70 – 92.

А. А. Бруцкая,

ст. выкладчык (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

СПОСАБЫ ПЕРАКЛАДУ АНГЛІЙСКІХ АСПЕКТУАЛЬНЫХ ФОРМ (НА МАТЭРЫЯЛЕ АПАВЯДАННЯЎ А. К. ДОЙЛА І Э. А. ПО)

***Анацыя.** У артыкуле абгрунтаваная неабходнасць выяўлення спосабаў англа-беларускага перакладу граматычных форм. Апісаны лексіка-граматычныя асаблівасці англійскіх аналітычных форм працяглага трывання. На падставе аналізу беларускамоўных перакладаў англійскіх апавяданняў А. К. Дойла і Э. А. По, якія былі выкананы рознымі аўтарамі, выяўлены і сістэматызаваны асноўныя спосабы перакладу англійскіх аспектуальных форм.*

***Ключавыя словы:** аналітычныя формы; англійскія аналітычныя формы; англа-беларускі пераклад; аспектуальныя формы; мастацкі пераклад; спосабы перакладу.*

A. A. Brutskaya,

Senior Lecturer (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

WAYS OF TRANSLATION OF ENGLISH ASPECT FORMS (ON THE MATERIAL OF STORIES WRITTEN BY A. C. DOYLE AND E. A. POE)

***Abstract.** A special emphasis hereof is posed on the the ways of English grammar forms translation into Belarusian. Lexical and grammatical features of English analytical forms of the Continuous Aspect are observed.*

The research is based on the stories written by A. C. Doyle, E. A. Poe and their translations made by various authors. The main ways of translation of English aspect forms into Belarusian are outlined and systematized.

Key words: *analytical forms; aspect forms; English analytical forms; English-Belarusian translation; literary translation; ways of translation.*

Перадача твораў мастацкай літаратуры з адной мовы на другую лічыцца самым складаным тыпам пісьмовага перакладу, што абумоўлена самой спецыфікай мастацкіх тэкстаў, якія перадаюць розныя тыпы інфармацыі і ўздзейнічаюць на адрасата эмацыйна, інтэлектуальна і эстэтычна. Такое ўсебаковае ўздзеянне мастацкіх твораў на аудыторыю патрабуе ад перакладчыка пільнай увагі да пошуку адпаведнага моўнага сродка розных узроўняў: фанетычнага, лексічнага, граматычнага і іншых. Справа не ў тым, каб ажыццяўляць механічную і тэхналагічна дакладную замену кожнай адзінкі (такая замена не прывядзе да ўзнаўлення арыгінальнага тэкста сродкамі перакладной мовы), але ў тым, каб з некалькіх варыянтаў перадачы той ці іншай лексіка-стылістычнай або граматычнай адзінкі знаходзіць тую, якая адпавядае ідэястылю аўтара.

У розныя часы праблемы перакладу былі ў цэнтры ўвагі шматлікіх айчынных даследчыкаў, сярод якіх С. Александровіч, Л. М. Бабкова, А. А. Барковіч, А. Бразгуноў, І. П. Гаравая, А. Гардзіцкі, Н. Дзянісава, В. У. Івашын, Л. Казыра, П. Копанеў, Т. Лавыш, Н. Лапідус, А. Я. Мантур, Э. Мартынава, С. Мінкевіч, Ю. В. Назаранка, В. П. Рагойша, С. А. Скамарохава, Н. Старавойтава, Т. Суша, А. У. Таболіч, І. А. Чарота, І. В. Шаблоўская, А. В. Шыдлоўскі, А. Яскевіч і іншыя. Пераважная большасць даследаванняў датычыцца лексічнага боку перакладной літаратуры. Аднак граматычная спецыфіка англа-беларускіх і беларуска-англійскіх перакладаў дагэтуль не мае дастатковай распрацоўкі [1, с. 8–9].

Пошук найбольш адпаведных міжмоўных граматычных карэлятаў з’яўляецца важным для тэорыі перакладазнаўчай навукі. Падчас збору эмпірычнага матэрыялу намі быў складзены паралельны корпус, на падставе якога стала магчымым прааналізаваць працу розных перакладчыкаў над перадачай асобных сінтаксічных канструкцый і граматычных форм, ужытых у розных кантэкстах.

Крыніцамі даследавання паслужылі англамоўныя зборнікі апавяданняў А. К. Дойла “The Adventures of Sherlock Holmes” [2] (12 твораў) і Э. А. По “The Masque of the Red Death” [3] (24 творы) і іх беларускія пераклады «Прыгоды Шэрлака Холмса» [4] і «Маска Чырвонае Смерці» [5] у выкананні шаснаццаці перакладчыкаў, сярод якіх А. Арцёмаў, Ю. Бушлякоў, М. Дзергачова, К. Дубоўская, А. Казлова, Н. Клабанава, М. Мартысевіч, К. Маціеўская, А. Пятровіч, В. Рыжкоў, В. Сідарэнка, Ю. Цімафеева, Ю. Шадзько, С. Шупа, У. Шчасны, Г. Янкута, агульным аб’ёмам 626 старонак, з якіх метадам суцэльнай выбаркі было адабрана 410 кантэкстаў з англійскімі аспектуальнымі формамі.

Звернемся да тэрміна «аспектуальная форма». Праблема аспекталагічнасці англійскага дзеяслова застаецца дыскусійнай сярод англістаў як у айчыннай, так і ў замежнай навучы. Аналіз шматлікіх даследаванняў, прысвечаных катэгорыі трывання ў англійскай мове, дазволіў прыйсці да выніку, што «катэгорыя аспектуальнасці англійскага дзеяслова толькі ўмоўна можа быць разгледжана карэлятыўнай, сумежнай у адносінах да катэгорыі трывання беларускага дзеяслова» [6, с. 195].

На наш погляд, аспектуальныя формы з’яўляюцца тыпалагічнай часткай сістэмы англійскіх дзеяслоўных аналітычных форм (далей – АФ) разам з часавымі (АФ часу), станавымі (АФ стану) і ладавымі (АФ ладу) [7, с. 67–68].

У сваім даследаванні да АФ сучаснай англійскай мовы мы адносім аспектуальныя АФ – кантынуумныя формы ў Present, Past і Future Continuous; перфектна-кантынуумныя формы ў Present, Past і Future Perfect Continuous.

Адзначым лексіка-граматычныя асаблівасці дзеясловаў у пералічаных формах, якія дазваляюць аднесці іх да АФ.

Па-першае, аспектуальныя формы складаюцца з некалькіх кампанентаў, якія звязаны паміж сабой

лексіка-граматычнымі адносінамі, утвараюць адзіную словаформу. Адны з кампанентаў – службовыя дзеясловы, якія выражаюць час, лік, асобу, другія – сэнсавыя, якія не мяняюцца і рэалізуюць сэнсавую нагрузку, напрыклад, дзеясловы *been, will, doing, have* не нясуць звестак пра значэнне часу, кантынуму і перфекту ў дрозненне адтворанай з іх дапамогай формы *will have been doing*.

Па-другое, у якасці дапаможнага кампанента аспектуальнай формы выступаюць дэсемантызаваныя паўназначныя дзеясловы *be, have, will, shall*.

Па-трэцяе, аспектуальныя формы семантычна і функцыянальна раўназначныя слову: спалучэнне *will be reading*, у якім галоўны кампанент – *reading*, службовыя – *will* і *be*, з’яўляецца асобай граматычнай формай – формай будучага часу працяглага трывання дзеяслова *read*, а не асобным словам.

Па-чацвёртае, аспектуальныя аналітычныя формы паралельныя з сінтэтычнымі формамі: *A student had translated the text – A student had been translating the text*.

Па-пятае, кампаненты аспектуальных форм асобнааформлены і рухомыя: *How long has she been learning English?* (перастаноўка); *He’s been reading the details of my reports, At five o’clock, He will have been waiting and reading for thirty minutes* (усячэнне).

Па-шостае, кампаненты аспектуальных форм выконваюць адзіную сінтаксічную функцыю: *She has been waiting for you since 8:30*. (выказнік), аднак паміж самімі кампанентамі аспектуальных форм сінтаксічныя сувязі адсутнічаюць.

Нарэшце, аспектуальныя формы могуць уваходзіць у сінтаксічныя сувязі з іншымі членамі сказа як цэлая форма, напрыклад, у сказе *I will have been reading the book for a week by Tuesday* сінтаксічныя адносіны існуюць паміж выказнікам *will have been reading*, дапаўненнем *the book* і акалічнасцямі *for a week* і *by Tuesday*.

Спынемся на спецыфіцы перакладу кожнага тыпу аспектуальных АФ з улікам лексіка-граматычных асаблівасцяў англійскіх АФ працяглага трывання. Адзначым, што ў навуковых і вучэбна-метадычных выданнях па тэорыі і практыцы перакладу звесткі пра пераклад такіх АФ прадстаўлены фрагментарна ў межах параграфу, прысвечаных перакладу дзеяслова.

Падчас даследавання ў разглядаемых творах намі не было выяўлена выпадкаў ужывання АФ у Future Continuous і Future Perfect Continuous.

Гэта звязана з параўнальна невялікай ужывальнасцю такіх форм у англійскай мове, таму у тэксце артыкулу адсутнічае аналіз перакладу дадзеных адзінак.

У даследаванні прадстаўлены пералік і аналіз толькі тых спосабаў перакладу пэўнай англійскай аспектуальнай формы, якія былі выяўлены ў двух і больш кантэкстах.

Акрэслім тэрміналагічны апарат, у межах якога мэтазгодна апісваць спецыфіку перакладу англійскіх аспектуальных форм на беларускую мову. У адносенні да граматычных канструкцый асобныя даследчыкі вылучаюць поўны, нулявы і частковы пераклады (У. І. Нікіцін, А. У. Таболіч, У. Р. Алімаў і інш.) [8–10].

Поўны пераклад – даслоўны пераклад АФ.

Нулявы пераклад – пропуск цэлай АФ.

Частковы пераклад – няпоўны пераклад АФ праз ужыванне розных тыпаў лексічных, граматычных і лексіка-граматычных пераўтварэнняў, сярод якіх:

сцяжэнне – прыём скарачэння англійскай АФ ва ўмовах поўнага або частковага захавання яе лексіка-граматычнай інфармацыі;

граматычныя замены – прыёмы (замена формы слова, часціны мовы, членаў сказа, тыпаў сказаў), пры якіх адбываецца змяненне марфалагічнага статусу асобнай адзінкі зыходнай мовы адзінкай з іншым граматычным зместам у мове перакладу;

канкрэтызацыя – прыём, пры якім адзінкі з больш шырокай семантыкай перадаюцца адзінкамі з больш вузкай семантыкай;

генералізацыя – прыём адваротны канкрэтызацыі;

мадуляцыя – прыём, пры якім паміж лексмай арыгінальнага тэксту і яго перакладам існуюць прычынна-выніковыя адносіны;

дабаўленне – прыём, пры якім у тэкст перакладу дабаўляюцца адзінкі, якія ў мове арыгінала фармальна не прадстаўлены;

антанімічны пераклад – прыём, пры якім адбываецца перадача адмоўных сказаў сцвярдзальнымі і наадварот з мэтай стварэння граматычнай канструкцыі, якая ў большай ступені адпавядае нормам беларускай мовы.

Спосабы перадачы аспектуальных АФ у Present Continuous

Падчас аналізу было выяўлена 99 дзеяслоўных АФ у Present Continuous і адзначаны наступныя прыёмы перадачы іх на беларускую мову.

1) Частковы пераклад (92 АФ)⁴³:

1.1) сцяжэнне праз перадачу англійскіх АФ цяперашняга часу працяглага трывання беларускімі сінтэтычнымі формамі цяперашняга часу незакончанага трывання (57 АФ): *But, my dear fellow, you **are joking** then...* [3] – *Тады, мой дружа, вы, мабыць, **жартуеце**...* [5, с. 184]⁴⁴;

1.2) замена формы слова (9 АФ):

1.2.1) замена англійскіх дзеясловаў цяперашняга часу працяглага трывання беларускімі дзеясловамі прошлага часу закончанага трывання (6 АФ): *I **am going out** now!* [2] – *Ну, я **пайшоў!*** [4, с. 134];

1.2.2) замены англійскіх дзеясловаў цяперашняга часу працяглага трывання беларускімі дзеясловамі будучага часу закончанага трывання (3 АФ): *We **are but preventing** her **from** injuring another* [2]. – *Мы проста **перашкодзім** ёй **пагражаць** іншаму чалавеку* [4, с. 27];

1.3) замена часціны мовы (9 АФ):

1.3.1) замена дзеяслова назоўнікам (6 АФ): *And now, Watson, this is too serious for dawdling, especially as the old man is aware that we **are interesting** ourselves in his affairs* [2]. – *...what is all this about which you **are discoursing**?* [3] – *Ды пра што можа быць **гаворка**?* [5, с. 290];

1.3.2) замена дзеяслова прыслоўем (1 АФ): *I **am going through** the City first, and we can have some lunch on the way* [2]. – *Спачатку **мне трэба** ў Сіці, а на дарозе можам дзе-небудзь **паабедаць*** [4, с. 50];

1.3.3) замена дзеяслова дзеепрыслоўем (1 АФ): *We have judged it best that you should come late. It is to recompense you for any inconvenience that we **are paying** to you, a young and unknown man, a fee which would buy an opinion from the very heads of your profession* [2]. – *Мы лічым, што лепш **прыехаць** увечары, і кампенсуем вам усе **нязручнасці, заплаціўшы** такому маладому і невядомаму спецыялісту суму, за якую маглі б **запрасіць** найлепшага **прафесіянала*** [4, с. 228];

1.3.4) замена цэлай дзеяслоўнай канструкцыі *to come to consult* прыметнікам (1 АФ): *Yes; I rather think he **is coming** to consult me professionally* [2]. – *Безумоўна. Думаю, яму **патрэбная** мая **прафесійная парада*** [4, с. 273];

1.4) мадуляцыя (4 АФ): *I think, Watson, that you **are now standing** in the presence of one of the most absolute fools in Europe* [2]. – *Думаю, **Ўотсан**, **цяпер** з вамі побач **сядзіць** **найдурнейшы** дурань **Еўропы*** [4, с. 156];

1.5) камбінацыя граматычнай замены і дабаўлення (4 АФ): *You **are screening** your stepfather* [2]. – *Вы **спрабуеце абараніць** **свайго айчыма*** [4, с. 199] (замена англійскага дзеяслова цяперашняга часу працяглага трывання беларускім інфінітывам і дабаўленне лексемы *спрабаваць*);

1.6) камбінацыя граматычнай замены і мадуляцыі (3 АФ): *It is evidently **trying** to your nerves* [2]. – *А **мо зноў пачынае** **хвалявацца*** [4, с. 223] (замена англійскага дзеяслова цяперашняга часу працяглага трывання беларускім дзеясловам будучага часу закончанага трывання і замена даслоўнага перакладу *дзеінічае* вам на

⁴³ Тут і далей у дужках лічбамі пазначаецца колькасць аспектуальных АФ, якія перакладзены адзначаным спосабам.

⁴⁴ Тут і далей цытаты прыводзяцца з захаваннем лексічных і граматычных асаблівасцяў арыгінала.

нервы на пачняце хвалявацца на аснове прычынна-следчай сувязі).

2) Нулявы пераклад (7 АФ): *"Who are you, pray ?" said I, with much dignity, although somewhat puzzled; "how did you get here ? and what is it you are talking about?"* [3] – «Ды хто вы, дальбог?» – з годнасцю, хаця і крыху разгублена, прамовіў я. – «Як вы сюды транілі? Пра што вы ўвогуле?» [5, с. 303].

Астатнія 6 АФ у *Present Continuous* былі перададзены шляхам частковага перакладу праз шэраг пераўтварэнняў, кожнае з якіх было ўжыта аднойчы, таму не вылучаецца асобна, напрыклад: *God bless you! You are doing what you can for him and for me. But it is too heavy a task* [2]. – *Божжа мой, вы хочаце вярнуць нам з сынам надзею, але, баюся, гэта будзе занадта складана* [4, с. 284] (камбінацыя канкрэтызацыі і замены формы слова – замены англійскага дзеяслова цяперашняга часу працяглага трывання беларускім інфінітывам).

Спосабы перадачы аспектуальных АФ у *Past Continuous*

Было адабрана 250 дзеяслоўных АФ у *Past Continuous* і адзначаны наступныя прыёмы перадачы іх на беларускую мову.

1) Частковы пераклад (241 АФ):

1.1) сцяжэнне шляхам перадачы англійскай АФ беларускай сінтэтычнай формай – дзеясловам прошлага часу незакончанага трывання (131 АФ): *There was a group of shabbily dressed men smoking and laughing in a corner, a scissors-grinder with his wheel, two guardsmen who were flirting with a nurse-girl, and several well-dressed young men who were lounging up and down with cigars in their mouths* [2] – *Група пашарпанага выгляду мужчынаў смялася і курыла на рагу, тачыльчык стаяў са сваім колам, два гвардзейцы заляцаліся да маладой нянькі, а некалькі добра апранутых маладых людзей з цыгарамі прагульвалася туды-сюды* [4, с. 25]; *The whole house was blazing* [3]. – *Увесь дом палаў* [5, с. 123];

1.2) замены формы слова (55 АФ):

1.2.1) замена англійскіх дзеясловаў прошлага часу працяглага трывання беларускімі дзеясловамі цяперашняга часу незакончанага трывання (37 АФ): *After some minutes, as if urged by curiosity to see if I was still looking, she gradually brought her face again around and again encountered my burning gaze* [3]. – *Праз некаторы час, нібы цікавячыся, ці я ўсё яшчэ гляджу на яе, яна крадком зноў павярнула твар да мяне і зноў напаткала мой палымяны погляд* [5, с. 282];

1.2.2) замена англійскіх дзеясловаў прошлага часу працяглага трывання беларускімі дзеясловамі прошлага часу закончанага трывання (18 АФ): *A professional case of great gravity was engaging my own attention at the time, and the whole of next day I was busy at the bedside of the sufferer* [2]. – *Уласныя справы на час адцягнулі маю ўвагу, таму цэлы наступны дзень я прабавіў ля ложка цяжка хворага пацыента* [4, с. 78];

1.3) замены часціны мовы (17 АФ):

1.3.1) замена дзеяслова назоўнікам (9 АФ): *His chief amusements were gunning and fishing, or sauntering along the beach and through the myrtles, in quest of shells or entomological specimens; – his collection of the latter might have been envied by a Swammerdam* [3]. – *Час бавіў на паляванні, рыбалцы, шпацырах на пляжы і ў зарасніках мірту, шукаючы ракавінкі і рэдкіх насякомых, а яго энтымалагічнай калекцыі мог бы пазайздросціць сам Свамердам* [5, с. 182];

1.3.2) замена дзеяслова дзеепрыслоўем закончанага і незакончанага трывання (4 АФ): *While she was walking in this way down Swandam Lane, she suddenly heard an ejaculation or cry...* [2] – *І вось, ідучы так, яна раптам пачула нейкі выкрык ці стогн...* [4, с. 145];

1.3.3) замена дзеяслова дзеепрыметнікам залежнага стану (2 АФ): *I do not know whether he was seized with compunction at that moment for the part he was playing...* [2]. – *Не ведаю, ці мучыла яго ў той момант сумленне за адыграную ролю...* [4, с. 27];

1.3.4) замена дзеяслова прыметнікам (2 АФ): *When I saw how many were waiting, I would have given it up in despair; but Spaulding would not hear of it* [2]. – *Калі я ўбачыў, як шмат ахвоцых, то хацеў быў кінуць дурное і пайсці, але Сполдынг не жадаў і чуць пра гэта* [4, с. 42];

1.4) камбінацыі граматычных замен і лексічных пераўтварэнняў (20 АФ):

1.4.1) камбінацыя граматычнай замены і мадуляцыі (14 АФ): *Well, very soon I found that I was saving considerable sums of money* [2]. – *Хутка я заўважыў, што ў мяне збіраецца неблагі капітал* [4, с. 162] (замена англійскага дзеяслова прошлага часу працяглага трывання беларускім дзеясловам цяперашняга часу незакончанага трывання, якая суправаджаецца сінтаксічнай перабудовай сказа праз замену дзейніка дапаўненнем, і замена даслоўнага перакладу *назапісваю значныя сумы грошай* на *збіраецца неблагі капітал* на аснове прычынна-следчай сувязі);

1.4.2) камбінацыя граматычнай замены і дабаўлення (6 АФ): *To the best of his belief, the father was actually in sight at the time, and the son was following him* [2]. – *Наколькі ён помніць, бацька на той момант яшчэ не знік з поля зроку, і сын спрабаваў яго дагнаць* [4, с. 87] (замена англійскага дзеяслова прошлага часу працяглага трывання беларускім інфінітывам і дабаўленне лексемы *спрабаваць*);

1.5) мадуляцыя (5 АФ): *They spoke of those hours of burrowing. The only remaining point was what they were burrowing for* [2]. – *Усё паказвала на тое, што ён прабавіў гадзіны за капаннем. Заставалася толькі высветліць, куды вядзе падземны ход* [4, с. 62];

1.6) генералізацыя (4 АФ): *Without a word he grasped my arm and hurried me into a carriage, the door of which was standing open* [2]. – *Ён моўчкі схпіў мяне за руку і пацягнуў да экіпажа, дзверцы якога былі ўжо адчыненыя* [4, с. 230];

1.7) антанімічны пераклад (4 АФ): *I snatched it up and examined it. One of the gold corners, with three of the beryls in it, was missing* [2]. – *Я схпіў дыядэму і агледзеў яе – не ханала аднаго залатога элемента з трыма берыламі* [4, с. 281].

2) Нулявы пераклад (9 АФ): *He tried more than once to break away from the dangerous company which he was keeping, but each time the influence of his friend, Sir George Burnwell, was enough to draw him back again* [2]. – *Шмат разоў спрабаваў ён парваць з небяспечнай кампаніяй, але кожны раз пад уплывам свайго сябра, сэра Джорджа Барнвела, зноў браўся за старое* [4, с. 278].

Астатнія 5 АФ у Past Continuous былі перададзены шляхам частковага перакладу праз шэраг пераўтварэнняў, кожнае з якіх было ўжыта аднойчы, таму не вылучаецца асобна, напрыклад: *I am sorry to give you such a two-edged thing, but I can't say what turn things are going to take* [2]. – *Шкада, што даводзіцца перадаваць табе палку з двума канцамі, але хто ведае, які з іх воляю лёсу табе трэніцца* [4, с. 120] (камбінацыя канкрэтызацыі і замены формы слова – замены англійскага дзеяслова прошлага часу працяглага трывання беларускім дзеясловам будучага часу закончанага трывання).

Спосабы перадачы аспектуальных АФ у Present Perfect Continuous

Была адабрана 21 дзеяслоўная АФ у Present Perfect Continuous. Адзначаны наступныя прыёмы перадачы іх на беларускую мову.

1) Частковы пераклад (21 АФ):

1.1) сцяжэнне шляхам перадачы англійскай АФ беларускай сінтэтычнай формай – дзеясловам прошлага часу незакончанага трывання (6 АФ): *Yes; – no – I have been sleeping ...* [3] – *Так... не... я снаў...* [5, с. 96];

1.2) сцяжэнне шляхам перадачы англійскай АФ беларускай сінтэтычнай формай – дзеясловам цяперашняга часу незакончанага трывання (6 АФ): *I thought of the salt that I have been working upon* [2] – *А я думаў пра соль, з якой цяпер працую* [4, с. 78].

1.3) замены формы слова (4 АФ): *I have just been looking through all the recent papers in order to master the particulars. It seems, from what I gather, to be one of those simple cases which are so extremely difficult* [2] – *Я толькі што прагледзеў усе нядаўнія газеты, каб даведацца пра падрабязнасці, і зразумеў, што гэта адна з тых простых справаў, якія выяўляюцца надзвычай складанымі* [4, с. 86] (замена англійскага дзеяслова працяглага трывання беларускім дзеясловам прошлага часу закончанага трывання);

1.4) замены часціны мовы (2 АФ): *“Well, I have no connection with any other people who have been making*

inquiries," said Holmes carelessly [2] – Ну, пра іншых зацікаўленых я нічога не ведаю, – бесклапотна сказаў Холмс [4, с. 179] (замена англійскай аспектуальнай АФ беларускім прыметнікам).

Астатнія 3 АФ у Present Perfect Continuous былі перададзены шляхам частковага перакладу праз шэраг пераўтварэнняў, кожнае з якіх было ўжыта аднойчы, таму не вылучаецца асобна, напрыклад: *You have been looking a little pale lately [2] – Апошнім часам ты неяк набляднеў [4, с. 85] (камбінацыя мадуляцыі, як лексіка-семантычнай трансфармацыі, і замены формы слова, як граматычнай трансфармацыі).*

Спосабы перадачы аспектуальных АФ у Past Perfect Continuous

Было выяўлена 40 дзеяслоўных АФ у Past Perfect Continuous і адзначаны наступныя прыёмы перадачы іх на беларускую мову.

1) Частковы пераклад (38 АФ):

1.1) сцяжэнне праз перадачу англійскіх АФ працяглага трывання прошлага часу беларускімі сінтэтычнымі формамі незакончанага трывання прошлага часу (22 АФ): *I had been lying in an angle of the hedge close by the highroad, and just a little lower down was a long building... [2] – Я ляжаў на рагу агароджы ля самай дарогі, а трошкі ніжэй пачынаўся доўгі будынак... [4, с. 239];*

1.2) замены формы слова (7 АФ): *Yes, he had been trying to comfort himself with these suppositions: but he had found all in vain [3]. – Ведама, ён сіліўся суцешыць сябе гэтакімі дапушчэннямі, але ўсё дарма [5, с. 109] (замена англійскіх дзеясловаў прошлага часу працяглага трывання беларускімі дзеясловамі прошлага часу закончанага трывання);*

1.3) камбінацыя граматычнай замены і мадуляцыі (3 АФ): *For some time his countenance had been losing the florid tinge lent it by the wine; but now, to my astonishment, I perceived that it had grown to a pallor truly fearful [3]. – Яшчэ да гэтага з яго твару знік румянец, выкліканы віном, але цяпер, на сваё здзіўленне, я адзначыў, што гэта вылілася ў бледнасць сапраўднага жаху [5, с. 81] (замена англійскай АФ прошлага часу працяглага трывання беларускім дзеясловам прошлага часу закончанага трывання, перабудова сінтаксічнай канструкцыі – замена дзейніка дапаўненнем – і замена даслоўнага перакладу твар яго страціў румянец на з яго твару знік румянец на аснове прычынна-следчай сувязі);*

1.4) камбінацыя граматычнай замены і генералізацыі (2 АФ): *...I found that, instead of my ordinary fifteen or twenty minutes, I had been dozing only three; for it still wanted seven and twenty of the appointed hour [3]. – ...пабачыўшы, што замест звычайных пятнаццаці-дваццаці хвілінаў я праспаў усяго тры: гадзіннік паказаў без дваццаці сямі шэсць [5, с. 305] (замена англійскай АФ прошлага часу працяглага трывання беларускім дзеясловам прошлага часу закончанага трывання і замена лексемы драмаць/торкаць носам лексмай з больш агульнай семантыкай праспаць);*

1.5) мадуляцыя (2 АФ): *His fears had been ever since growing upon him [3]. – Жахі ўсё мацней сціскалі яго ў сваіх абцугах [5, с. 109];*

1.6) антанімічны пераклад (2 АФ): *I knew that he had been lying awake ever since the first slight noise, when he had turned in the bed [3]. – Я ведаў, што ён не спаў ужо пасля першага нязначнага шуму, які змусіў яго заварушыцца ў пасцелі [5, с. 109].*

2) Нулявы пераклад (2 АФ): *Now, by the merest chance, his wife received a telegram upon this same Monday, very shortly after his departure, to the effect that a small parcel of considerable value which she had been expecting was waiting for her at the offices of the Aberdeen Shipping Company [2]. – Акурат у той жа панядзелак адразу пасля яго ад'езду яго жонка атрымала тэлеграму, што ў канторы Абердынскай параходнай кампаніі яе чакае каштоўная пасылка [4, с. 145].*

Такім чынам, выяўлена, што найбольш ужывальным пры перакладзе англійскіх аспектуальных форм з'яўляецца частковы пераклад – 96% выпадкаў, што звязана з лексіка-граматычнай спецыфікай разглядаемага тыпу АФ: дэсемантызаваныя службовыя кампаненты be і have у складзе АФ страчваюць сваю семантыку, застаюцца паказчыкам толькі граматычнага значэння, не з'яўляюцца асобнай лексмай і не патрабуюць

перакладу, чым і тлумачыцца адсутнасць і нават немагчымасць ужывання поўнага перакладу пры перадачы аспектуальных форм (напрыклад, у адрозненні ад часавых АФ, дзе поўны пераклад магчымы). Нулявы пераклад быў ужыты ў 4% выпадкаў. Часцей за ўсё пропуск дзеяслова ў перакладным тэксце адбываўся па прычыне несупадзення ў спалучальнасці англійскай і беларускай моў.

Што да спосабаў частковага перакладу аспектуальных форм, то найбольш ужывальным з'яўляецца сцяжэнне аналітычнай формы – 47% выпадкаў.

У 18% кантэкстаў перакладчыкі ўжываюць замену формы слова. Актыўныя замены аспектуальных форм прайшлага часу формамі цяперашняга часу прадиктаваны наяўнасцю ў англійскай граматыцы прынцыпу ўзгаднення часоў, згодна якому выбар часу дзеяслова-выказніка ў даданай частцы складаназалежнага сказа абумоўлены формай дзеяслова-выказніка галоўнай часткі.

Амаль у 7% выпадкаў англійскія аспектуальныя формы перадаюцца праз замену часціны мовы (часцей за ўсё адбываецца замена дзеяслова назоўнікам). Гэта тлумачыцца тым, што ў англійскай мове часцей ужываюцца дзеясловы, а ў рускай – назоўнікі.

Камбінацыі граматычных і лексічных замен пры перадачы англійскіх аспектуальных форм былі выяўлены ў 8% выпадкаў. Такі комплексны характар перакладчыцкіх трансфармацый абумоўлены міжмоўнай асіметрыяй.

Лексічныя замены (генералізацыя, мадуляцыя, антанімічны пераклад) пры перакладзе разглядаемых адзінак адбыліся ў 5% кантэкстаў, што звязана з перадачай англійскімі аспектуальнымі формамі часткі інфармацыі, якая падчас перакладу на беларускую мову можа быць папоўнена лексічна.

Яшчэ 15% аспектуальных АФ былі перададзены шляхам частковага перакладу праз шэраг адзінкавых граматычных, лексічных або лексіка-граматычных пераўтварэнняў, што звязана са спецыфікай аб'екта даследавання: розныя перакладчыкі дэманструюць розную ступень арыгінальнасці і творчай працы падчас ўзнаўлення арыгінальнага мастацкага тэкста сродкамі мовы перакладу.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Бруцкая, А. А. Англа-беларускі, беларуска-англійскі мастацкі пераклад: стан і перспектывы / А. А. Бруцкая // Карповские научные чтения: сб. науч. ст. Вып. 11: в 2 ч. Ч. 2 / редкол.: А. И. Головня (отв. ред.) [и др.] – Минск: «ИВЦ Минфина», 2017. – С. 6–9.
2. Doyle, A. C. The Adventures of Sherlock Holmes / A. C. Doyle. – Harper Collins Publishers Limited, 2010. – 246 p.
3. Stories by Edgar Allan Poe [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://poestories.com/stories.php>. – Дата доступу: 28.10.2022 г.
4. Дойл, А. К. Прыгоды Шэрлака Холмса: апавяданні / А. К. Дойл (пер. з англ.). – Мінск: Кнігазбор, 2014. – 342 с.
5. По, Э. А. Маска Чырвонае Смерці: выбраныя навелы, вершы, эсэ / Э. А. По (пер. з англ.). – Мінск: Кнігазбор, 2011. – 471 с.
6. Бруцкая, А. А. Да праблемы аспекталагічнасці англійскага дзеяслова / А. А. Бруцкая // Сборник научных статей студентов, магистрантов, аспирантов. Вып. 19 / Под общ. ред. В. Г. Шадурского. – Минск: Четыре четверти, 2018. – С. 193–195.
7. Бруцкая, А. А. Лексіка-граматычныя асаблівасці англійскіх аналітычных форм і спосабы іх перакладу на беларускую мову / А. А. Бруцкая // Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія. – 2017. – № 3. – С. 65–72.
8. Никитин, В. И. Теория и практика перевода: English – Russian: учебное пособие / В. И. Никитин. – Новосибирск: СибАГС, 2004. – 264 с.

9. Таболіч, А. У. Таямніцы мастацкага перакладу: English ↔ Belarusian / А. У. Таболіч. – Мн.: Бел. кнігазбор, 2004. – 148 с.
10. Алимов, В. В. Теория перевода : пособие для лингвистов-переводчиков / В. В. Алимов. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 240 с.

А. В. Бубен,

магістрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

О ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОМ КОНТИНУУМЕ В АВТОРСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПИСЬМЕ

Аннотация. *Статья включается в направление теории речевых жанров, в центре исследования находятся вопросы жанровых доминант авторского литературного письма (на материале переписки Л. Н. Толстого и А. А. Фета). Впервые дается аспектуально-темпоральная характеристика действия в авторском литературном письме, предлагается языковое основание уровневого деления информации в жанре на бытовую и эстетизированную. Определяются особенности реализации категории времени, вида и локализованности/нелокализованности в условиях дейктических проекций эпистолярного текста.*

Ключевые слова: *Авторское литературное письмо; аспектуальность; временная локализованность; временная нелокализованность; дейксис; нарратив; частные видовые значения; эпистолярный писателя.*

A.V. Buben,

Master Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

ABOUT THE SPACE-TIME CONTINUUM IN THE AUTHOR 'S LITERARY LETTER

Abstract. *The article is included in the direction of the theory of speech genres. The research centres on the problems of the author's literary letter genre dominances (on the material taken from L. N. Tolstoy's and A. A. Fet's letters). The aspectual-temporal action characteristic in the author's literary letter is provided, the linguistic basis of the information level division in the genre under study into everyday and aestheticised ones is suggested. The characteristics of the time, aspect, localisation/ non-localisation categories realisation under deictic projection of the epistolary text are determined.*

Key words: *Author's literary genre; aspectuality; temporal localisation; temporal non-localisation; deixis; narrative; specific grammatical aspect meanings; writer's epistolary.*

История развития жанра начинается задолго до его конституирования в отдельное жанровое образование. Появление эпистолярного текста в лингвистической парадигме произошло сравнительно недавно, в конце XXв., однако исследования трансформации жанровых и гипержанровых образований эпистолярного текста в настоящее время уступают дискурсионным исследованиям.

При коммуникативно-прагматическом подходе к изучению писем с точки зрения их классификации и жанрового определения в большой мере учитываются экстралингвистические факторы. Смежные с историей литературы и литературоведением явления чаще, чем другие эпистолярные тексты, становятся объектом лингвистического исследования. Подобный анализ подвергается риску, как заметила Н.А. Сребрянская, соскользнуть не только в литературоведение, но и в прагматику.

Так случилось и с проблемой определения жанрового статуса *авторского литературного письма*, являющегося **объектом** настоящего исследования. Под авторским литературным письмом мы понимаем элемент

«переписки, изначально задуманной или позднее осмысленной как художественная или публицистическая проза, предполагающая широкий круг читателей». К настоящему моменту Н.В. Доминенко выделены следующие жанровые доминанты авторского литературного письма как части писательского эпистолярия: 1) концепция адресата; 2) четкая структурированность; 3) дейктическая проекция [1, с. 142]. Наше внимание привлекает последняя категория, непосредственно принадлежащая области языковой интерпретации высказываний.

Целью нашей работы является выявление особенностей аспектуально-темпоральной характеристики действия в эпистолярном тексте как возможной составляющей лингвистической интерпретации жанра авторского литературного письма.

В качестве языкового материала для исследования мы использовали частную переписку Л. Н. Толстого и А. А. Фета. Всего было проанализировано 161 письмо.

Языковая интерпретация временных и пространственных характеристик создаваемого универсума, а также типизация художественного текста частного письма имеет отношение к функционально-семантическому полю **временной локализованности/нелокализованности** (далее Л/НЛ).

При этом устанавливается связь временной локализованности/нелокализованности и семантики вида (аспектуальности), определяется частное значение видовых форм и общая роль языковых категорий в организации текста, претендующего на более высокий в сравнении с бытовым уровень эстетизации.

Исследование темпорально-аспектуальных значений в переписке Л. Н. Толстого и А. А. Фета проводилось нами с учетом содержания писем. Эпистолярный текст, представленный как эталонное авторское литературное письмо, отличается неоднородностью в степени генерализации информации. В рамках коммуникативно-прагматического подхода в частном письме можно выделить две части в зависимости от той функции, которую выполняет коммуникация. Одну из них можно охарактеризовать как бытовую – вторую – как эстетизированную.

Существование и доминирование более сложной информации, создаваемой в условиях культурного, по выражению М. М. Бахтина, общения могут быть доказаны последовательным описанием категории временной нелокализованности, которая отрывает действие от временной оси и приближается к обобщению уровня художественных заключений. Однако прежде всего должна быть выявлена специфика НЛ в эпистолярном тексте, отмечены особенности локализации действия в контексте вторичного дейксиса.

Ожидаемо, что категория Л продуктивна в случае интерпретации информации бытового содержания: первая часть писем представляет собой последовательную локализацию событий в пространстве и времени. Например:

а) *Я, уезжая от вас, забыл вам сказать...*

б) *Живу я пока в кухонном флигеле в 2 комнатах, считая и переднюю, а в доме господствует столпотворение, и поэтому я написал жене, чтобы она вместо 10-го выехала из Москвы 14-го, так как прекрасное помещение во флигеле не будет раньше отделано, а нам в этом флигеле придется прожить едва ли до конца января.*

в) *Я, как более опытный человек, не удивился и не ахнул.*

Представлены следующие разновидности ситуаций Л соответственно: а) ситуация строго определенной линейной локализованности с конкретно-фактическим частным значением СВ; б) ситуация неопределенной линейной локализованности с нейтральным частным значением НСВ – ситуация неопределенной точечной локализованности с конкретно-фактическим частным значением СВ – ситуация строго определенной точечной локализованности с конкретно-фактическим частным значением СВ – ситуация строго определенной линейной локализованности с потенциальным значением СВ; в) ситуация слабо определенной точечной локализованности с конкретно-фактическим частным значением СВ. Таким образом, последовательно выражается как единичность действия (ситуации), так и конкретность.

В выражении категории Л участвуют – и это проиллюстрировано примерами – грамматические значения

СВ и НСВ. Рамочная структура (временно-пространственные указания написания) заменяет отсутствие прямого контакта, обеспечивает опосредованную коммуникацию необходимым координатами для понимания времени и места ее проведения. Однако жанровая природа, как мы отмечали, такова, что время написания эпистолярного текста и время его прочтения не совпадают в силу экстралингвистических факторов, поэтому особый интерес вызывают следующие примеры: *«Из вашего письма я вижу, что вы бодр и весело деятельны»*, *«Помню, в этом письме вы мне пишете очень интересные вещи о моем романе и еще пишете irritabilis poetarum gens»*.

Е. В. Падучева отмечает, что в условиях вторичного дейксиса и несовпадения временных планов *сейчас* мыслится как *«сейчас, когда я пишу это письмо»*. Добавим, что эгоцентрик *сейчас* в эпистолярном тексте с позиции адресата в приводимых примерах может восприниматься как *«сейчас, когда я читаю это письмо»* (допускаем, что то же верно и для адресанта *«сейчас, когда вы читаете это письмо»*).

Определение временного плана описываемых состояний и действий, как и отнесение их к Л/НЛ, неоднозначно. В ответном письме наблюдаем расширение временных границ обозначаемых явлений: констатация в режиме реального времени, пусть и опосредованно «я бодр и весело деятелен» переходит в более широкое и длительное состояние в ответной реплике. Относительность временного плана характеризует и второй пример: из настоящего актуального «я пишу» действие переносится в настоящее-историческое (речь идет о прошлом) или даже гномическое, т.е. автор письма, подобно писателю, всегда присутствует в тексте и «пишет». Результаты систематического анализа подобных употреблений могут стать языковым доказательством присутствия в тексте наблюдателя, центра координации, который бы приближался к реальному адресанту, но не совпадал с ним.

Добавим, что употребление перформативов – одна из характерных для эпистолярного текста языковых черт. Ср.: *«не могу воздержаться от примера»*, *«за стихи Соня, краснея от удовольствия, благодарит вас»*, *«приезжайте к нам с Марией Петровной, которой оба с Соней дружески жмем руку»*, *«прощайте, милый друг, обнимаю вас; и от себя, и от жены прошу передать душевный поклон Марье Петровне»*, *«я адресую в Мценск»*. Эти этикетные формулы отвечают законам жанра и общему стремлению преодолеть расстояние и перейти в первичную непосредственную речевую ситуацию (ср. официально-деловые письма, где список перформативов, приемлемых для адресата и адресанта, значительно уже). Центром поля перформативности являются глаголы НСВ настоящего времени, или общим «настоящим действия».

Письмо, будучи текстом вторичного дейксиса, способно заключать в себе дополнительный нарратив (пересказ). Если история представлена как иллюстративный пример, то в большинстве случаев наблюдается транспозиция временных планов. С помощью настоящего исторического актуализируется события, предшествующие моменту создания нарратива. А. В. Бондарко, цитируя М. Цветаеву, характеризует функциональную и психологическую стороны такого приема так: *«Не как сейчас вижу, как тогда вижу»* [2, с. 267].

Приведем фрагмент из письма полностью: *«Я почти не выхожу на воздух, но потек фэзтон, и я до сих пор мучаюсь остановить течь. Выхожу на балкон и слышу голоса женские, которые сейчас не признал пением, а голосьбой. Схожу к низу, где дорога уже открывается глазам, и вижу огромную толпу, собравшуюся на дороге, и бегущих через мост баб и ребят, чтобы еще увеличить толпу. Так как бабы ничего не делают, а только неподвижно вопят, то я догадался, что что-нибудь случилось, требующее помощи»*.

Смена темпоральных и аспектуальных значений вскрывает прием: глагол *догадался* в форме прошедшего времени перемещает весь дополнительный нарратив в предшествующую позицию по отношению к самому эпистолярному тексту.

Для обозначения настоящего исторического времени Е. Падучева использует также термин «настоящее нарративное», или «настоящее повествовательное». Присутствие глагольных форм с данным грамматическим значением принадлежит главным образом тексту и *«соотносит действие с моментом, фиксированным в тексте, а в интродуктивном употреблении само вводит этот момент»* [3; 201]. Это значит, что настоящее историческое

время не способно самостоятельно относить действие к прошлому. Данное значение возможно благодаря контексту. В примере А. А. Фета осознание отнесенности повествования к прошлому времени происходит на стадии завершения рассказа. В заблуждение вводит как отсутствие эгоцентриков прошедшего, так и ложный эгоцентрик «сейчас».

Аналогичным образом в письме Л. Н. Толстого глаголы прошедшего времени *был, исчезла* встраиваются в дополнительный нарратив настоящего времени: *«Что вы говорите о 4-м апреле? Для меня это был *soir de grâce*.. Последнее уважение или робость внутреннего суда над толпой исчезла. Ведь это всенародно, с важностью, при звоне колоколов вся Россия, которая слышна, делает глупости с какой-то радостью и гордостью»*. Последнее предложение не только соотносится с конкретным обстоятельством времени (4-е апреля), но и приобретает оттенок узуальности (в значении *как обычно 4-го апреля...*).

Категория Л/НЛ при этом характеризуется относительно: формально выраженное значение Л осложняется комплексом значений абстрактности и многократности действия/состояния НЛ. Это результат ситуации вторичного дейксиса. Рассматривая нарратив и перформатив как категории философские, С. В. Герасимов, перефразируя Гуссерля, заключает: *«Читатель или зритель, находясь в системе описания событий нарратива, отличающихся по месту и времени от времени действительности, существует одновременно в двух реальностях»* [6; 16].

Оформление высказывания при помощи грамматических форм, выражающих НЛ, приводит к обобщению, заключению в высказывании опыта как всего человечества на всех стадиях его развития, так и отдельной жизни конкретного человека. Богатый примерами культурной символики материал, превалирующий в переписке Л. Н. Толстого и А. А. Фета, создает эстетическую реальность вторичного дейксиса, в котором сосуществуют художественный и эпистолярный дискурсы. Градуирование и концентрация значений НЛ в пространстве авторского литературного письма обуславливают название выдвигаемого нами жанра и позволяют провести границу между частным (бытовым) и собственно литературным письмом.

Отметим тенденцию к стратификации эпистолярного текста в соответствии с Л/НЛ: информация бытового содержания главным образом интерпретируется с помощью Л, тогда как уровень обобщения вызывает действие НЛ. Организованная по градуальному принципу характеристика действия в эпистолярной, несмотря на то, что формат исследования не позволяет привести все случаи употребления и реализации категории времени, показала количественное превосходство материала культурной и литературной значимости над собственно бытовым.

Список использованной литературы

1. Доминенко, Н.В. Спорные аспекты теории авторского литературного письма / Н. В. Доминенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского Серия. – 2014. – Т. 27, № 1–2. – С. 139–145.
2. Бондарко, А.В. Временная локализованность / А. В.Бондарко // Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис / А. В. Бондарко [и др.]; под ред. А.В. Бондарко [и др.] – СПб., 1987. – Гл. II. – С. 210–234.
3. Падучева, Е.В. Эгоцентрические единицы языка. / Е. В. Падучева. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2018. – 440 с.

Э. Ю. Дзюкава,

канд. філал навук, дацэнт (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

ЖЫЦЦЁВЫЯ І ПЕРАКЛАДЧЫЦКІЯ ПРЫЯРЫТЭТЫ АНГЛІЙСКОЙ ПАЭТЭСЫ ВЕРЫ РЫЧ

Анатацыя. У артыкуле разглядаецца перакладчыцкая дзейнасць англійскай паэтки Веры Рыч, вывяляюцца адметнасці псіхалогіі яе творчасці на прыкладзе яе ўкраіназнаўства і беларусазнаўства. Ставіцца пытанне пра актуальнасць вывучэння беларускімі даследчыкамі ўсяго комплексу перакладчыцкай стратэгіі Веры Рыч, яе ролі ў развіцці сучаснага працэсу міжнароднага ўзаемадзеяння.

Ключавыя словы: Вера Рыч; Максім Багдановіч; мастацкае слова; паэтычны пераклад; пераклады з беларускай паэзіі; пераклады з украінскай паэзіі; Якуб Колас, Янка Купала.

Е. У. Dyukava,

PhD, Ass. Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

LIFE AND TRANSLATION PRIORITIES OF ENGLISH POET VERA RICH

Abstract. *The article represents the translation activity of the English poet Vera Rich, highlights the psychology of her work on the example of her Ukrainian studies and Belarusian studies. The question is raised about the relevance of the study by Belarusian researchers of the entire complex of Vera Rich's translation strategy, her role in the development of the modern process of international interaction.*

Key words: *artistic word; Maxim Bogdanovich; poetic translation; translations from Belarusian poetry; translations from Ukrainian poetry; Yakub Kolas; Yanka Kupala; Vera Rich.*

Вера Рыч (*Vera Rich, 1936 – 2009*) – знакамітае імя ў англамоўным свеце. Абсягі яе творчай жыццядзейнасці вельмі шырокія, яна не толькі паэтка, яна і журналіст, і мовазнаўца, і гісторык, грамадскі дзеяч. А ў коле славянскіх народаў найбольш вядомы талент Веры Рыч у галіне мастацкага перакладу. Яна шчыра працавала з мэтай раскрыць перад англамоўнымі чытачамі класіку і сучасныя дасягненні рускай, польскай, чэшскай, харвацкай, нарвежскай, іспанскай літаратур. Аднак прыярытэтнымі для яе былі літаратуры ўкраінскага і беларускага народаў.

Мастацкім перакладам яна захапілася з канца 1950-х гг., яшчэ будучы ліцэісткай. Паказальны той факт, што нават у зборнікі ўласных арыгінальных вершаў Вера Рыч уключала па некалькі сваіх перакладных работ, якія лічыла для сябе вельмі важнымі. Гэты прынцып рэалізуецца ўжо ў зборніку «Абрысы» («*Outlines*», 1960), першай кнізе яе арыгінальных вершаў. У другой кнізе яе аўтэнтчнай паэзіі «Спадзяванні і вобразы» («*Portents and Images*», 1963) месцілася тры пераклады з украінскай лірыкі - Т. Шаўчэнкі (*Тарас Григорович Шевченко, 1814 – 1861*), І. Франко (*Іван Якович Франко, 1856 – 1616*), П. Філіповіча (*Павло Петрович Филипович; 1891–1937*), два творы беларускіх аўтараў - М. Багдановіча (*Максім Адамавіч Багдановіч, 1891 – 1917*), Якуба Коласа (*Канстанцін Міхайлавіч Міцкевіч, 1882 – 1956*).

Пераклады Веры Рыч - вялікая культурная каштоўнасць як з боку папулярызаванні украінскай літаратуры, так і з пазіцыі іх арыгінальнага іншамоўнага мастацкага прачытання. Сярод найбольш важкіх творчых здабыткаў варта назваць яе англамоўныя ўзнаўленні знакамітай драмы «Лясная песня» (*Лісова пісня, 1912*), паэмы «Баярыня» (*Боярыня, 1912*) Лесі Украінкі (*Лариса Петрівна Косач-Квітка, 1871 – 1913*), паэмы «Майсей» (*Мойсей, 1905*), верша «Каменяры» (*Каменярі, 1878*), іншых паэтычных твораў са спадчыны І. Франко, пераклады паэзіі яскравых пісьменнікаў XVIII – XX стагоддзяў, такіх як Гр. Скаварада (*Григорій Савич Скворода, 1722 – 1794*), М. Орэст (*Михайло Костянтинович Зеров; 1901–1963*), А. Тэліга (*Олена Іванівна Теліга, 1906–1942*) і інш. Наколькі глыбока, мэтанакіравана, адказна Вера Рыч ставілася да перакладу сведчыць гісторыя яе працы над творамі Кабзара. Так, у 1961 годзе выйшаў друкам зборнік яе перакладаў паэм і

вершаў Тараса Шаўчэнкі «Песня над цемраю» («*Song out Darkness*»). Цягам 1961-1969 гадоў Вера Рыч апублікавала поўныя пераклады 51 вершаванага твору Т. Шаўчэнкі (сярод іх 9 паэм, урывак з паэмы «Княжна» (1847)). 16 твораў Кабзара ў гэты час былі ёю перакладзеныя ўпершыню. Увогуле пяру Веры Рыч належыць больш за 90 перакладаў з Шаўчэнкавай спадчыны. Яна - аўтар найбольш поўнай прэзентацыі версій твораў Кабзара, выкананых на англійскай мове.

Славяназнаўства Веры Рыч мела комплексны характар, рэалізавалася ў яе паэтычных і перакладчыцкіх здабытках, літаратурна-крытычнай дзейнасці, праз кола агульных культуралагічных акцый і зацікаўленняў, такіх як выдавецкая, рэдактарская праца, ініцыятывы грамадскага характару і інш. Свой журналісцкі, літаратурна-крытычны, арганізатарскі талент Вера Рыч выяўляла як рэдактар паэтычнага часопіса «*Manifold Magazine of New Poetry*», «*The Ukrainian Review*», выступленнямі ў еўрапейскай прэсе па пытаннях развіцця ўкраінскай і беларускай культуры.

Сустрэчную ўвагу і павагу Вера Рыч як інтэрпрэтатар украінскай мастацкай літаратуры атрымала і з украінскага боку. Нацыянальны саюз пісьменнікаў Украіны адзначыў творчую адданасць Веры Рыч перакладам з украінскай літаратуры дыпламам лаўрэата Міжнароднай літаратурнай прэміі ім. Івана Франка (1997 г.). Урад Украіны ў 2006 г. ўзнагародзіў Веру Рыч ордэнам княгіні Вольгі. Перакладчыцкі метад Веры Рыч стаў аб'ектам грунтоўнага даследавання Г. Косіў: у 2006 г. ёю была паспяхова абаронена дысертацыя на саісканне навуковай ступені кандыдата філалагічных навук. Пазней, на падставе абароненага дысертацыйнага матэрыялу, аўтар выдала манаграфію пад назвай «Творчы портрет перекладача» (Львів, 2011). У сваю кнігу Г. Косіў уключыла і поўную бібліяграфію перакладаў Веры Рыч твораў украінскай мастацкай літаратуры.

Паралельная адданасць Веры Рыч беларускаму мастацкаму слову была не менш інтэнсіўнай. Аднак трэба адзначыць, што ўвесь беларускі комплекс творчай спадчыны Веры Рыч на адпаведным узроўні ў нашай краіне яшчэ не дастаткова асветлены. Сярод публікацый, прысвечаных беларусіяне Веры Рыч, варта вылучыць асобныя выступленні Леаніда Казыры, Алеся Белага, Адама Мальдзіса, а таксама матэрыялы Вячаслава Рагойшы, Таццяны Кабржыцкай і інш.

Выступленні В. Рагойшы і Т. Кабржыцкай не толькі змяшчаюць прафесійны аналіз мастацкіх прынцыпаў перакладчыцкага крэда англійскай паэтэсы. У іх працах праліваецца святло і на матывацыю перакладчыцкай працы, і на псіхалогію творчай зацікаўленасці Веры Рыч менавіта прыгожым пісьменствам украінцаў і беларусаў. Як вядома, абодва даследчыкі, Т. Кабржыцкая і В. Рагойша, – вядучыя спецыялісты ў галіне беларуска-ўкраінскага літаратурнага ўзаемадзеяння. Іх уключанасць у міжнацыянальную кантакталогію станаўлення і развіцця літаратур суседніх народаў украінцаў і беларусаў таксама атрымала высокую ацэнку ва Украіне, як і адпаведная праца Веры Рыч: Вячаслаў Рагойша, Таццяна Кабржыцкая – лаўрэаты Міжнароднай літаратурнай прэміі ім. Івана Франка (2001). Таццяна Кабржыцкая, як і Вера Рыч, уганараваная ордэнам княгіні Вольгі (2007). Вывучэнне творчасці Веры Рыч было падмацаванае ў іх яшчэ і асабістым знаёмствам. Вера Рыч неаднойчы наведвала Беларусь. Па запрашэнні В. Рагойшы, у прыватнасці, прымала ўдзел у навукова-практычнай канферэнцыі «Міжнародныя Ракаўскія чытанні» (2002). Цалкам верагодна, што маладзейшае пакаленне даследчыкаў літаратурнай дзейнасці знакамітай англічанкі зможа адшукаць яшчэ не апрацаваныя факты з біяграфіі Веры Рыч у Дзяржаўным літаратурным музеі-архіве, куды на захаванне перадаюцца і асабістыя архівы беларускіх навукоўцаў.

Сяброўскія повязі і творчыя кантакты паміж Верай Рыч і сям'ёю Вячаслава Пятровіча і Таццяны Вячаславаўны трывалі не адно дзесяцігоддзе. З прыватных расповедаў В. Рагойшы, Т. Кабржыцкай, а таксама іх публікацый у друку складваецца жывы партрэт «няўрымслівай англічанкі». Уласна кажучы, менавіта на падставе тых шчырых аповедаў Веры Рыч пра яе жыццё, якімі яна дзялілася з Рагойшамі, мы атрымліваем унікальную змогу выявіць пэўныя заканамернасці станаўлення арыгінальнага таленту англійскай пісьменніцы, заглябіцца ў тонкія матэрыі псіхалогіі яе творчасці.

Вера Рыч была адзіным дзіцем у сям'і Джоана і Магдален Рыч. У гутарцы з журналістамі нека

пісьменніца выказала меркаванне, што імя яе бацькі Джон можа па-ўкраінску гучаць як Юры, таму ў афіцыйных публікацыях зрэдку яна падаецца як Рыч Вера Юр'еўна. Бацька яе - юрыст, чалавек адукаваны і практычны, марыў, каб яна авалодвала дакладнымі навукамі. Падначаленая бацькаваму рашэнню, яна паступае на матэматычны факультэт універсітэта. Аднак верх бярэ яе «Вялікасць Літаратура», а гэта азначае далейшае спасціжэнне гуманітарных навук, гісторыі, філалогіі ў Лонданскім і Оксфардскім універсітэтах, уласная пісьменніцкая творчасць. Што ж паспрыяла гэтаму?

Маці яе, выйшаўшы замуж, як тады было заведзена, нідзе не працавала, але яе неспакойная натура шукала «выйсця ў людзі». Магдален час ад часу дасылала кароценькія допісы ў жаночыя часопісы. У сярэдзіне 1940-х гг. знайшла сябе ў грамадскай працы сярод супрацоўнікаў Чырвонага Крыжа, што апекаваліся ўдзельнікамі Другой сусветнай вайны. Такім чынам ў іх сям'і адбылося першае рэальнае знаёмства з выхадцамі са славянскіх зямель, чалавекалюбнасць, спагада знаходзілі рэалізацыю ў клопатах пра лёс канкрэтнага чалавека.

У гэтыя ж гады, падлеткавыя і, як выявілася, вырашальныя, закладваюцца асновы светапогляду нашай гераіні. Сапраўднае імя пісьменніцы – Фэйт Элізабет. Як яна прызнавалася Рагойшам, псеўданім - славянскае імя Вера - прыйшоў да яе ў раннім юнацтве пад уплывам творчасці Оскара Уайльда (*Oscar Wilde, 1854 –1900*). Дзяўчына, маючы ірландскія карані – што традыцыйна прадвызначала непакорнасць і свабодалюбнасць - захапілася п'есай Уайльда «Вера ці нігілісты» (*Vera; or, The Nihilists, 1880*). Выбар упаў на Уайльда невыпадкова. Пісьменнік таксама пазіцыянаваў сябе ірландцам. Гэтыя неспадзяваныя абставіны зацікавілі нас, прымуцілі спецыяльна выявіць увагу да згаданага твору. Цэнтральны вобраз п'есы быў выпісаны аўтарам на падставе гістарычных звестак і легенд, што поўнілі Еўропу часу Уайльда, пра расійскую пісьменніцу, публіцыстку, народніцу-рэвалюцыянерку Веру Засуліч (*Вера Ивановна Засулеч, 1849 – 1919*). Рамантыка пратэсту, апантанае імкненне да справядлівасці, пошукі магчымасцей удасканалення грамадства – якасці характару галоўнай гераіні п'есы класіка англійскай літаратуры, якія захапілі маладзенькую чытачку. Дапытлівы погляд скіраваў яе у бок гісторыі Расійскай імперыі, бурлівых настрояў, што разбуралі атмасферу «турмы народаў».

Узорам для пераймання ў той жа час, як згадвала сама Веры Рыч, стаў для яе таксама вобраз неардынарнай англічанкі miss Foster, якая ў гады Веры Засуліч скіравалася з рэспектабельнай Англіі ў Маскву, каб сабраць там сродкі сярод мясцовых жыхароў і выехаць далей на дапамогу да «пракажонных якутаў». Згадкі пра miss Foster як пра ўзорны фактар пазней Вера Рыч сустрэла ў любімай ёю украінскай пісьменніцы Лесі Украінцы. Вось так, не маючы ў родзе ні ўкраінскіх, ні беларускіх каранёў, Вера яшчэ ва ўзросце ліцэісткі зацікавілася гістарычным лёсам гэтых народаў. Па прапанове старэйшых сяброў пачала перакладаць украінскія вершы, выступаць з імі перад аўдыторыяй. А што датычыць беларусаў, то рэальнае знаёмства з імі адбылося неспадзявана праз дзедка і бабулю, што былі звязаныя з беларускімі святарамі ў Лондане.

Такімі былі першыя імпульсы славяназнаўства Веры Рыч. Урэшце яна адчула ў сабе непераадольную прыцягальнасць да гісторыі беларусаў. Вывучаючы стараанглійскую і стараскандынаўскую мовы, скандынаўскія сагі, як даследчыца яна адшукала кантакты вікінгаў, якія лучылі даўніх англійцаў, скандынаваў і першыя крокі хрысціянізацыі беларусаў, што выявілася ў яе разважаннях над тэкстамі ісландскіх саг, місіянерскую дзейнасць скандынава Торвальда Вандроўніка на Полаччыне [гл. 1].

З прыватных аповедаў вядома, як зацікаўлена Вера Рыч ужо ў сталым узросце прывечвала беларускую моладзь, што праходзіла стажыроўку ў Лондане, апекавалася беларусамі, шмат расказвала ім пра Ірландыю, спецыяльна знаёміла з цікавымі людзьмі – выхадцамі з гэтага краю. Можна меркаваць, што сацыякультурны феномен ірландаў экстрапаліраваўся ў свядомасці Веры Рыч на нацыянальныя адметнасці беларусаў, якіх пачала ўспрымаць як сваіх родных па крыві людзей. Урэшце праблемы культуры Цэнтральнай і Усходняй Еўропы сталі дамінантнымі ў грамадскім і творчым жыцці нашай гераіні.

Як заўважае Т. Кабржыцкая, заангажаванасць Веры Рыч ва ўкраінскую і беларускую літаратуры мае пад сабой рацыянальную аснову, падмацаваную і непрадбачанымі абставінамі. «Знамянальна - піша даследчыца, - як значыўся лонданскі адрас паэткі: *Vera avenue. Раён Вялікага Лондану, дзе жыла Вера Рыч, плановаў*

архітэктар-арыгінал. Імёны сваіх дзяцей, — Vera, Maxim, Basil, Viga (ad Jadviga), — ён зрабіў назвамі вуліц. Як разважала сама Вера Рыч, архітэктар, відавочна, быў беларусам на паходжанню. Калі б ён быў палякам, не назваў бы дзяцей Вера і Максім, для ўкраінцаў не ўласцівае імя Базыль. Беларусы ж выкарыстоўваюць усе гэтыя імёны» [3, с. 120].

Цікавымі, амаль містычнымі здарэннямі ў кантэксце славянства, як прызнавалася сама Вера Рыч, поўнілася ўсё яе жыццё. «*Акрэсліць творчы партрэт Веры Рыч адначасова і вельмі проста, і вельмі складана. З аднаго боку, гэты быў чалавек, моцна падпарадкаваны слаўным англійскім традыцыям. З другога, яе вызначала шчырасць, дабразычлівасць, сардэчнасць, адсутнасць цвярозага разліку і непрактычнасць. А яшчэ выбуховая эмацыянальнасць. За вонкавай хаатычнасцю і неарганізаванасцю — каласальная працаздольнасць», - падагульняе характарыстыку Т. Кабржыцкая [3, с. 126].*

Да сказанага варта дадаць, што Вера Рыч валодала ўнікальнымі здольнасцямі кантакту з аўдыторыяй, што было не раз засведчана пры яе сустрэчах са студэнтамі ў Кіеве, Львове. Свае выступленні яна магла суправаджаць спевам, ілюстравала сказанае танцамі, расказвала пра сябе ў эмацыянальным узрушэнні вельмі хутка і з гумарам. Пры ўсім дэмакратызме паводзін Веры Рыч нельга было не адчуць пры размове з ёю, як адзначыў кіеўскі кампаратывіст Д. Драздоўскі, што «*маўленне яе вышуканае, яно адпавядала стылю англійскіх лордаў» [гл. 7].*

Выступала Вера Рыч і ў Мінску. Пра яе сустрэчу з філолагамі БДУ, студэнцкай групай беларускіх украіністаў цікава расказаў В. Рагойша. У прыватнасці, ён падкрэсліў імправізатарскі талент паэткі. Свае амаль маланкавыя асацыяцыі яна магла амаль што імгненна таленавіта рэалізаваць у рытмічных радках акраверша.

Behold, ten young heads in a wondrous tableaU

Each studiously bent to can a booK

Learning a tongue, a poetry, a grammaR

Akin to theirs... This sight, like heaven's

mannA

Rejoices now my soul, To honour them, I

Uptight my voice, greet in congratulation

Students, and their good teacher, TatianaA.

Пры гэтым В. Рагойша заўважыў, што «*сутнасныя ключавыя словы, — у дадзеным выпадку Беларусь і Украіна, — утвораныя не толькі пачатковымі, але і апошнімі літарамі радкоў, што ў паэзіі сустракаецца вельмі рэдка» [4, с. 35].*

Зсяроджваючыся на беларусазнаўстве Веры Рыч, яшчэ раз падкрэслім: і ўкраінскіх аўтараў, і беларускіх яна пачала перакладаць амаль адначасова. Сярод першых перакладаў Веры Рыч з украінскай і беларускай літаратур – свабодалюбныя творы Івана Франка - пралог до паэмы «Майсей», верш Якуба Коласа - «На чужыне» (1919). Перакладчыцкая беларусіяна Веры Рыч напоўнена творами Янкі Купалы (*Іван Дамінікавіч Луцэвіч, 1882 – 1942*), Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Алесь Гаруна (*Аляксандр Уладзіміравіч Прушынскі, 1887 – 1920*), Цёткі (*Алаіза Сцяпанаўна Пашкевіч, 1776 – 1916*), Алесь Дудара (*Александр Александрович Дайлідович, 1904 – 1937*), Ларысы Геніюш (*Ларыса Антонаўна Геніюш, 1910-1983*), Змітрака Бядулі (*Самуил Ефимович Плавник, 1886 – 1941*), Кандрата Крапівы (*Кандрат Кандратавіч Атраховіч, 1896 – 1991*), Вольгі Іпатавай (1945–), Янкі Сіпакова (*Іван Данілавіч Сіпакоў, 1936 – 2011*), Ніла Гілевіча (*Ніл Сымонавіч Гілевіч, 1931 – 2016*), у суаўтарстве з МакМілінам выкананы пераклад паэмы «Тарас на Парнасе» (1889). Урэшце ўвесь 50-гадовы творчы шлях Веры Рыч можна лічыць падпарадкаваным ідэі папулярызацыі ў свеце ведаў не толькі пра Украіну, яе і пра Беларусь. А гэта дае падставы лічыць яе своеасаблівым і паўнамоцным гуманітарным паслом украінцаў і беларусаў у англамоўным свеце. Пэўнае падагульненне зробленага знакамітай англічанкай на карысць

беларускай культуры - публікацыя Т. Кабржыцкай «З удзячнасцю – пра Веру Рыч», што ўбачыла свет пасля смерці перакладчыцы. Ажыццяўляючы экскурс у творчыя дасягненні Веры Рыч, аўтар вылучае для разгляду выдадзеную у Лондане (1971) ў перакладах Веры Рыч анталогію беларускай паэзіі пад метафарычнай назвай «Як вада, як агонь» («*Like water, like fire*»). І гэта цалкам лагічна, бо згаданае выданне паказальнае. У ім, як пазначана ў падзагаловаўку, ахоплены перакладамі вялікі перыяд літаратурнага працэсу: «1828 – па сённяшні дзень» [гл. 6]. У анталогіі Вера Рыч выступае не толькі як перакладчык, яна – і ўкладальнік, аўтар прадмовы. Ёю зроблены і каментары да тэкстаў.

Відаць, нельга не пагадзіцца з В. Рагойшам, які асабліва высока ацэньвае працу Веры Рыч над перакладамі санетарыю Янкі Купалы. У 2002 г. у выдавецтве «Мастацкая літаратура» выйшла кніга санетаў Янкі Купалы ў арыгінале і ў перакладзе на сем еўрапейскіх моў, у тым ліку – на англійскую. Па прапанове ўкладальніка выдання В. Рагойшы ўсе 22 санеты песняра па-англійску ўзнавіла Вера Рыч. Калі з украінскага боку паказальнай з’яўляецца Шаўчэнкіяна Веры Рыч, то з беларускага боку асобнае слова падзякі заслугоўвае Вера Рыч за ўзнаўленне Купалавага санетарыя.

Увагу наступных даследчыкаў беларуска-англійскіх культурных кантактаў неабходна скіраваць на адносна нядаўняе выданне твораў класікаў беларускай літаратуры ў выкананні Веры Рыч, якое ўбачыла свет у Лондане ў 2019 г. 3 нагоды Міжнароднага дня роднай мовы Міністэрства замежных спраў прапанавала англамоўным чытачам кнігу «*A poetic treasury from Belarus*» («Паэтычны скарб з Беларусі. Свята жыцця і творчасці Веры Рыч») [гл. 5]. Гэта ўнікальны зборнік вершаў выбітных беларускіх паэтаў Янкі Купалы, Якуба Коласа і Максіма Багдановіча, упершыню апублікаваны ў беларуска-англійскім двухмоўным выданні. Вершы беларускіх класікаў, перакладзеныя англійчанкай Верай Рыч, былі ласкава прадстаўлены Беларускай бібліятэкай і Музеям Францыска Скарыны ў Лондане. Уступныя эсэ падрыхтаваны бліскучымі навукоўцамі і даследчыкамі літаратуры з Вялікабрытаніі і Беларусі. Кніга апублікавана выдавецтвам па ініцыятыве Пасольства Беларусі ў Вялікабрытаніі пры фінансавай падтрымцы Еўрапейскага банка рэканструкцыі і развіцця.

Выданне «*A poetic treasury from Belarus*» мае прысвячэнне «*A celebration of the life and work of Vera Rich*». Кніга складаецца з трох вялікіх раздзелаў, у якіх на мове арыгінала і паралельна ў перакладзе падаюцца творы трох беларускіх класікаў – Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча. Да ўсёй кнігі ўступнае слова напісана праф. Джымам Дынглі. Літаратуразнаўчае слова пра Янку Купалу належыць, як пазначана ў выданні, «праф. Вячаславу Рагойшу з Мінска». Творы Якуба Коласа і Максіма Багдановіча прадстаўлены агляднымі заўвагамі праф. МакМіліна. Заключныя старонкі кнігі ілюструюць рэальную ўключанасць Веры Рыч у апошнія гады яе жыцця ў культурную атмасферу Беларусі. Падаюцца вершы Веры Рыч, напісаныя ёю ў час сустрэч з Вяч. Рагойшам у Мінску і Ракаве 1998, 2000, 2007 гадоў. Змешчаны і здымкі з пабыўкі Веры Рыч у Беларусі.

Падобнае двухмоўнае выданне – цудоўны плацдарм для перакладазнаўчага даследавання. Таму на заканчэнне хацелася б падкрэсліць, што згаданая кніга можа быць выкарыстана выкладчыкамі англійскай мовы і літаратуры ва ўсіх відах заняткаў – як практычных, так і семінарскіх, прысвечаных у тым ліку і вывучэнню спецыфікі мастацкага перакладу, менавіта – паэтычнага. Назапашаныя назіранні, аналітычныя разгляды паэтыкі арыгінала і перакладнога тэксту дазваляць сказаць сваё слова і адносна крытэрыяў перакладчыцкай дзейнасці Веры Рыч. Як паказваюць украінскія даследчыкі, першапачатковыя варыянты сваіх перакладаў Вера Рыч ацэньвала як правіла крытычна. Не спыняючыся на зробленым, яна працавала над удасканаленнем папярэдніх перакладаў, дамагаючыся найбольшай адпаведнасці да першакрыніц. Пра гэта выразна сведчыць, у прыватнасці, яе праца над узнаўленнем сродкамі англійскай мовы твораў Тараса Шаўчэнкі. Вядома дакладна, што толькі перакладу верша «Запавет» «Як умру, то поховайце...» яна аддала больш за 20 гадоў... Сённяшняя задача нашых даследчыкаў - прасачыць асобныя этапы працы Веры Рыч над перакладамі беларускіх аўтараў, вызначыць крытэрыі яе перакладчыцкай творчасці, разгледзіць яе дзейнасць не толькі як практыка, але і як тэарэтыка мастацкага перакладу.

Увогуле, падобнага роду даследаванні ўжо пачаліся. Узорным можна лічыць выступленні нашых калег з БДУ. З аналізам перакладаў Веры Рыч выступілі спецыялісты нашага філалагічнага факультэта. Як прыклад даклад калектыву выкладчыкаў англійскай мовы БДУ М. Дрозд, Ю. Сакаловай, Л. Хмурэц пад кіраўніцтвам доктара філалагічных навук прафесара Н. М. Ніжнёвай, што прагучаў на VI Міжнародных Купалаўскіх чытаннях (2002). Даследчыкі, разгледзіўшы працу Веры Рыч над узнаўленнем сродкамі англійскай мовы санетарыя Янкі Купалы, адзначылі, што *«і арыгінал, і англійскі тэкст нясуць аднолькавуюсэнсавуюнагрузку (што вельмі важна пры перакладзе). Англійскі тэкст таксама эмацыянальна афарбаваны, у ім адчуваецца голас аўтара. У цэлым паэтычная форма арыгінала вытрымана ў арыгінале – дзякуючы ўменню перакладчыцы ўлічыць і арганізаваць паэтычныя дамінанты ў адзінае цэлае. Але перадача сэнсу і духу арыгінала немагчыма без глыбокага пранікнення ў сутнасць усёй творчай спадчыны. А Веры Рыч, што ўзяла на сябе пэўныя абавязкі перад паэтам, удалося зрабіць свой пераклад фактам другой мовы, другой паэзіі»* [2, с. 222].

Такім чынам, яшчэ раз приходзім да наступнай высновы. Мастацкі пераклад адыгрывае велізарную ролю ў міжнацыянальным узаемадзеянні. Вера Рыч - знакавая фігура ў гісторыі беларуска-еўрапейскіх працэсаў узаемапазнання і ўзаемазбліжэння. Беларусістыка, асаблівасці творчай стратэгіі, перакладчыцкі метады англійскага літаратара – ўсё гэта заслугоўвае цэласнага шматаспектнага вывучэння.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Дзюкава, Э. Ю., Кабржыцкая, Т. В. Скандынаўскія сагі: тэма паломніцтва і наша гісторыя / Фальклор і сучасная культура: матэрыялы Міжнарод. навук. канф., Мінск, 22–23 крас. 2008 г. У 2 ч. Ч 1. – Мінск: БДУ, 2008. – С. 105–111.
2. Дрозд М.Н., Ніжнёва Н.Н., Сакалова Ю.В., Хмурэц Л.Б. Санеты Янкі Купалы ў перакладзе на беларускую мову // Янка Купала і еўрапейскі літаратурны працэс: VI Міжнародныя купалаўскія чытання — навуковая канферэнцыя, Мінск, 4-5 ліпеня 2002 г. Укл.: А.Бурбоўская; Рэдкал.: В.Рагойша і інш. — Мн.: «Беларускі кнігазбор», 2003. – 236 с.
3. Кабржыцкая, Т. З удзячнасцю пра Веру Рыч – англамоўнага перакладчыка Купалавых твораў, украінскай і беларускай літаратур // Янка Купала: Дыялог з XX стагоддзем: X Міжнарод. Купалаўскія чытання, прысвечаныя 130-годдзю з дня нараджэння народнага паэта Беларусі Янкі Купалы: матэрыялы Міжнарод. навук. канф., Мінск, 20-21 чэрвеня 2012 г., - Мінск, 2013. – С. 119-127.
4. Рагойша, В. Пра жонку-юбілярку Таццяну Кабржыцкую. І крыху пра сябе // Роднае слова. – 2021. – № 9. – С. 31–38.
5. A poetic treasury from Belarus: A celebration of the life and work of Vera Rich. – London: Hertfordshire Press Ltd, 2019. – 154 p.
6. Like water, like fire. An anthology of Byelorussian poetry from 1828 to the present day. Translated by Vera Rich.- London, 1971.
7. Дроздовський, Д. Голос правди. Перекладач Віра Річ святкуе 70-річний ювілей у Києві / Дмитро Дроздовський [Электронны рэсурс]: www.vsesvit-journal.com/old/content/view/191/41/ Дата доступа: 15.10.2022.

Е. В. Зимина,

канд. філал. навук, доцент (Костромской государственной университет, Кострома, Россия)

ПЕРЕВОД РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЮМОРИСТИЧЕСКОЙ ФАНТАСТИКИ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы перевода русскоязычной юмористической фантастики на английский язык на примере перевода книги «Космобиолухи» русскоязычной писательницы из Беларуси Ольги Громыко. Анализируются переводческие трудности как самого жанра юмористической фантастики, так и исследуемого произведения. Также рассматриваются недостатки перевода, а именно недостаточную эмоциональность лексики по сравнению с оригиналом, отсутствие объяснений некоторых аллюзий, потери при передаче диалектных особенностей речи персонажей. Автор также кратко анализирует удачные переводческие решения.

Ключевые слова: Ольга Громыко; перевод диалектной лексики; потери при переводе; юмористическая фантастика.

E. V. Zimina,

PhD, Ass. Professor (Kostroma State University, Kostroma, Russia)

TRANSLATING RUSSIAN-LANGUAGE HUMOROUS SCI-FI INTO THE ENGLISH LANGUAGE

Abstract. The paper studies problems arising from translating Russian-language humorous sci-fi (sci-fi comedy) into the English language, using the example of “As*trobiologists” by Olga Gromyko, a Russian-language writer from Belarus. The author analyses both the translation problems of the genre and of the text under study. The paper identifies the drawbacks of the existing translation, namely, the insufficiently expressive lexis of the translation in comparison with the original, lack of explanations of the allusions, losses in the translation of the dialect features in the characters’ speech. The paper briefly analyses the successful translation solutions.

Key words: humorous sci-fi; Olga Gromyko; translation losses; translation of dialect lexis.

Среднестатистический зарубежный читатель вряд ли знаком с большим количеством русскоязычных книг, особенно в современной ситуации «отрицания культуры». Но и раньше на слуху европейца были в основном имена писателей-классиков. На наш взгляд, причины этого могут крыться в межкультурных отличиях. Этноцентричные культуры, считающие себя самодостаточными, редко воспринимают продукты иных культур в самом широком смысле, включая и литературу. Российская культура более восприимчива к зарубежным веяниям. Поэтому зарубежные авторы больше знакомы российскому читателю, чем русскоязычные – зарубежному.

Под русскоязычными писателями мы понимаем не только граждан Российской Федерации, но и всех тех, кто пишет свои произведения на русском языке: Нарине Абгарян, Дина Рубина, Омар Канат. Нельзя сказать, что русскоязычные произведения не переводят: несмотря на внешние обстоятельства, интерес к русской культуре у многих зарубежных читателей остаётся неизменным.

Жанровая принадлежность переводимых произведений разнообразна, и, наконец, англоязычный читатель может ознакомиться и с русскоязычным фэнтези, и русскоязычной фантастикой. Мы уже писали о трудностях перевода, с которыми сталкиваются современные русскоязычные писатели [2, с.145]. Качество перевода зависит не столько от знания русского языка, сколько от желания переводчиков вжиться в тот мир, который они хотят показать читателю. Поэтому контакт переводчика с писателем крайне важен.

Вышедший в ноябре перевод первой книги (*The As*trobiologists*, 2021) цикла «Космоолухи» (с 2016 г.) русскоязычной писательницы из Беларуси Ольги Николаевны Громыко (1978 –) можно считать относительной удачей переводчицы Шелли Фэрүэзер-Вега.

Первая книга, «Космобиолухи», была написана в соавторстве с Андреем Андреевичем Улановым (1976 –), однако позже Ольга Громыко выкупила права и продолжила писать цикл самостоятельно.

Изначально «Космобиолухи» задумывались как пародия на научную фантастику, однако уже в первой

книге наметилась основная тема, позже получившая развитие в основном цикле, в рассказах, относящихся к циклу, и в спин-оффах основного цикла. Этой темой являются отношения между человеком и созданным им же искусственным интеллектом.

Две сюжетные линии в книге сводятся воедино. Первая линия рассказывает про бывшего космодесантника Станислава Петухова, рано вышедшего на пенсию и случайно купившего космический транспортник. Он получает госзаказ на транспортировку исследовательской базы местного НИИ на планету Степянка, где учёные собираются исследовать малоинтересную бактерию. Спешно набрав экипаж, Станислав вылетает с учёными на Степянку.

Вторая линия рассказывает о бывших космополицейских, нарушивших глупые приказы начальства, уволенных из полиции и ставших пиратами. Но в душе Роджер Сакаи и команда судна «Сигурэ» остаются на стороне закона, поэтому пиратская деятельность приводит их лишь к огромным долгам. Чтобы расплатиться, Сакаи решает найти легендарную заброшенную ремонтную станцию космического Альянса.

По стечению обстоятельств база скрыта под землёй в том самом месте, на котором учёные расположили свой исследовательский модуль. Безуспешно попытавшись спугнуть учёных, Роджер сам оказывается в опасности, потому что ему угрожает один из самых жестоких космических бандитов, Балфер. Роджер рассказывает Станиславу про себя, свою команду и базу Альянса, и два капитана успешно побеждают Балфера.

Линия Станислава осложняется следующим: таможенный сканер выявил на борту транспортника киборга. Но ни в экипаже, ни в коллективе учёных киборга нет. Станислав понимает, что имеет дело с бракованным киборгом. Под «бракованными» компания-производитель понимает разумных киборгов, а не кибермодифицированный биоматериал в форме человека, который способен лишь выполнять приказы. Таких киборгов «DEX-компани» отслеживает и утилизирует, то есть убивает. Станислав понимает, что бракованный киборг очень опасен и безуспешно пытается его вычислить. В конце первой книги киборг обнаруживается сам и спасает экипажи транспортника и «Сигурэ», получив тяжёлые повреждения. Но Станислава совсем не радует неминуемая смерть киборга, и он решается на его лечение (ремонт) за огромные деньги.

Первая часть оставляет читателя в напряжении: что решит Станислав? Ремонтировать спасшего их Дэна или отправить на утилизацию? Отнестись к Дэну как списанному армейскому оборудованию и обманщику, укравшему документы пирата-навигатора, или как к человеку, спасшему им жизнь?

Из второй книги серии мы узнаем, что Дэна вылечили как от травм, так и от депрессии, вызванной раскрытием его сущности.

С точки зрения решения переводческой задачи можно выделить ряд трудностей.

Во-первых, книга написана в жанре юмористической фантастики, несмотря на серьёзность темы. Комический эффект создаётся как вербально (об этом чуть ниже), так и ситуационно. Например, Роджер и его пиратская команда захватывают грузовой корабль, рассчитывая расплатиться с долгами. Но груз очень специфичен: пятьсот декоративных куриц. Поэтому команда переходит на яичную диету и продолжает тратить остатки средств на корм для куриц. И если с ситуациями сложностей не возникает, то вербальный юмор для переводчика сложен.

Речевые характеристики героев крайне специфичны. Предполагается, что в Галактике все разговаривают на интерлингве. В книге её роль играет русский язык. Роджер часто использует в речи японские слова, его навигатор Фрэнк Фумагалли – итальянские. При этом упоминается, что в минуты отчаяния Роджеру хочется выругаться по-русски, то есть авторы подчеркивают, что русский и интерлингва – разные языки. Винсент Черноу, пилот, употребляет много сленга и военной лексики. Механик на транспортнике Станислава, Михалыч, разговаривает практически без гласных. Теодор, пилот транспортника, тоже любит сленг, но не военный, а молодежный. Учёные используют много терминов, относящихся к микробиологии, их области исследований. Профессиональную лексику использует и Станислав, и его друг Вениамин, корабельный врач.

Помимо людей, в Галактике есть другие расы, которые говорят на интерлингве со своей спецификой. На язык шоаррцев писательницу вдохновил автоматизированный перевод с китайского. Например, в инструкции к робоигрушке-лисе можно прочитать: *«Купи лиса радость в жизнь». «Лиса иметь режим убёг, лежение, кружение и лживый кусь».*

Авшуры, медведеподобная раса торговцев, между собой говорят на своем языке, а вот древний психолог авшуров для общения с людьми предложил имитацию речевых и поведенческих особенностей одной религиозно-этнической группы, как объясняется в начале первой книги. *«Таки я знаю за ваш товар, капитан. – Разом посерьезнев, авшур подался вперед, опершись пузом на прилавок. – Да шо я – полгалактики знает за ваш товар!».* Или: *«– Ой, токо вот не надо так пучить глаза и надувать щеки, — фыркнул Айзек. — На брахмийскую лягушку ви все равно не похожи. К тому же для нее у меня и нет такого замечательного предложения. А шо у меня есть для моих дорогих друзей, я только что вам озвучил...»* [1].

Во-вторых, в книге много отсылок к реалиям постсоветского пространства. Станислав, Вениамин и Полина, бывший микробиолог, а позже – зоолог и медсестра на корабле Станислава, родом с планеты Новый Бобруйск. Им знакомы панельные пятиэтажки, дачные участки, домашние заготовки, даже если действие происходит в XXIII веке. У домов на лавочках так же сидят старушки с семечками, которые не просто обсуждают входящих в подъезд, а фотографируют их и загружают фото в соцсети.

В Новом Бобруйске угадываются черты современной Беларуси: красно-зеленая (цвета государственного флага Беларуси) полоса на конверте с договором на выполнение госзаказа, большой военный бюджет, относительное спокойствие и низкая преступность. Земля описывается как США, с множеством небоскребов, сумасшедшими экологами, невкусной искусственной едой. Шоарра – это космический Китай. Есть планета Хох, где жители все покупают, но расплатиться ничем не могут.

Язык авшуров также можно отнести к реалиям постсоветского пространства, поскольку географическая локация очевидна для русскоязычного читателя.

В-третьих, существенную роль играет пародийность повествования, поэтому многие эпизоды совершенно нелогичны с научной точки зрения и не имеют описательных прецедентов в научной фантастике. Например, Джилл, механик на корабле Сакаи, была в своё время уволена из космофлота за то, что вопреки приказу, «полезла глушить реактор». Сами авторы иронично пишут в комментариях, что они и сами не понимают, как Джилл умудрилась не получить смертельную дозу облучения. Здесь следует отметить, что авторские комментарии к тексту выполняют две функции: создают дополнительный комический эффект и показывают изнутри «писательскую кухню», когда текст пишут два человека, находящихся в разных странах.

В-четвертых, Громыко и Уланов нередко делают отсылки к различным произведениям фэнтези и научной фантастики, как зарубежным, так и русскоязычным. Например, Станислав перечитывает «Ведьмака»; много эпизодов переключаются с эпизодами из разных книг братьев Стругацких.

Таким образом, несмотря на кажущуюся лёгкость повествования, текст произведения достаточно сложен для перевода.

Ни один переводчик художественной литературы не смог сохранить все мельчайшие нюансы переводимого текста: жертвовать приходится многим, хотя при должном выборе переводческих стратегий потери можно минимизировать.

Речевые характеристики героев в «Космоолухах» пострадали существенно, хотя и не во всех случаях. Переводчица сохранила итальянские и японские слова, снабдив их комментарием на английском языке. Речь Михальча также не претерпела существенных изменений – переводчица так же, как и в оригинальном тексте, убрала из слов гласные, оставив лишь смыслоразличительные гласные и согласные.

« – Как вы нас вытащили? — удивленно спросил Роджер, не видя ни вырванного люка, ни дыры в обшивке.

– Скажите спасибо Михальчу, — указал Станислав на техника, смущенно топчущегося возле

сидящей на кочке Джилл. (...) — Подошел, открыл какой-то лючок сбоку и что-то там нажал.

– Дк всо дьлв, аркл прв, — гордо сообщил Михалыч.

– Аварийная разблокировка, — слабым голосом перевела Мисс Отвертка» [1].

В переводе слова Михалыча звучат как «*Zmpl, mrgns flsf*», хотя переводчица заменила разговорное «Дык всех делов» на нейтральное «*Simple*». При этом отметим, что как в русском, так и в английском тексте часть согласных не совпадает с согласными в полной версии слова, но при этом смысл высказывания понятен. Поэтому читатель привыкает к Михалычу постепенно, так же, как и команда. Позже команда начинает понимать Михалыча интуитивно и даже переводить его слова другим.

Наиболее пострадали при переводе шоаррские и авшурские фрагменты. В шоаррских текстах исчез двусмысленный подтекст. Например, в инструкции к роболисе космолетчики читают: «*Общать лиса нежно, — со все большим чувством читал Теодор. — Опушение вода, огонь, едучий субстанций есть скорбный горе. Контакт с лис есть экстаз для толпа и Тайный Убивец. Э-э-э... снайпер? Щупай лиса бок. Пуканье кнопки результат ожидаемый бум*» [1].

Комический эффект достигается не только отсутствием грамматики, чем грешили первые автоматические переводчики, но и смешением стилей, что характерно и для нынешних онлайн-переводчиков, а также двусмысленности в словах «опушение», «щупай» и других. В переводе же на английский мы видим ломаную грамматику, но стилистическая разница исчезла.

Gently handle fox. (...) Releasing on water, fire, eating substance is terrible grief. Contact with fox is ecstasy for crowd and Secret Killer. (...) Feel fox side. Protrude buttons waiting for boom result [3].

Из эмоционально окрашенной лексики осталось лишь *grief*, при этом исчезла тавтология «*скорбный горе*». Возможно, переводчица сама не уловила стилистической разницы, так как подобрать разностилевую лексику в данном случае было бы очень просто.

Несомненной находкой переводчицы стало слово *offshore* при переводе названия расы «авшур». Авшуры – торговцы, ростовщики, банкиры, поэтому «финансовая» лексическая единица замечательно подошла для их названия. Однако акцент исчез полностью, и возникло логическое несоответствие. В очень серьезных ситуациях авшуры начинают говорить на правильной интерлингве, и когда переводчица пишет, что Айзек отбросил *silly accent* («глупый акцент», как написано в оригинале) в беседе с Роджером, англоязычному читателю непонятно, о каком акценте идёт речь. Очевидно, что фонетическую сторону речи авшуров стоит отнести к невосполнимым потерям при переводе, равно как и слово «таки». Но найти слова на идиш (например, «*шлимазл*», «*мамеле*», «*цимес*» и другие) не составило бы труда, тем более многие из них есть в толковых словарях английского языка, например, в Oxford Dictionary of the English Language, как диалектные лексические единицы. При этом было бы совершенно необязательно вставлять их в каждое предложение, но тогда объяснение про древнего авшурского психолога стало бы понятным. Можно предположить, что переводчица действовала в рамках соображений политкорректности, но в образе авшуров положительные черты доминируют, а акцент, как мы понимаем, служит им для маскировки «под простачков». Тем более, сохранив лексические единицы *lapersdak* и *yarmulke* (лапсердак и ермолка), переводчица не избежала отсылки к еврейской культуре. Также можно было бы создать псевдоязык, как поступил Мартин Макдона в «Калеке с острова Инишмаан» и «Лейтенанте с острова Инишмор» [5]. Он создал псевдо ирландский ольстерский диалект, понятный англоязычному читателю, но непохожий на настоящий Ulster Scots.

Советские, постсоветские и белорусские реалии в оригинале представлены достаточно широко. Они добросовестно переведены переводчицей, но вряд ли англоязычный читатель поймёт, например, смысл, заложенный в названии планеты – Новый Бобруйск – без фоновых знаний об обычном белорусском Бобруйске. Отечественный читатель знает Бобруйск хотя бы по упоминанию в «Золотом телёнке» Ильфа и Петрова. Дети лейтенанта Шмидта были готовы ехать в Бобруйск, который считался «прекрасным, высококультурным местом». Другими словами, там знали о лейтенанте Шмидте и при этом искренне верили его «детям». Провинциальность

земного Бобруйска видна и в Новом Бобруйске, но при этом она оборачивается спокойствием жизни на этой планете и сохранением традиционных ценностей. Здесь возникает привычная переводческая дилемма – разъяснять читателю, у которого фоновые знания отсутствуют, смысл отсылки, или это будет равнозначно перегрузке переводного текста ненужной информацией? Судя по всему, переводчица избрала обычную в таких случаях стратегию – если отсылка не влияет на развитие сюжета, то в переводе она не объясняется. То же самое произошло и с отсылками к текстам жанров фэнтези и научной фантастики или к текстам песен. Например, космолетчики завтракают на корабле и скорее хотят оставить след на тропинках далёких планет, предпочитая не думать, кто эти тропинки протоптал. Отсылка к песне «Четырнадцать минут до старта» придаёт этому эпизоду не только комический тон, но и заставляет задуматься: всё, о чем пелось в песне XX века, стало реальностью в XXIII. К сожалению, такие потери обеднили текст перевода. На наш взгляд, переводчице можно было бы добавить несколько комментариев к наиболее ярким отсылкам, тем более, что авторские комментарии, как мы уже писали, составляют важную часть книги. Возможно, что часть аллюзий для переводчицы осталась незамеченной, что не сказалось на понимании сюжета, но существенно исказило эмоциональную и эстетическую информацию в тексте. Более того, мы считаем, что перевод должен выполнять просветительскую функцию. Если целевая аудитория не имеет фоновых знаний, то переводчик должен составлять комментарии для погружения в иную культуру. Разумеется, особенности жанра накладывают отпечаток на объем и количество таких комментариев, но без них «Космобиолухи» в переводе в некоторых эпизодах превращаются в одну из многочисленных «стрелялок».

Также к недостаткам перевода следует отнести выбор лексики для передачи эмоциональных моментов. Например, заменив слово «спокойно» словом «просто» (*simply*) в эпизоде, когда Станислав понимает, что Дэн – киборг, нарушает всю логику эпизода. Дэн говорит «Извините, капитан» «спокойно», а не «просто», потому что уже принял решение, которое может закончиться только его гибелью (хотя Дэн и выжил после крушения флайера). И извиняется он за то, что скрывал свою сущность до последнего момента. Грамматика эпизода также имеет свои недостатки. В оригинале автор пишет: «Дэн встал. Плавно и уверенно...» У переводчицы же использовано длительное действие, означающее процесс: *Dan was getting to his feet* [4], т.е. Дэн вставал. В данном случае тот факт, что Дэн поднялся быстро, несмотря на три ранения в грудь, показывает его нечеловеческую сущность и его нечеловеческую же силу. При этом читатель понимает раньше Станислава, что киборг, которого капитан так долго пытался вычислить, и есть Дэн. «Поднимался» же не создаёт такого эффекта, потому что долго пытаться подняться может и тяжело раненый человек. Также при этом он «сталкивается взглядом со Станиславом», то есть это происходит случайно. Дэну уже безразлично мнение капитана и его реакция на киборга. Он просто отрешается от всего, что может помешать ему выполнить последнюю миссию. В переводе же *Stanislav met his gaze*, то есть создаётся впечатление, что киборг ждёт реакции Станислава и тот, наконец, смотрит на него. Неточности в лексике и грамматике смазывают эффект отрешённости. Однако он очень важен, так как объясняет следующий эпизод – Дэн ещё жив, но он не активирует спасательный маячок, потому что считает, что для своей команды он теперь чужой, которого капитан обязан будет утилизировать. Так бы поступили все владельцы разумных киборгов. Именно поэтому после лечения Дэн и страдает от психологической травмы: Станислав и вся команда отнеслись к Дэну как к человеку, а не как к биомашине, что очень пугает его.

Выбор более нейтральной, по сравнению с оригиналом, лексики вообще является отличительной чертой всего текста перевода. Также переводчица часто страдает буквализмом.

Однако несмотря на отдельные неточности, можно сказать, что смысл, заложенный авторами, не был потерян ни в одном эпизоде, а недочёты не нарушают целостности восприятия.

Также нельзя не упомянуть удачные переводческие решения.

Переводчица не стала заменять многочисленные глаголы говорения и их аналоги («воскликнул», «ужаснулся», «приуныл» и т.д.) простыми *say*, *ask* и *tell*, что характерно для англоязычной художественной литературы и не считается стилистическим недостатком текста. Среди переводчиков с английского на русский и

наоборот всегда идёт дискуссия, оставлять ли глаголы говорения такими, как в оригинале, или адаптировать под свою литературную традицию. Сохранив оригинальные глаголы, переводчица сохранила эмоциональный фон и юмор, заложенный в них авторами.

Переводчица не только перевела авторские комментарии, но и добавила к ним свои шуточные примечания. Особенно это касается псевдонаучных описаний в оригинальном тексте. Это ещё один признак бережного отношения к тексту. В англоязычной художественной литературе тексты редко имеют комментарии автора или редактора, даже если текст мультикультурный или сложный для понимания. Но, как мы уже отмечали, в данном случае двойная функция комментариев могла стать причиной того, что они были переведены.

Также замечательная находка (*as*trobiologists*) с корректной «звёздочкой» прекрасно передала название книги.

Из отзывов англоязычных читателей на Amazon.com становится очевидно, что они оценили книгу по достоинству (93% всех отзывов ставят оценку «5» по пятибалльной шкале). [6]

Таким образом, можно сделать вывод о том, что, несмотря на отдельные потери при передаче диалектной и эмоционально окрашенной лексики, перевод получился удачным и передаёт большинство смыслов, заложенных автором в оригинальный текст.

Список использованной литературы

1. Громыко, О., Уланов А. Космобиолухи. / О. Громыко, А. Уланов. // М.: Альфа-книга, 2022.
2. Зими́на, Е. В. Утраченные смыслы в переводе романа Д. Новикова «Голомяное пламя» на английский язык. // Вестник Костромского государственного университета. 2019. № 25(4). – С.145-150.
3. Gromyko, O. The As*trobiologists. / O. Gromyko. (пер. с рус. Shelly Fairweather-Vega. // Volume 1. Amazon Kindle Editions, 2021.
4. Gromyko, O. The As*trobiologists. / O. Gromyko. (пер. с рус. Shelly Fairweather-Vega. // Volume 2. Amazon Kindle Editions, 2021.
5. Lonegran, Patrick. The Commentary. Language. // Martin McDonagh, Patrick Lonegran. The Lieutenant of Inishmore. – Methuen Drama, 2014. [Электронная книга Kindle. Режим доступа: <https://www.amazon.com/Lieutenant-Inishmore-Student-Editions-ebook/dp/B00MUJDGSW> – Дата доступа 10.10.2022]
6. The As*trobiologists Reviews. // [Электронный ресурс. Режим доступа: https://www.amazon.com/AS-TROBIOLOGISTS-1-Olga-Gromyko-ebook/dp/B09H36Q1RH/ref=sr_1_2?crid=231URX3H2A8Y8&keywords=Gromyko&qid=1665811495&qu=eyJxc2MiOiJwLjkiIiwicXNhIjoiMC45MiIsInFzcCI6IjEuMDAifQ%3D%3D&s=digital-text&prefix=gromyko%2Cdigital-text%2C254&sr=1-2 Дата доступа: 10.10.2022]

Н. С. Иванова,

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ КУБИЗМА

Аннотация. В статье рассматривается проблема перевода произведений французской поэзии кубизма (в частности, на русский и белорусский языки). Выделяются такие проблемы, как изменение специфики представления лирического субъекта в пространственно-временном континууме, трансформация образной системы, отсутствие или модификация языковых и визуальных приемов, возвращение пунктуационного

оформления, наделение стихотворной речи патетическими интонациями. Вследствие этого в русско- и белорусскоязычном литературоведении возникает проблема существования понятия «литературный кубизм».

Ключевые слова: лирический субъект; трансформация образа; поэзия кубизма; поэтика; форма произведения искусства; фрагментация; художественный перевод.

N. S. Ivanova,

Master Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

THE PROBLEM OF TRANSLATING THE WORKS OF FRENCH CUBIST POETRY

Abstract. *The article deals with the problem of translating the works of French cubist poetry into Russian and Belarusian languages. Such problems as changing the specifics of the representation of the lyrical subject in the space-time continuum, the transformation of the figurative system, the absence or modification of linguistic and visual techniques, the return of punctuation, the endowment of poetic speech with pathetic intonations are highlighted. As a result, the problem of the existence of the concept of «literary cubism» arises in Russian and Belarusian literary studies.*

Keywords: *lyrical subject; transformation of the image; poetry of cubism; poetics; piece of the art's form; fragmentation; literary translation.*

Становление французской поэзии кубизма, поэтика которой основана на кризисе мимесиса, динамизме и пластичности формы текста, темпоральности времени-пространства, фрагментации художественной реальности, происходит в начале XX в. и оказывает значительное влияние на развитие эстетики формальных принципов современной поэзии. Однако не только само понятие «поэзия кубизма» практически не фигурирует в русско- и белорусскоязычном литературоведении, но и не все значимые лирические произведения данного течения переведены для восточноевропейской аудитории.

На русский язык существуют переводы поэтических сборников 1910-х гг. Г. Аполлинера («Алкооли» (*Alcools, 1913*), «Каллиграммы» (*Calligrammes, 1918*) и др.), выполненные М. Ясновым, Б. Лившицем, М. Ваксмахер, М. Кудиновым, Н. Стрижевской, И. Кузнецовой, В. Микушевичем, Б. Дубиной, Э. Линецкой, и др.. На украинский язык французского поэта переводил Н. Лукаш, на белорусский – Э. Огнецвет, Л. Борщевский, З. Колас, А. Ходанович, А. Стефанович и др. По сравнению с Г. Аполлинером, поэзия Б. Сандрара (его поэзия кубизма – поэмы «Пасха в Нью-Йорке» (*Les Pâques à New York, 1912*) и «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (*La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France, 1913*), а также сборник стихотворений «Девятнадцать эластических стихотворений» (*19 Poèmes élastiques, 1919*)) переведены в значительно меньшей степени: на русский язык – М. Кудиновым, М. Ясновым, В. Парнахом, С. Хромовым. На белорусский язык отдельные стихи поэта перевел Л. Борщевский. Поэзия П. Реверди на русский язык переведена в меньшей степени: небольшой сборник «Стихотворения в прозе» (*Poèmes en prose, 1915*) в переводах А. Поповой, Ю. Милешина и отдельные стихотворения в антологиях – Б. Лившица, М. Анкудинова, В. Козового, М. Ваксмахера, Ю. Денисова, А. Эфрон. На украинский язык П. Реверди переводили Н. Терещенко и О. Жупанский, на белорусский язык переводов не существует. В целом переводы поэзии Г. Аполлинера на русский язык Б. Лившицем, а также на белорусский язык, переводы Б. Сандрара (в частности, переводы М. Яснова) сохраняют особенности эстетики и поэтики французских поэтов и в большей степени дают представление о поэзии кубизма. Однако стихотворные сборники, которые издаются большими тиражами (в частности, в переводах М. Кудинова, В. Микушевича, Н. Стрижевской), во многом не только лишают художественный текст необходимой кубистической формы, но и значительно трансформируют содержательный уровень произведений.

Поэзия кубизма представляет трудности для перевода прежде всего из-за специфики формы

поэтического текста. Новаторские языковые приемы поэзии кубизма (в частности, номинативный характер строк, парцелляция, использование асиндетона, неупорядоченная строфическая и ритмико-метрическая организация текста, обилие неполных и назывных предложений, повторов лексем и т.д.) наделяют произведение пластической формой. Авторские интенции зашифрованы и сложны для понимания, переводчик стремится их интерпретировать, привнося в стихотворение свое субъективное видение и заполняя семантические лакуны оригинального текста. Кроме того, сохранение в переводе эквивалентной оригиналу формы кубистического произведения (его строфического, метрико-ритмического, интонационного, синтаксического строя) позволяет передать визуальную составляющую фрагментированного поэтического текста, типографические приемы, монтаж и динамизм композиционного построения.

Среди проблем, характерных для русско- и белорусскоязычных переводов поэзии французского кубизма, можно выделить: изменение специфики представления лирического субъекта в пространственно-временном континууме, трансформацию образной системы (анатомических, сенсорных лексем, изобразительных категорий цвета и света), отсутствие или модификацию языковых и визуальных приемов. Кроме того, переводчики, следуя литературной традиции, стремятся вернуть поэтическому тексту, по форме близкому прозаическому строю, его «лирический» характер, преодолеть «обыденный», близкий к разговорному языковой стиль. В некоторых случаях переводчики возвращают в кубистические произведения те художественные принципы, от которых отказались французские авангардисты, устремившиеся к новаторству в искусстве (в частности, пунктуацию).

Для анализа переводов кубистической поэзии на русский и белорусский языки, обратимся к наиболее известным произведениям данного течения в литературе – поэмам Г. Аполлинера «Зона» (*Zone, 1913*) (в переводах Н. Стрижевской, И. Бойкова, В. Микушевича и А. Ходановича) и Б. Сандрара «Проза о транссибирском экспрессе» (в переводах М. Кудинова и М. Яснова).

Эстетика кубизма, реализуемая в творчестве французских поэтов-авангардистов, в переводах претерпевает значительные трансформации и может быть воспринята читателем совершенно иным, чем при прочтении оригинала, образом. Так, в поэзии кубизма проявляется диссоциация личности лирического субъекта, фрагментарное восприятие мира его телом и сознанием (отсюда характерное использование анатомических лексем, антропоморфных и синестетических метафор, олицетворение различных частей организма), что в переводах часто не реализуется. Например, в «Зоне» Г. Аполлинера последние строки содержат лексический повтор лексемы *прощай* и образ *солнца с перерезанной шеей*: «Adieu Adieu / Soleil cou coupé» [1, с. 44], которые переданы посредством лексико-грамматических трансформаций в переводах Н. Стрижевской («Прощай Прощайте / Солнцу перерезали горло» [2, с. 77]) и А. Ходановича («Бывай бывай / Сонца гіне на гільяціне» [3, с. 20]), однако у И. Бойкова и В. Микушевича антропоморфная метафора отсутствует: «Прощай прощай / Зарезанное солнце» [4], «Прости прости / Зарезанное солнце» [5]. В строке Б. Сандрара из «Прозы» «Et mon œil, comme le fanal d'arrière, court encore derrière ces trains» [1, с. 42] образ *одного глаза* отделяется из целого (тела героя) и олицетворяется. У М. Кудинова *глаз* перестает быть обособленным (множественное число уменьшает уровень фрагментации, эмоциональную силу образа): «и глаза мои, как фонари на задних вагонах, / за поездами этими все еще следом бегут» [7, с. 27]. В переводе М. Яснова происходит логическая модуляция: лексема *глаз* (вместе с антропоморфной метафорой) вовсе исчезает, так как заменяется более абстрактным понятием «взгляд»: «И взгляд мой как фонарь сигнальный позади состава все еще летит за ними вслед» [8, с. 63]. Подобная трансформация происходит при переводе строки «Du fond de mon cœur des larmes me viennent» Б. Сандрара [1, с. 32] М. Кудиновым: «Из глубин души поднимаются слезы к глазам» [7, с. 16], – лексема *сердце* заменяется словосочетанием *глубины души*. В переводах строки «Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants» [1, с. 43] Г. Аполлинера Н. Стрижевской («Ты на несчастных эмигрантов смотришь с грустью» [2, с. 75]) и И. Бойкова («Эмигранты в слезах гонят в путь свои судьбы» [4]) также отсутствует антропоморфный образ *глаз, полных слез*, что представляет диссоциацию человека в более абстрактных, привычных и понятных читателю образах.

Согласно эстетике кубизма, наполненной глубоким переживанием катастрофического бытия начала XX в., одинокий, обессиленный лирический герой ощущает «бездушие» механистической цивилизации, он переосмысливает прошлое, настоящее и будущее человечества, поэтому в произведениях кубизма часто возникают абстрактные образы, преломленные сквозь мироощущение героя, элементы объективной реальности, которые при переводе часто опускаются. Так, в «Прозе» есть строка, состоящая из длинного названия организации: «La Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express Européens m'a envoyé son prospectus» [1, с. 44], у М. Кудинова она вовсе опускается, у М. Яснова происходит генерализация: «Из всех компаний железнодорожных получаю я проспекты» [8, с. 67].

Личность лирического субъекта в «Зоне» Г. Аполлинера представлена одновременно изнутри и извне (повествование от первого лица чередуется с повествованием во втором лице, что сохранено в рассматриваемых переводах). Первая строка поэмы указывает на преобладающее в душе героя чувство – усталость от прежнего мира. Оригинал «À la fin tu es las de ce monde ancien» [1, с. 39] передан И. Бойковым: «Наконец ты устал от старинного мира основ» [4], в остальных переводах ощутимо более высокая степень экспрессии не только на лексическом уровне, но и синтаксическом (использование инверсий, союза, восклицательной частицы, окказионализмов): «Тебе в обрюзгшем мире стало душно» [2, с. 70] у Н. Стрижевской, «И ты пресыщен древностью всегдашней» [5] у В. Микушевича, «Як табе свет астабрыдзеў старэчы» [3, с. 13] у А. Ходановича, из-за чего лирический пафос в переводах усиливается. Формальный уровень произведений в переводах претерпевает «поэтизацию», семантический, напротив, во многих случаях значительно упрощается (многозначность, смысловые сдвиги отсутствуют): строка «J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche» [1, с. 43] Г. Аполлинера в переводах на русский язык Н. Стрижевской («Я содрогаюсь и ее целую в губы» [2, с. 76]), И. Бойкова («Я в грубом смехе губ свой унижаю рот» [4]), В. Микушевича («Улыбка сводит мне как судорога рот» [5]). При этом в белорусском переводе А. Ходановича сохраняются образы и эстетика абсурда: «І рот мне крывіць смех і шкадаванне калі цалую беднае дзіця» [3, с. 19]. Так, внутреннее состояние героя передается посредством интериоризации, а не взаимодействия сознания героя и внешнего мира.

Г. Аполлинер и Б. Сандрар раскрывают внутренний мир лирического субъекта посредством сопоставления антитетических образов и явлений, при этом лексический и синтаксический строй предложений, близкий к разговорной речи, не содержит той патетической интонации, присущей переводам на русский язык. Так, в оригинале («Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses / L'amour dont je souffre est une maladie honteuse / Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et dans l'angoisse» [1, с. 41]), передается в переводах в более возвышенном стиле (у Н. Стрижевской: «Я болен парой слов обмолвкой в нежном вздоре / Страдаю от любви как от постыдной хвори / В бреду и бдении твой лик отводит гибель / Как боль с тобой он неразлучен где б ты ни был» [2, с. 73], у И. Бойкова: «Любовью болен я изысканным недугом / Бессонны ночи от видений дни в кольце тревог / Вот образ от которого избавится не смог» [4], у В. Микушевича: «Я болен от высоких этих слов / Любовь постыдная болезнь и к смерти я готов / Бессонницей тебя своею близью истязает / Казнит и вынуждая жить не исчезает» [5], у А. Ходановича: «Бо я хворы шчаслівыя словы гучаць мне жалобай / Я хварэю каханнем як самай ганебнай хваробай» [3, с. 16]). Строки из поэмы Б. Сандрара «Le monde moderne / La vitesse n'y peut mais / Le monde moderne» [1, с. 37] в переводе М. Кудинова теряют лексические повторы, семантическая недосказанность нивелируется, предложения разделяются точкой: «Это мир современный. / Не поможет нам скорость» [7, с. 22]. В результате при переводе кубистических произведений происходит усиление лирического пафоса, одновременно с этим снижается степень эстетики абсурда, ирреальности и парадоксальности происходящего.

Трансформация образной системы в переводах в некоторых случаях связана с заменой понятий: «L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X» [1, с. 39], Н. Стрижевская заменяет словосочетание «самый современный европеец» лексемой *супермен*: «Моложе Папа Пий любого супермена» [2, с. 70], В. Микушевич – лексемой новатор: «Моднее папа Пий новатора иного» [5], модуляция строки происходит в переводе А. Ходановича: «Хто з вас апосталы моды зраўнаецца з Піем X?» [3, с. 13] – простое повествовательное

предложение с обращением (в оригинале) становится риторическим вопросом. Кроме того, прилагательное *современный, модернистский* заменяется другими лексемами: *моложе, моднее, апосталы моды*, что сужает смысл слова. Наиболее соответствует оригиналу перевод этой строки И. Бойкова: «*Пий Десятый один воплощает собою модерн*» [4]. Переводчики часто стремятся вернуть тексту утраченные логические связи посредством фигуры умолчания и риторических восклицаний: в поэме Б. Сандрара лишенная «семантической заданности» строка, состоящая из одной лексемы и не имеющая знаков препинания, – «*Samovar*» [1, с. 38] – приобретает пунктуационное оформление (вследствие этого лексема становится стилистической фигурой, приобретает дополнительную смысловую и эмоциональную окраску): «*Самовар...*» [7] у М. Кудинова, «*Где самовар?*» [8, с. 55] у М. Яснова.

Строфическая организация поэтического текста, относящегося к поэзии кубизма, при переводе сохраняется частично (в некоторых случаях переводчики разбивают длинную строку на несколько более простых предложений). Несмотря на монтаж и фрагментарность текста, поэмы Г. Аполлинера и Б. Сандрара сохраняют целостность и связность организации благодаря анафоре и синтаксическому параллелизму, чередованию асиндетона и полисиндетона, которые также часто отсутствуют в русских переводах.

Перевод с аналитического языка (французского) на синтетический (русский, белорусский) расширяет синтаксические «возможности» текста, так как порядок слов перестает быть фиксированным, в русских переводах появляется инверсия, существенно изменяется метрико-ритмическая организация поэтического текста. По интонационному строю стих становится напевным, а не говорным, как в оригинале. Наиболее близок в плане сохранения эстетического и поэтического своеобразия данного отрывка оказывается перевод Г. Аполлинера А. Ходановичем на белорусский язык. Для переводов Б. Сандрара на русский язык также характерен патетический паофс: например, простые бытовые выражения «*J'avais soif*» [1, с. 28], «*J'avais faim*» [1, с. 28] заменяются М. Кудиновым и М. Ясным более стилистически экспрессивными (соответственно): «*Меня мучила жажда*» [7], «*Голод мучил меня*» [7] и «*Я жажду утолить не мог*» [8, с. 35], «*Я голод утолить не мог*» [8, с. 35], что значительно влияет на прозаизированную интонацию стихотворной речи в поэзии кубизма.

Кроме того, с целью приближения поэтического текста к традиционной форме переводчики возвращают в переводы кубистических произведений пунктуационное оформление и, более того, добавляют его самостоятельно во многих случаях. Например, строку Б. Сандрара «*Ce voyage est terrible*» [1, с. 36] М. Кудинов преобразует в восклицательное предложение: «*Как путешествие это ужасно!*» [7, с. 20], то же самое происходит и со строкой «*Effeuille la rose des vents*» [1, с. 40] в переводах М. Кудинова и М. Яснова: «*Пусть осыпается роза ветров!*» [7, с. 25], «*Покончим с розою ветров!*» [8, с. 59] и т. д. Использование новых типографических и синтаксических приемов обуславливает отказ поэтов-кубистов от привычных для читателя знаков препинания, однако такие новаторские языковые приемы часто устраняются переводчиками.

Таким образом, судя по существующим переводам французской поэзии кубизма на русский и белорусский языки, возникает комплекс проблем, который не только существенно влияет на рецепцию произведений, но и коренным образом меняет представление о поэзии кубизма в восточноевропейском литературоведении. Вероятно, в связи тем, что в переводах на русский и белорусский языки не реализуются значимые принципы течения, понятие «литературный кубизм» практически не фигурирует в научных исследованиях. У переводчиков французской поэзии кубизма наблюдается стремление к правдоподобию, фокус на содержании, понятном для читателя, а не на форме, добавление пунктуации, замещение разговорных интонаций патетическими, в результате чего кризис мимесиса нивелируется, произведение лишается кубистической эстетики и поэтики.

Список использованной литературы

1. Apollinaire, G. Alcools / G. Apollinaire. – London : Athlone Press, 1975. – 182 p.
2. Аполлинер, Г. Бестиарий : [избранная лирика] ; перевод с фр. / Г. Аполлинер ; составление М. Яснова,

иллюстрации А. Руссо. – СПб.: Амфора, 2012. – 239 с. – (Серия «Великие поэты»).

3. Аполлинэр, Г. Выбраная паэзія / Г. Аполлинэр ; пер. з франц. – Мінск: Выдавец Зміцер Колас, 2016. – 88 с. – (Серыя «Паэты планеты»).

4. Аполлинер, Г. Зона / Г. Аполлинер ; пер. с фр. И. Бойкова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://proza.ru/2021/08/26/308>. – Дата доступа : 05. 10. 2022.

5. Аполлинер, Г. Зона / Г. Аполлинер ; пер. с фр. В. Микушевича. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://rulibs.com/ru_zar/poetry/antologiya/4/j267.html. – Дата доступа : 01. 10. 2022.

6. Cendrars, B. Du monde entier, poésies complètes : 1912-1924 / B. Cendrars. – Paris: Gallimard, 1967. – 188 p.

7. Сандрар, Б. По всему миру и вглубь мира / Б. Сандрар ; пер. с фр. М. Кудинова. – Москва: Издательство «Наука», 1974. – 230 с.

8. Сандрар, Б. Стихотворения / Б. Сандрар ; пер. с фр., сост., коммент. и послесл. М. Яснова. – Москва: Текст, 2016. – 317 с.

М. П. Кенька,

канд. філал. навук, дацэнт (Мінск, Беларусь)

АСАБЛІВАСЦІ ПЕРАКЛАДУ Ў БЕЛАРУСІ

***Анотацыя.** Артыкул прысвечаны сітуацыі з перакладам на беларускую мову у сувязі з беларуска-рускім двухмоўем. Да нядаўняга часу мастацкі пераклад на беларускую мову выступаў у асноўным як сведчанне дружбы народаў. Акрамя таго, беларускія паэты ўдасканальвалі сваё майстэрства, уменне авалодваць мастацкім словам з дапамогай перакладаў. Акрамя таго, беларускіх перакладчыкаў цікавяць творы, сюжэт якіх звязаны з Беларуссю. Неабходна аператыўна перакладаць тое, што з'яўляецца новага за мяжой, але яшчэ нідзе не перакладзена. Аўтар артыкула імкнецца перакладаць такія творы. Сярод іх пяць раманаў Юзафа Краішэўскага, апавесць і раман Генрыка Жавускага.*

***Ключавыя словы:** пераклад; беларуска-рускае двухмоўе; Юзаф Краішэўскі; Генрык Жавускі; апавесць; раман.*

M. P. Keneka,

PhD, Ass. Professor (Minsk, Belarus)

THE PECULIARITIES OF TRANSLATION IN BELARUS

***Abstract.** The article is devoted to the situation with translation into Belarusian in connection with Belarusian-Russian bilingualism. Until recently, literary translation into the Belarusian language acted mainly as evidence of the friendship of peoples. In addition, Belarusian poets improved their skills, the ability to handle words with the help of translations. In addition, Belarusian translators are interested in the works, whose plot is connected with Belarus. It is necessary to translate promptly, what is new abroad, but has not yet been translated anywhere into Russian. The author of the article seeks to translate such works. Among them are five novels by Jozef Kraszewski, the story and the novel by Henryk Rzewuski.*

***Keywords:** translation; Belarusian-Russian bilingualism; Jozef Kraszewski; Henryk Rzewuski; story; novel.*

У Беларусі здавён, з часоў СССР, існуюць дзве дзяржаўныя мовы, але склалася так, што адна з іх заняла большае месца, нават выцесніла другую ў некаторых сферах навукі, тэхнікі, культуры, афіцыйных зносін. Таму нельга не сказаць пра тую асаблівую ўмову, у якіх працавалі і працуюць перакладчыкі мастацкай літаратуры на беларускую мову.

У мастацкай літаратуры Беларусі пераклад меў сваю спецыфіку, якая выяўляецца больш ярка, калі параўнаць яго функцыі і ўплыў на ўзаема сувязі літаратур у розных перыяды з перакладам у літаратурах іншых усходнеславянскіх народаў. Калі ў рускай, польскай, чэшскай, славацкай, славенскай літаратурах пераклады на нацыянальную мову былі такімі ж паўнацэннымі для чытача, як і творы сваіх нацыянальных аўтараў, то беларускія пераклады амаль на працягу ўсёй гісторыі развіцця нашай літаратуры аказваліся ў пэўнай ступені другаснымі: яны не выконвалі адной з важнейшых функцый – пазнаваўчай, бо часцей за ўсё былі ўжо вядомымі чытачу па перакладах з рускай мовы, а творы рускіх пісьменнікаў – у арыгінале. Гэта звязана з асаблівасцямі гістарычнага шляху Беларусі і развіцця яе літаратуры.

Першым беларускім перакладчыкам быў наш славуты асветнік Францыск Скарына, і перакладаў ён на старабеларускую літаратурную мову. Але далейшае развіццё беларускага перакладу было перапынена амаль чатырохсотгадовай забаронай ужывання беларускай мовы ў друку. І таленавітыя творцы, што ўзраслі на нашай зямлі, вымушаны былі пісаць па-лацінску, па-польску або па-руску.

Калі ў канцы XIX стагоддзя на беларускіх землях, якія тады знаходзіліся пад уладай царскай Расіі, стала нарэшце дазволена мець газеты і кнігі на нацыянальнай мове, то найперш пачала бурна развівацца літаратура свая, родная, літаратура ж іншых народаў перакладалася вельмі мала. Было не да перакладаў, беларускія аўтары спышаліся выказацца пра сваё, набалелае і назапашанае за доўгія гады маўчання. З літаратурамі іншых народаў і тады ішло знаёмства праз пасрэдніцтва няроднай мовы: для каго праз рускую, для каго праз польскую. Нешматлікія пераклады мелі характар наследавання, прыпадабнення або былі занадта вольныя. Аднак яны былі, друкаваліся спачатку ў «Нашай ніве», а потым з яе старонак пайшлі ў свет і асобнымі пакуль што яшчэ тоненькімі кніжачкамі. Перакладалі тады творы пераважна народаў-суседзяў. Тады ў якасці перакладчыкаў выступілі нашы класікі – Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч, Максім Гарэцкі.

З уваходам беларускіх зямель у склад СССР паўсюдна, ва ўсіх яго рэспубліках уводзілася абавязковае вывучэнне не толькі роднай, але і рускай мовы. Аднак у даваенныя гады мастацкі пераклад у БССР быў вельмі пашыраны. Паколькі рускай мовай тады яшчэ не валодала пагалоўна ўсё насельніцтва краіны, то і пераклады нават рускіх аўтараў былі шматлікімі. Прычым рабіліся амаль адразу пасля іх публікацыі ў арыгінале. Тады з'явіліся пераклады твораў У. Маякоўскага, М. Шолахава, М. Астроўскага, шэрагу іншых папулярных у тыя гады аўтараў.

Многа перакладалася прозы, у тым ліку рускай, з іншых моў – часта не з арыгінала, з ужо зробленага рускага перакладу, таму што вельмі мала было сярод літаратараў знаўцаў замежных моў. Праўда, М. Багдановіч, У. Дубоўка, А. Мардвілка перакладалі з арыгіналаў. Але і «пераклады з перакладу» былі карысныя, бо накладаў рускіх выданняў нестала, не ўсе мелі магчымасць купіць кнігі, якіх не так ужо і многа прывозілася з-за межаў рэспублікі.

Пераклады сталі адным са сродкаў матэрыяльнага ўвасаблення дружбы народаў. Асабліва многа перакладаў рабілася да юбілейных дат славутых пісьменнікаў – А. Пушкіна, Т. Шаўчэнкі, А. Міцкевіча. Да іх рыхтаваліся зборнікі выбраных твораў у перакладах на беларускую мову. А стваралі пераклады вядомыя беларускія паэты.

Але з пасляваенных часоў беларускі мастацкі пераклад бадай што ўвогуле страціў сваю азнаямленчую ролю. Усеагульная сярэдняя адукацыя спрыяла таму, што беларускі чытач, у тым ліку школьнік і студэнт, чытаў рускую літаратуру ў арыгінале, а праз рускую мову знаёміўся ў перакладах і з літаратурай народаў-суседзяў, з усёй сусветнай літаратурай. На той час у маскоўскіх выдавецтвах пачалі выходзіць цэлыя шматтомныя зборы твораў замежных пісьменнікаў.

З аднаго боку, гэта была надзвычай станоўчая з'ява. Адна рэспубліка не змагла б перакласці столькі. Да таго ж на рускую мову перакладалася не толькі сусветная літаратура, але і творы пісьменнікаў народаў СССР, як сучасных, так і ранейшых часоў. На рускай мове былі выдадзены шматтомныя зборы твораў: Чарльза Дзікенса ў 30 тамах, Анарэ Бальзака ў 24 тамах, Вальтэра Скота выдалі 20 тамоў, Стэндаля – 15, Джэка Лондана – 13, Жуля

Верна і Марка Твэна – 12, Генрых Гейнэ і Вольфганга Гётэ – 10, Фрыдрых Шылера – 7, Артура Конан-Дойля – 8, усіх не злічыць. Такую раскошу беларускія кнігавыдаўцы і перакладчыкі не маглі і цяпер не могуць сабе дазволіць. Але беларускія чытачы без перашкод знаёмяцца з творамі гэтых і многіх іншых замежных пісьменнікаў, таму што, набываючы сярэдняю адукацыю, добра авалодаюць і рускай мовай. Ды і кнігі рускіх пісьменнікаў яны чыталі і чытаюць у арыгінале, у тым ліку шматтомныя зборы твораў рускіх класікаў, перакладаць якія ў такой моўнай сітуацыі няма патрэбы. Навошта чытаць Пушкіна, Буніна, Дастаеўскага, Талстога ў перакладах, калі можна добра зразумець іх у арыгінале? Таму можна з упэўненасцю сказаць, што такія аб’ёмныя і складаныя паводле зместу творы, як «Вайна і мір» Л. Талстога, «Браты Карамазавы» Ф. Дастаеўскага ці «Жыццё Кліма Самгіна» М. Горкага, не будуць перакладзены на беларускую мову, пакуль у нас будзе існаваць двухмоўе.

Але, з другога боку, такая незвычайная акалічнасць не спрыяла развіццю нацыянальнай мовы, штучна звужала яе ўжыванне. Ніхто не задумваўся пра тое ненармальнае становішча, што творы замежных аўтараў, якія вывучаліся ў сярэдняй і вышэйшай школе, прыходзілі да навучэнца не на роднай мове. Ніхто не задумваўся, чаму, напрыклад, замежная мова (нямецкая, англійская, французская) вывучалася ў школе і ВНУ і засвойваліся ў сувязі з рускай, а не з беларускай мовай. Пра нямецка-беларускі, англійска-беларускі слоўнік, тым больш падручнік нават пытанне не стаяла. Беларуская мова ў многіх сферах не ўжывалася, як не ўжываецца і дагэтуль: у справаводстве, тэхнічных навук, у арміі, гандлі. У тых жа галінах навукі, культуры, у мастацкай літаратуры і журналістыцы, дзе яна яшчэ жыла, неўпрыкмет з’явілася вялікая колькасць русізмаў, калек з рускай мовы. Паступова да іх прызвычайваліся, перасталі звяртаць на іх увагу.

Пераклад у такіх умовах не мог быць паўнацэнным. Большасць таго, што перакладалася, чытач ужо меў магчымасць раней прачытаць па-руску. Не ратавалі становішча і нешматлікія кніжкі, якія выдаваліся па кантрактах, што заключалі на ўзаемнай аснове беларускія выдавецтвы з замежнымі. У выбары такіх кніг не было сістэмы, часта галоўную ролю ігралі не мастацкія якасці, а другасныя фактары – сяброўства выдаўцоў, дырэктараў выдавецтваў, якімі кіравалі пісьменнікі. На пашырэнне літаратурных кантактаў, на літаратурныя ўплывы яны асаблівага ўздзеяння не аказвалі.

Беларуска-рускі білінгвізм, добрае веданне рускай мовы фактычна ўсім адукаваным насельніцтвам не самым лепшым чынам адбіваліся на стане перакладу на беларускую мову твораў не толькі рускай, але і любых іншых літаратур замежжа. Бытавала думка: раз ёсць перакладзенае на рускую мову, то навошта тады рабіць лішнюю працу, перакладаць тое, што ўжо вядома чытачу?

Знаёмства беларускіх чытачоў з рускай літаратурай і сусветнай літаратурай, перакладзенай на рускую мову, не перапынілася і пасля распаду СССР, з набыццём незалежнасці, утварэннем Рэспублікі Беларусь. Цяпер ужо не столькі дзяржаўны кнігагандаль, колькі шматлікія прыватнікі-«чаўнакі» запаўняюць беларускі кніжны рынак кнігамі рускіх аўтараў і перакладзенымі на рускую мову, пераважна з ліку «масавай» літаратуры — дэтэктывамі, фантастыкай, часта далёкімі ад высокай якасці як паводле зместу, так і па ўзроўні перакладу.

Беларуская перакладная літаратура, трэба ўсё ж адзначыць гэта як станоўчы факт, пад магутным націскам рускай перакладной і арыгінальнай не знікла, хаця спачатку і здала некаторыя свае пазіцыі, страціўшы штогадовікі перакладных твораў «Далягляды», «Братэрства», «Ветразь», выдавецкія серыі і бібліятэкі перакладных кніг, у тым ліку толькі-толькі распачатыя «Скарбы сусветнай літаратуры» (выданне потым аднавілася), але ўсё ж працягвае існаваць. І не страчвае традыцыі беларускай школы мастацкага перакладу, заснаванай Багдановічам, Коласам, Купалам, Гарэцкім, працягнутыя Танкам, Куляшовым, Брылём і многімі іншымі прадстаўнікамі творчага цэху. Як засведчыла падрыхтаваная Міхасём Скоблам анталогія паэзіі свету ў беларускіх перакладах «Галасы з-за небакраю», у Беларусі актыўна працуе ў мастацкім перакладзе больш за сто перакладчыкаў, сярод іх многа маладых. І перакладаў друкуецца не так ужо і мала, праўда, яны выдаюцца часам вельмі мізэрнымі накладамі, не заўсёды даходзяць да свайго чытача. І ўсё ж яны радуюць і якасцю, і разнастайнасцю, і падборам твораў. Шкада толькі, што малыя накладны, праблемы з продажам зніжаюць эффект

з'яўлення перакладной кнігі, яе бытаванне, вядомасць у чытацкім асяроддзі.

Ва ўмовах рынку беларуская перакладная літаратура набыла трохі іншы статус. На беларускую мову цяпер не перакладаецца тое, што ўжо выдадзена з перакладных кніг у Расіі, аддаецца перавага таму, што найбольш актуальна.

Бясспрэчна, пераклады ўзбагачаюць нацыянальную літаратуру, уваходзяць у культуру нацыі. Але ўсё ж найбольшы эффект даюць тыя перастварэнні твораў замежных аўтараў, якія беларускі чытач яшчэ не сустракаў у перакладах на рускую мову.

Ва ўмовах рынку, калі перакладныя кнігі выдаваць нявыгодна, калі яны не распрадаюцца, пераклады ўжо амаль не робяцца да юбілеяў, дзеля праформы. Для беларускіх перакладчыкаў адкрылася іншая сфера – паўстала патрэба перакласці творы тых аўтараў, якія або былі беларусамі па паходжанні, але ў неспрыяльных умовах вымушаны былі пісаць на іншых мовах, або пісалі пра беларусаў. Раней іх творы не друкаваліся і ў рускіх перакладах. Цяпер жа дзякуючы перакладам у беларускую літаратуру ўвайшлі Ян Вісліцкі, Уршуля Радзівіл, Аляксандр Ходзька, Ігнат Легатовіч, Аляксандр Грот-Спасоўскі, Тадэвуш Лада-Заблоцкі, Генрык Жавускі, Ян Баршчэўскі, Вайніслаў Савіч-Заблоцкі, Зоф'я Манькоўская, Юзаф Крашэўскі, Ігнат Дамейка, Антоні Адынец і шэраг іншых пісьменнікаў, жыццё і творчасць якіх была аддадзена забыццю, пра многіх з іх раней амаль ніхто ў Беларусі не ведаў. Цяпер жа яны ўвайшлі ў гісторыю беларускай літаратуры, вывучаюцца, чытаюцца.

Дзякуючы плённай працы У. Мархеля, К. Цвіркі, І. Багдановіч па-беларуску загучалі раннія творы таксама і нашых пісьменнікаў Янкі Купалы, Уладзіслава Сыракомлі, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Вінцэса Каратынскага, Янкі Лучыны, напісаныя на польскай мове, творы Адама Міцкевіча, Яна Чачота, Тамаша Зана. На працягу апошніх дзесяцігоддзяў дзякуючы перакладам творчасць большасці з іх увайшла ў гісторыю беларускай літаратуры, яна вывучаецца ва ўніверсітэтах, аналізуецца ў навуковых публікацыях. Часам выкладчыкі ВНУ вымушаны самі рыхтаваць пераклады, якія потым выкарыстоўваюцца іх студэнтамі падчас чытання адпаведных курсаў.

Падмурак многіх пачынанняў быў закладзены даўно. Яшчэ ў савецкія часы быў уведзены ў нацыянальную літаратуру М. Гусоўскі, а потым ужо настала чарга многіх іншых. Увагу даследчыкаў і перакладчыкаў прывабілі таксама замежныя пісьменнікі, якія ў сваёй творчасці адлюстроўвалі падзеі, што адбываліся на беларускіх землях, апавядалі пра жыццё, побыт і культуру беларусаў. Выдавецтва «Беларускі кнігазбор» яшчэ ў 1995 годзе распрацавала план-каталог шматтомнага выдання літаратуры пра Беларусь у дзвюх серыях – «Мастацкая літаратура» і «Гісторыка-літаратурныя помнікі». І за прайшоўшыя гады па гэтаму плану ўжо і перакладзена і выдадзена досыць многа.

Згадаем пра той нядоўгі перыяд, калі беларуская мова была абвешчана адзінай дзяржаўнай мовай. Вось тут перад перакладчыкамі адкрывалася шырокае поле дзейнасці, новыя, раней не мыслімыя, магчымасці і перспектывы. Адкрывалася магчымасць выдаць у сябе, ні на кога не азіраючыся, тое, што было забаронена. Але перш за ўсё трэба было забяспечыць мастацкімі тэкстамі патрэбы сярэдняй і вышэйшай школы, выкладанне ў якіх павінна было цалкам перайсці на беларускую мову. Гэта было зразумета і на дзяржаўным узроўні. Была складзена праграма перакладных выданняў у серыі “Школьная бібліятэка”, якія ў першую чаргу патрэбна было выдаць для таго, каб вучні і студэнты мелі магчымасць па-беларуску чытаць праграмныя творы. Падрыхтоўка гэтых твораў была ўскладзена на некалькі дзяржаўных і прыватных выдавецтваў, праходзіла як дзяржаўны заказ. Менавіта тады аўтар гэтых радкоў атрымаў ад фірмы “Асар” прапанову перакласці раман Г. Сянкевіча «Крыжакі», пераклаў яго, і кніга яшчэ паспела выйсці, але неўзабаве, пасля прыняцця закону аб двумоўі, тая праграма была скасавана. Паспелі выйсці ўсяго некалькі кніжак, ды яшчэ Л. Баршчэўскі падрыхтаваў і выдаў дзве хрэстаматыі па сусветнай літаратуры.

А потым наступілі для беларускага перакладу неспрыяльныя часы. Беларускія дзяржаўныя выдавецтвы амаль што перасталі выдаваць перакладныя кнігі, спынілася выданне серыі “Скарбы сусветнай літаратуры”, “Паэзія народаў СССР”, “Проза народаў СССР”, “Кніга перакладчыка”, не стала альманахаў. З Расіі кніжныя

“чаўнакі” сталі прывозіць і запаланілі ўсе прылаўкі літаратурай, якая раней штучна стрымлівалася: прыгодніцкая, дэтэктыўная, фантастыка, эротыка. У гэтым бурным патоку трапляліся яшчэ часам творы, якія раней было забаронена перакладаць, былі кнігі прызнаных майстроў дэтэктыва, тыпу Крысці, П’юзо, але паступова ўсё звялося да нізкапробнай “масавай” літаратуры, спачатку перакладной, а потым і саматужнай, створанай новаўвучанымі рускімі пісьменнікамі, тыпу Марынінай. Спрабавалі ўліцца ў гэты паток і беларускія выдаўцы. У “Мастацкай літаратуры” выйшаў зборнік “Замежны дэтэктыў” які быў тут жа літаральна змецены з прылаўкаў. Але неўзабаве выдаўцы адчулі, што лепш арыентавацца на рускую мову. І тут быў зроблены пачын. У Мінскай фірме “Бесядзь” быў выдадзены на рускай мове эратычны дэтэктыў Фрэнсіса Паліні «Девочки Соерсвилля», заказаны вядомаму перакладчыку Вадзіму Небышынцу. Зразумела, скаціцца да такога ўзроўню ўся беларуская перакладная літаратура не паспела, можа таму, што попыт на бульваршчыну пасля рэзкага ўсплеску пайшоў на спад, і цяпер чытачы абыякава праходзяць каля кніжных развалаў з яркімі вокладкамі, на якіх намалеваны трупы, постаці забойцаў і паліцэйскіх, абчэпаных зброяй, голая і напаўголая дзявухны. Усё гэта цяпер прывазное. У Расіі, відаць, практычна амаль што не выдаецца значных перакладных твораў высокага мастацкага ўзору. Сышла на нішто і славетная руская школа рэалістычнага мастацкага перакладу, рэзка знізілася яго якасць. Перакладчыкі масавай літаратуры арыентуюцца на маладзёжны жаргон, іх пераклады наваднілі англіцызмы, блатная і нават пазалітаратурная, табуізаваная лексіка.

Беларускі ж мастацкі пераклад у новых умовах яшчэ ледзь ліпіць у часопісах, дзе некалькі нумароў былі амаль цалкам прысвечаны пэўным літаратурам: украінскай, чэшскай, славацкай, нямецкай.

Нямногія выдавецтвы адважваюцца выдаць мастацкі твор у перакладзе на беларускую мову. Так, аўтару гэтых радкоў удалося выдаць у фірме “Залаты вулей” перакладзеную, што называецца, “у стол”, без надзеі надрукаваць аповесць чэшскага пісьменніка Эдуарда Баса «Клапзубава каманда». З самых вядомых прыкладаў – пераклад «Боскай камедыі» Дантэ У. Скарынкіным, адзначаны дзяржаўнай прэміяй. Амаль адначасова з’явіліся аж два пераклады «Дзядоў» Адама Міцкевіча, якія зрабілі С. Мінскевіч і К. Цвірка. Тым самым як бы пралягла сімвалічная сувязь паміж імі і першым славянскім перакладам «Дзядоў», зробленым яшчэ ў 1828 годзе (праз пяць год пасля першага выдання на польскай мове, яшчэ пры жыцці Міцкевача!) нашым земляком Міхаілам Урончанкам, які быў асабіста знаёмы з аўтарам арыгіналу. Але гэтыя выдавецтвы, як і іншыя, сутыкаюцца з фінансавымі цяжкасцямі падчас падрыхтоўкі і выдання, ёсць праблемы і са збытам. Вось якраз фінансавыя праблемы як выдаўцоў, так і чытачоў стрымліваюць магчымасці беларускага мастацкага перакладу. Ён не страціў яшчэ сваіх кадраў, наадварот, перакладаць спрабуюць і маладзейшыя, не страціў і энтузіязму. Хто перакладае “у стол”, для ўласнай асалоды, хто спрабуе нешта і выдаць. А выдаваць ёсць што. У першую чаргу варта перакласці і выдаць найбольш блізкае нам. Перакласці творы тых ураджэнцаў Беларусі ранейшых часоў, якія вымушаны былі пісаць на іншых мовах. Добры пачатак гэтаму быў зроблены выданнем зборніка «Раса нябёсаў на зямлі тутэйшай», выдадзеным у 1998 годзе. Прадоўжыць распачатую У. Мархелем справу перакладу твораў беларускіх пісьменнікаў, напісаных на польскай, рускай, лацінскай мовах. Пакрысе назапашваць праграмныя і пазпраграмныя творы, якія патрэбны школьнікам і студэнтам. Урэшце, перакладаць тое новае, цікавае, што выходзіць сёння з-пад пяра ў бліжнім і далёкім замежжы. Праўда, тут ёсць свае праблемы. Не так проста выявіць сярод безлічых шэрых, пошлых, скляпаных як папала дзеля патрэб рынку аднадзёнак нешта сапраўды вартае. Ды нешта і не чуваць, каб за апошнія дзесяцігоддзі нешта шэдэўральнае, такое, пра што загаварылі б, выйшла ў Расіі, Прыбалтыцы, на Украіне, ды і ў больш далёкіх ад нас краінах. Можа, яны і з’яўляюцца, такія творы, але да нас чуткі пра іх не даходзяць. Мы зусім не ведаем сучасных пісьменнікаў ЗША, Францыі, Германіі, Індыі, Кітая. Няўжо там няма цікавых імёнаў і твораў? Бясспрэчна, яны ёсць. Але “чаўнакі” іх да нас не прывозяць, у арыгінале ж чытаюць адзінкі. Вось выйшла ў Расіі кніга Л. Леонава «Піраміда», распачатая яшчэ ў шасцідзсятых гады, глыбакадумны філасофскі раман-споведзь, напісаны выдатным майстрам слова. Але мы нават не ведаем, які водгук ён меў у Расіі. І ці возьмецца ў нас сёння хто-небудзь выдаваць два тамы гэтага рамана, кожны па 38 аркушаў, у якіх няма ні сексу, ні крыміналу, ні прыгод? Па-руску ён выдадзены накладам

усяго 35 тысяч асобнікаў, і, мабыць, мала хто змог з ім пазнаёміцца нават на радзіме.

Праблема выбару твораў для перакладу выходзіць за межы чыста перакладчыцкіх. Трэба мацаваць сувязі пісьменнікаў, літаратуразнаўцаў, выдаўцоў. Трэба спадзявацца, што наступяць больш спрыяльныя для гэтага часы.

Але нельга скептычна ставіцца да ўжо зробленых нашымі перакладчыкамі перастварэнняў класічных узораў рускай і сусветнай паэзіі і прозы. Няхай яны не адкрываюць невядомае, не скарыстоўваюцца пакуль у школах і ВНУ, але яны сталі фактам беларускай культуры, засведчылі высокі ўзровень нашай школы мастацкага перакладу, паказалі магчымасці мовы ў засваенні іншакраіннай рэчаіснасці.

Важная справа для перакладчыкаў – папулярызацыя беларускай літаратуры за межамі краіны. На жаль, творчасць нашых пісьменнікаў цяпер вельмі мала перакладаецца на іншыя мовы. «Звонку» да яе амаль ніхто не праяўляе ўвагі, калі не лічыць невялікай колькасці маскоўскіх перакладчыкаў, якія зрэдку друкуюць перакладзеныя імі творы пісьменнікаў-беларусаў у «Нашем современнике» і «Литературной газете»; а вось «знутры» гэтым займаюцца, на жаль, нямногія. Сярод іх быў Валерый Стралко, які перакладаў як на ўкраінскую, так і на рускую мовы, ён прарабіў вялікую справу, пераўвасобіўшы «Новую зямлю» Якуба Коласа сродкамі ўкраінскай мовы. Дзве анталогіі паспеў выдаць Генадзь Рымскі, які захапіўся перакладамі беларускай паэзіі на рускую мову. Сярод немцаў прапагандаваў беларускую мову Алесь Разанаў, сярод латышоў – Сяргей Панізнік, сярод шведаў – Дзмітры Плакс.

Звычайны, масавы чытач часцей за ўсё не звяртае ўвагі на тое, хто пераклаў кнігу, якую ён чытае. Але ўсё ж праца перакладчыка ганаровая і ўдзячная. Лепшых перакладчыкаў ведаюць, іх вопыт скарыстоўваюць. У Беларусі выдатнымі перакладчыкамі-прафесіяналамі былі Ю. Гаўрук, Я. Семяжон, В. Рабкевіч, В. Сёмуха. І сёння перакладчыцкай справай займаюцца многія пісьменнікі, ёсць і «чыстыя» перакладчыкі-прафесіяналы, з кожным годам да гэтай справы далучаюцца маладыя. Перад беларускімі перакладчыкамі цяпер стаіць вельмі важная задача – далучыць да беларускай літаратуры творы тых, хто ў свой час не меў магчымасці пісаць на роднай мове, тварыў па-польску, па-лацінску, а таксама пераўвасобіць на роднай мове сусветную класічную спадчыну, апэратыўна знаёміць з лепшымі творамі сучасных замежных аўтараў.

Становішча з перакладам на беларускую мову унікальнае, магчыма, больш нідзе такога няма. У сувязі з беларуска-рускім двумоў'ем, добрае веданне рускай мовы ўсім адукаваным насельніцтвам краіны абумовіла тое, што пераклад на беларускую мову з рускай даўно ўжо практычна не патрэбны, а з іншых замежных моў ён таксама амаль што не выконвае сваю асноўную функцыю – азнаямленчую, таму што ўсё больш-менш значнае з твораў сусветнай літаратуры перакладзена ці апэратыўна перакладаецца на рускую мову. Да нядаўніх часоў мастацкі пераклад на беларускую мову выступаў пераважна як сведчанне дружбы народаў. Акрамя таго, беларускія паэты на перакладах удасканалі сваё майстэрства, умельства абыходжання са словам. Ва ўмовах адсутнасці ідэалагічнага фактару, уплыву рыначных адносін пераклад на беларускую мову зусім страціў бы сэнс, калі б не неабходнасць перакладаць тое, што яшчэ не перакладзена, ды, магчыма, і не будзе перакладзена на рускую мову, але мае цікавасць для беларускага чытача, для гісторыі беларускай літаратуры і культуры. Гэта творы аўтараў, якія нарадзіліся і жылі на беларускіх землях, але з-за неспрыяльнага становішча друкаванага слова на беларускай мове да пачатку XX стагоддзя былі вымушаны пісаць па-польску ці па-лацінску. Акрамя таго ў'яўляюць цікавасць для беларускіх перакладчыкаў творы, сюжэт якіх звязаны з Беларуссю. І, вядома, трэба апэратыўна перакладаць тое, што з'яўляецца новага за мяжой, але яшчэ не нідзе не перакладалася. Падобных твораў ужо досыць многа перакладзена, але многае яшчэ і не прагучала па-беларуску дагэтуль. Аўтар артыкула якраз і імкнецца перакладаць такія творы. Сярод іх пяць аповесцей Юзафа Крашэўскага, аповесць і раман Генрыка Жавускага, якія на рускай мове не выходзілі.

В. П. Рагойша,

докт. філал. навук, прафесар (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

МОДУС КРЭАТЫЎНАСЦІ: УКРАЇНСКАЯ ЛІТАРАТУРА Ў СІСТЭМЕ ФІЛАЛАГІЧНАЙ АДУКАЦЫІ БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА ЎНІВЕРСІТЭТА

Анацыя. Артыкул прысвечаны аналізу месца і ролі ўкраінскай літаратуры ў сістэме падрыхтоўкі філалагічных кадраў розных спецыяльнасцей (у тым ліку студэнтаў рамана-германскага аддзялення) у Беларуска-ўкраінскім універсітэце другой паловы XX–пачатку XXI ст. Асабліва ўвага звяртаецца на ўдзел супрацоўнікаў факультэта у напісанні вучэбных дапаможнікаў па гісторыі ўкраінскай літаратуры, вывучэнні беларуска-ўкраінскіх літаратурных узаемасувязей, на кампаратывістычныя, імагалагічныя даследаванні, пераклад украінскіх мастацкіх твораў на беларускую мову і беларускіх – на ўкраінскую.

Ключавыя словы: украінская літаратуры; гісторыя ўкраінскай літаратуры; беларуска-ўкраінскія літаратурныя ўзаемасувязі; кампаратывістыка; імагалогія; мастацкі пераклад.

V. P. Rahojska,

Hab. PhD, Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

MODE OF CREATIVITY: UKRAINIAN LITERATURE IN THE SYSTEM OF PHILOLOGICAL EDUCATION OF THE BELARUSIAN STATE UNIVERSITY

Abstract. The article is devoted to the analysis of the place and role of Ukrainian literature in the system of training philological personnel of various specialties (including students of the Romance-Germanic department) in the Belarusian State University in the second half of the 20th-early 21st centuries. Special attention is paid to the participation of faculty employees in writing textbooks on the history of Ukrainian literature, studying Belarusian-Ukrainian literary relations, comparative and iconological research, translation of Ukrainian works of art into Belarusian and Belarusian into Ukrainian.

Keywords: Ukrainian literature; history of Ukrainian literature; Belarusian-Ukrainian literary relations; comparative studies; iconography; artistic translation.

Прысутнасць украінскай літаратуры ў сістэме філалагічнай адукацыі БДУ выразна засведчана з другой паловы XX ст. Тады, паводле пастановы Міністэрства адукацыі СССР, на філалагічных спецыяльнасцях усіх вядучых ВНУ краіны быў уведзены вучэбны курс “Літаратура народаў СССР”. У адпаведнасці з гэтай пастановай не менш паловы часу адводзілася на вывучэнне суседняй (для пэўнай саюзнай рэспублікі) літаратуры, другая палова – на азнаямленне з вяшчымі дасягненнямі іншых нацыянальных літаратур (апрача рускай, паколькі яна ўсюды вывучалася як асобны абавязковы прадмет). Для Беларусі такой суседняй літаратурай з’яўлялася ўкраінская (як, зрэшты, для Украіны – беларуская). Што да школьнікаў, то яны знаёміліся з некалькімі пісьменнікамі саюзных рэспублік СССР (з беларускіх – з Янкам Купалам і Якубам Коласам) па падручніках рускай літаратуры. На філфаку БДУ курс “Літаратуры народаў СССР” доўгі час прафесійна выкладаў вядомы літаратуразнавец і пісьменнік, аўтар шэрагу цікавых прац па беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязях дацэнт (пазней – прафесар) С. Х. Александровіч.

Так працягвалася да пачатку 1990-х гг. Пасля распаду СССР усе постсавецкія рэспублікі, за выключэннем Беларусі, засяродзіліся на паглыбленым вывучэнні ўласных нацыянальных культур і літаратур, тым больш што ў гэтыя літаратуры і культуры вярнуліся дзясяткі твораў рэпрэсаваных раней савецкіх пісьменнікаў і выдатных пісьменнікаў-эмігрантаў. Постаці вядучых пісьменнікаў былых савецкіх рэспублік зніклі з курса рускай літаратуры для сярэдніх школ (хаця засталіся там некаторыя амерыканскія і заходнееўрапейскія, а таксама Васіль Быкаў і Чынгіз Айтматаў). Сёння, бадай, толькі ў Беларусі некалькі такіх постацей, і толькі з украінскай

літаратуры (Т. Шаўчэнка, І. Франко, Леся Українка), увайшлі ў падручнікі для сярэдняй школы па беларускай літаратуры. Разам з тым гісторыя ўкраінскай літаратуры засталася на філфаках ВДУ, і таксама толькі ў Беларусі. Яна ўключана ў новы вучэбны курс – «Літаратура блізкага замежжа». Праграма гэтага курса змяшчае гісторыі дзвюх літаратур – украінскай і польскай, і ў колькасці каля 30 гадзін чытаецца на ўсіх аддзяленнях філфака БДУ, у тым ліку на рамана-германскім.

Пачынаючы з 1994 г. у БДУ ў рамках новастворанага славянскага аддзялення, побач з іншымі славістычнымі спецыяльнасцямі, кожныя 5 год пачалі набіраць абітурыентаў (чалавек 10–15) на спецыяльнасць «Украінская філалогія». Тут гісторыя ўкраінскай літаратуры вывучаецца ўжо надзвычай грунтоўна. У адпаведнасці са стандартнымі вымогамі, зацверджанымі Міністэрствам асветы Беларусі, аб’ём і скіраванасць вывучэння гісторыі ўкраінскай літаратуры па спецыяльнасці «Украінская філалогія» вызначаны «Праграмай па ўкраінскай літаратуры» – спецыяльнасць 1- 21- 05. 04. Гэты дакумент атрымаў грыф МА РБ як «тыпавая праграма». Значыць, прадмет «Гісторыя ўкраінскай літаратуры» можа быць уведзены і ў іншых навучальных ўстановах краіны (пэўны час украіністаў рыхтавалі і ў Брэсцкім дзяржаўным універсітэце імя А.С. Пушкіна). Аўтарамі «Праграмы» выступілі вядучыя дацэнты БДУ, кандыдаты філалагічных навук Кабржыцкая Т. В. (кіраўнік калектыву), Навойчык П. І., Рагойша У. В., Дзюкава Э. Ю. [1].

«Праграма» прадугледжвае наступнае размеркаванне часу на вывучэнне гісторыі ўкраінскай літаратуры. Агульная колькасць часу, адпаведна да тыпавога вучэбнага плана, складае 703 гадзіны. Прыкладныя арыенціры па ўсіх відах заняткаў: лекцыі – 212 гадзін, практычныя заняткі – 118 гадзін; агульная колькасць аўдыторных гадзін – 330. Працуючы над «Праграмай», аўтары кіраваліся тымі метадычнымі і метадалагічнымі прынцыпамі, якія выпрацаваны не толькі ў беларускім, але і ў сучасным украінскім літаратуразнаўстве. У адпаведнасці з гэтым украінская літаратура падаецца, кажучы словамі Алеся Ганчара, як *«агульнанацыянальная духоўная каштоўнасць украінскага народа, паколькі літаратурны працэс прадстаўлены творами пісьменнікаў мацерыковай Украіны і творцамі ўкраінскай дыяспары»*. У «Праграме па ўкраінскай літаратуры» ўлічаны і галоўныя светапоглядныя канцэпцыі сучасных украінскіх гуманітарных навук: гісторыі, фалькларыстыкі, мастацтвазнаўства, культуралогіі і інш. «Праграма» складзена так, што яна можа быць карыснай не толькі для выкладчыкаў славянскага аддзялення, але для беларускага, рускага, рамана-германскага і інш. Бо ў ёй відавочны аптымальны арыенцір на пазнанне спецыфікі ўкраінскіх літаратурных з’яў ва ўсходнеславянскай і шырэй – заходнеўрапейскай прасторы. У той самы час «Праграма» не перагружана, другарадны матэрыял падаецца ў ёй як фон, як той грунт, тая аснова, на якіх вырастала самабытнае, непаўторнае і магутнае дрэва ўкраінскага мастацкага слова.

Зразумела, «Праграма па ўкраінскай літаратуры», як і кожная вучэбная праграма, павінна засноўвацца на пэўнай навучальнай літаратуры, сярод якой не толькі літаратуразнаўчыя даследаванні, але і творы мастацкія: аповесці, раманы, вершы, паэмы. Іх пералік – у канцы праграмы. Але якраз тут і ўзніклі вялікія перашкоды для вучэбнага працэсу: амаль поўная адсутнасць такой літаратуры ў Беларусі пачатку XXI с., тым больш – на зразумелых для студэнтаў (асабліва малодшых курсаў) беларускай або рускай мовах. Распад СССР, узнікненне незалежных рэспублік прывёў да значнай інфармацыйнай і культурнай ізаляцыі Украіны і Беларусі. Літаратурна-мастацкія і літаратуразнаўчыя ўкраінскія перыядычныя і кніжныя выданні перасталі паступаць у Беларусь (і адпаведна беларускія – ва Украіну), закрыліся ўкраінскія аддзелы ў кнігарнях. Што рабіць? І выкладчыкі-ўкраіністы, а побач з імі і прадстаўнікі іншых спецыяльнасцей пачалі выпраўляць становішча. Дарэчы, у гэтым значны ўдзел прынялі сябры новастворанай Беларускай асацыяцыі ўкраіністаў (БАУ) – як адной з галін МАУ (Міжнароднай асацыяцыі ўкраіністаў). З 1994 г. яе ўзначаліла дацэнт БДУ вядомы ўкраіназнавец Т. В. Кабржыцкая, з 2012 г. ёй кіруе дацэнт П. І. Навойчык.

Філолагі-ўкраіністы БДУ, вырашаючы найперш вучэбныя задачы, улічваюць, безумоўна, тое, што робіцца вучонымі НАН Беларусі, пісьменнікамі, беларускімі перакладчыкамі. А робіцца, на шчасце, нямаля. Толькі за час незалежнасці ў перакладзе на беларускую мову выйшлі дзясяткі твораў украінскіх пісьменнікаў, з’явіліся

асобныя даследаванні па гісторыі ўкраінскай літаратуры, беларуска-ўкраінскіх літаратурных узаемазвязях [гл. 2]. У 2003 годзе ў НАН Беларусі была праведзена Міжнародная навуковая канферэнцыя «Украіна-Беларусь: гістарычны вопыт узаемаадносін», выйшаў вялікі том матэрыялаў гэтай канферэнцыі. Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы НАН РБ выдаў грунтоўнае калектыўнае даследаванне «Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей» (2002). Увогуле, два апошнія дзесяцігоддзі азнаменаваліся публікацыямі ў Беларусі цікавых даследаванняў па гісторыі ўкраінскай літаратуры і беларуска-ўкраінскіх літаратурных узаемазвязей. Сярод іх – манаграфіі «Скрыжаванні шляхоў Адраджэння: Беларуска-ўкраінскія літаратурныя ўзаемазвязі 20–30-х гадоў XX стагоддзя» Кузьмы Хромчанкі (2009) і «Духоўныя спектры агню: Тарас Шаўчэнка і беларуская літаратура пачатку XX стагоддзя» Жанны Шаладонавай (2009).

Выкладчыкі філфака БДУ ўсё патрэбнае для вучэбнага працэсу ўлічваюць, рэкамендуюць студэнтам. Аднак далёка не з усім, што прадугледжана «Праграмай па ўкраінскай літаратуры», навучэнцы могуць пазнаёміцца праз рэспубліканскі друк. Менавіта гэта выклікала ініцыятыву філолагаў-украіністаў па стварэнні неабходнай навучальнай літаратуры, якую можна было б назваць “калектыўным падрадам”

У “калектыўны падрад” уваходзяць не адно выкладчыкі ўкраінскай літаратуры, але – на падставе супрацоўніцтва, дапамогі – выкладчыкі іншых спецыяльнасцей, якія не толькі цікавяцца ўкраінскай літаратурай, але і даследуюць, прапагандуюць яе. Гэта дазволіла ўкраіністам у падрыхтоўцы вучэбнай літаратуры заняць вядучае месца сярод усіх славістычных спецыяльнасцей філфака. Мяркуйце самі. Не лічачы шматлікіх артыкулаў, дакладаў на навуковых канферэнцыях, украіністы выдалі ў якасці вучэбных дапаможнікаў шэраг наступных грунтоўных кніжных выданняў. Так, найперш для студэнтаў груп украінскай і польскай філалогіі былі напісаны і выдадзены (пераважна з грыфам Міністэрства адукацыі РБ) некалькі арыгінальных вучэбных дапаможнікаў, якія займелі большую, чым чыста студэнцкая, аўдыторыю. Гэта «Фальклор і літаратура: Феномен беларуска-польска-ўкраінскага культурнага сумежжа» Т. Кабржыцкай, М. Хмяльніцкага і Э. Дзюкавай [3], а таксама «Нарысы суседнаўства: Украіна, Польшча ў прасторы і часе вачыма беларусаў» [4] і вялікі, у дзвюх частках, вучэбны дапаможнік «Гісторыя ўкраінскай літаратуры: Украінска-беларуска-польскія літаратурныя дыялогі» [5] тых жа вучоных. Другая з гэтага спісу кніга – арыгінальнае даследаванне з рэдкай пакуль што ў нас імагалогіі. Што да ўкраінскай літаратуры і ўкраінска-беларускіх літаратурных сувязей, то тут трэба назваць грунтоўнае даследаванне ў 3-х частках [6]. «Украінская літаратура і ўкраінска-беларускія літаратурныя ўзаемазвязі» [6].

У канцы 2015 г. выйшаў з друку арыгінальны, першы ў Беларусі вучэбны дапаможнік па кампаратывістыцы – «Гісторыя славянскіх літаратур і праблемы іх параўнальнага вывучэння: тэорыя і практыка» [7]. Раздзел “тэорыі” склалі аналітычныя артыкулы па кампаратывістыцы як навуковай дысцыпліне, па гісторыі і тэорыі параўнальнага літаратуразнаўства ў асобных славянскіх краінах (у прыватнасці, «Украінскія вектары кампаратывісцкіх даследаванняў» Т. Кабржыцкай). У раздзел “практыкі” ўключаны асобныя працы вядомых славянскіх кампаратывістаў, у тым ліку ўкраінскіх: «Літаратурная кампаратывістыка ўчора і сёння» Дмытра Налівайкі і «Глабалізацыя і будучыня культуры» Івана Дзюбы.

Апрача гэтага, студэнты-ўкраіністы атрымалі тры часткі (з запланаваных пяці) вучэбнага дапаможніка па гісторыі ўкраінскай літаратуры, куды ўвайшлі ўкраінамоўныя тэксты “праграмных” твораў і арыгінальныя гісторыка-аналітычныя артыкулы на беларускай мове. Гэта: «Украінская літаратура: хрэстаматыя. У 5 ч. Ч. 1. Старажытная літаратура XI–XVIII ст. Аўтары-складальнікі Т. Кабржыцкая, П. Навойчык, У. Рагойша» [8]; «Украінская літаратура: хрэстаматыч. У 5 ч. Ч. 2. Новая літаратура XIX ст. Аўтары-складальнікі Т. Кабржыцкая, П. Навойчык, У. Рагойша» [9] (2005; у 2009 г. дзве першыя часткі дапаможніка выйшлі другім, дапрацаваным і дапоўненым, выданнем); «Украінская літаратура: хрэстаматыя. У 5 ч. Ч. 3. Паэзія, драматургія, проза канца XIX – першай трэці XX ст. Складальнікі Т. Кабржыцкая, П. Навойчык, Э. Дзюкава» [10].

Мы спыніліся на ўкраіназнаўчых публікацыях, якія выкарыстоўваюцца ў сістэме філалагічнай адукацыі БДУ і якія створаны найперш выкладчыкамі філфака ўніверсітэта. Трэба, аднак, хаця б упомніць і ўдзел філолагаў у перакладзе і выданні ўкраінскай мастацкай літаратуры на беларускай мове. Зразумела, у адрозненне

ад вучэбнай і навуковай літаратуры, ёй карыстаюцца не толькі студэнты. Сярод тых, хто перакладаў/перакладае ўкраінскую літаратуру на беларускую мову не толькі сённяшнія або ўчарашнія выкладчыкі факультэта (В. Рагойша, Т. Кабржыцкая, М. Кенька, А. Хадановіч, М. Шода і інш.), але і цэлая кагорта выпускнікоў філфака (Ю. Алейчанка, В. Бурлак, А. Жлутка, В. Жыбуль, Я. Лайкоў, М. Мартысевіч, С. Мінскевіч, М. Скобла, А. Спрычан і інш.). З “праграмных” твораў намаганнямі філалагаў БДУ выйшлі творы Т. Шаўчэнкі [11], І. Франко [12], Лесі Украінкі [13], М. Кацюбінскага [14], А. Ганчара [15], У. Яварыўскага [16], хрэстаматыя «Мае браты, мае суседзі» [17] і інш. Т. Кабржыцкая пераклада на ўкраінскую мову шэраг апавесцей Васіля Быкава («Мёртвым не баліць», «Аблава», «У тумане»), якія былі выдадзены ў Кіеве.

У апошнія трыццацігоддзе на запрашэнне БДУ адгукнуліся многія выдатныя ўкраінскія навукоўцы, пісьменнікі. Прыязджалі, сустракаліся са студэнтамі і выкладчыкамі дырэктар Інстытута літаратуразнаўства НАН Украіны акадэмік Мікола Жулінскі, намеснік дырэктара акадэмік Мікола Суліма, прафесары Наталля Кастэнка, Дзьмітро Налівайка, Міхайла Наенка, пісьменнікі, Аксана Забужка, Пятро Засэнка, Юрый Заўгародні, Сяргей Жадан, Аляксандр Ірванец, Ліна Кастэнка, Вячаслаў Лявіцкі, Раман Лубкіўскі, Дзьмітро Паўлычка, Максім Стрыха і інш. Зразкмела, непасрэдна сустрэчы з буйнымі вучонымі, майстрамі мастацкага слова братняй Украіны таксама садзейнічаюць больш дзейнай падрыхтоўцы філалагічных кадраў нашага ўніверсітэта.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Гісторыя літаратуры вивучаемай мовы. Гісторыя ўкраінскай літаратуры : тыпав. вучэб. праграма для вышэйшых навучальных устаноў спец. 1 – 21 – 05. 04 “Славянская філалогія” / склад. Т. В. Кабржыцкая, П. І. Навойчык, У. В. Рагойша, Э. Ю. Дзюкава; пад рэд. Т. В. Кабржыцкай. – Мінск: БДУ, 2009.
2. Рагойша, В. Рэцэпцыя ўкраінскай літаратуры ў незалежнай Беларусі / В. Рагойша // Філолагічны семінары. Украінская літаратура у свеце. Выпуск 22 / КНУ імені Тараса Шевченка. Інстытут філалогіі; редкол.: проф. М. К. Наенко (голова) [та іншы]. – Кіев: Освіта Украіны, 2021. – С. 68–90.
3. Кабржыцкая, Т. В. Фальклор і літаратура: Феномен беларуска-польска-ўкраінскага культурнага сумежжа / Т. В. Кабржыцкая, М. М. Хмяльніцкі, Э. Ю. Дзюкава; пад рэд. Т. В. Кабржыцкай. – Мінск: Кнігазбор, 2011. – 184 с.
4. Кабржыцкая, Т. В. Нарысы суседнаўства: Украіна, Польшча ў прасторы і часе вачыма беларуса“ў : Знакавыя адметнасці міфалогіі, фальклору, культуры, народнаўчых канцэптаў мастацкага твора / Т. В. Кабржыцкая, М. М. Хмяльніцкі, Э. Ю. Дзюкава; пад рэд. Т. В. Кабржыцкай. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 220 с.
5. Кабржыцкая, Т. В. Гісторыя ўкраінскай літаратуры: Украінска-беларуска-польскія літаратурныя дыялогі: вучэб. дапам. У 2-х ч. Ч. 1: Міжкультурныя камунікацыі. Ад старажытнасці да ХХ ст. / Т. В. Кабржыцкая, М. М. Хмяльніцкі, Э. Ю. Дзюкава; пад рэд. Т. В. Кабржыцкай – Мінск: БДУ, 2012. – 232 с.; Кабржыцкая, Т. В. Гісторыя ўкраінскай літаратуры: Украінска-беларуска-польскія літаратурныя дыялогі: вучэб. дапам. У 2-х ч. Ч. 2: Міжкультурныя камунікацыі ХХ – ХХІ стст. / Т. В. Кабржыцкая, М. М. Хмяльніцкі, Э. Ю. Дзюкава; пад рэд. М. М. Хмяльніцкага. – Мінск: БДУ, 2014. – 272 с.
6. Кабржыцкая, Т. В. Украінская літаратура і ўкраінска-беларускія літаратурныя ўзаемасувязі: У 3-х ч. Ч. 1: Эпоха Сярэднявечча – ХІХ ст. / Т. В. Кабржыцкая, У. В. Рагойша; пад рэд. Т. В. Кабржыцкай. – Мінск: БДУ, 2012. – 216 с.; Кабржыцкая, Т. В. Украінская літаратура і ўкраінска-беларускія літаратурныя ўзаемасувязі: У 3-х ч. Ч. 2: ХІХ – пачатак ХХ стагоддзя / Т. В. Кабржыцкая, В. П. Рагойша; пад рэд. В. П. Рагойшы. – Мінск: БДУ, 2015. – 216 с.; Кабржыцкая, Т. В. Украінская літаратура і ўкраінска-беларускія літаратурныя ўзаемасувязі: У 3-х ч. Ч. 3: 40-я гг. ХХ ст. – пачатак ХХІ ст. / Т. В. Кабржыцкая, В. П. Рагойша; пад рэд. В. П. Рагойшы. – Мінск: БДУ, 2016. – 200 с.
7. Гісторыя славянскіх літаратур і праблемы іх параўнальнага вивучэння: тэорыя і практыка / Укладанне П. І. Навойчыка; пад рэд. Т. В. Кабржыцкай і М. М. Хмяльніцкага. – Мінск, 2015.
8. Украінская літаратура: хрэст. : вучэб. дапам.. У 5 ч. Ч. 1. Старажытная літаратура ХІ–ХVІІІ ст. / аўт.-склад. Т. В. Кабржыцкая, П. І. Навойчык, У. В. Рагойша; – 2-е выд., дапрац. 1 дап. – Мінск: БДУ, 2009. – 248 с.

9. Українська література: хрестоматич. У 5 ч. Ч. 2. Новая література XIX ст. : хрест. : вучэб. дапам. /аўт.-склад. Т.В. Кабржыцкая, П.І. Навойчык, У.В. Рагойша. – Мінск: БДУ, 2005. – 306 с.
10. Українська література: Хрестоматія: вучэб. дапам. У 5 ч. Ч. 3. Паэзія, драматургія, проза канца XIX – першай трэці XX ст. / склад. Т.В. Кабржыцкая, П. І. Навойчык, Э. Ю. Дзюкава. – Мінск: БДУ, 2014. –560 с.
11. Шаўчэнка, Т. Р. І мёртвым, і жывым, і ненароджаным... : вершы, паэмы, балады : пер. з украінскай / Т. Р. Шаўчэнка ; прадмова, падр. тэкстаў, уклад., каментар Т. В. Кабржыцкай і В. П. Рагойшы. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2014. – 656 с.
12. Франко, І. Народзе мой творы / Іван Франко; уклад., пер. з укр. мовы, пасляслоўе В. Рагойшы; прадм. Т. Кабржыцкай. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2006. – 256 с.
13. Українка Леся. Лісова пісня: драма-феерія в 3 дях / зпярэдкув. С. Романов, Т. Данилюк-Терещук; пер. з укр. В. Рагойшы. Текст укр., біл. Ювіл. вид. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. – 284 с.
14. Кацюбінскі, М. Цені забытых продкаў: Аповесць, апавяданні. Українка, Л. Лясная песня: Драма-феерія, вершы / Міхайла Кацюбінскі, Леся Українка; уклад. і аўтар паслясл. Т. В. Кабржыцкая. – Мінск: Юнацтва, 1996. – 256 с. – (“Школьная бібліятэка”).
15. Ганчар, А. Твая зара : Раман. 3 укр. / Алесь Ганчар; пер. В. Рагойша. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1985. – 366 с. – (Проза народаў СССР).
16. Яварыўскі, У. Марыя з палыном у канцы стагоддзя: Раман, аповесць / Уладзімір Яварыўскі; пер. з укр. мовы В. Рагойша і У. Рагойша. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1991. – 316 с. – (Проза народаў СССР).
17. Мае браты, мае суседзі: творы пісьменнікаў блізкага замежжа : для сярэд. і ст. шк. узросту / уклад., уступ. арт. Т. Кабржыцкай і В. Рагойшы. – Мінск, 2008. – 752 с.

Г. В. Синило,

канд. філал. наук, прафессор (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

И. Г. ГЕРДЕР КАК ОСНОВОПОЛОЖНИК НАУЧНОЙ ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

***Анотацыя.** Исследуется роль выдающегося немецкого просветителя И. Г. Гердера (J. G. Herder, 1744–1803) в формировании научной теории художественного перевода. Показано, что именно Гердер (прежде всего благодаря сопоставительному изучению и переводам песен различных народов и исследованию библейской поэзии) впервые формулирует подлинно научные принципы художественного перевода: обязательное обращение к оригиналу, сохранение стилистических и ритмических особенностей переводимого текста, недопустимость его модернизации, учитывание историко-культурного контекста той или иной эпохи, той или иной национальной литературной традиции.*

***Ключевые слова:** И. Г. Гердер; немецкое Просвещение; художественный перевод; теория перевода; фольклор; Библия; библейская поэзия.*

G. V. Sinilo,

PhD, Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

J. G. HERDER AS A FOUNDER SCIENTIFIC THEORY OF LITERARY TRANSLATION

***Abstract.** In this paper, we explore the role of the outstanding German enlightener J. G. Herder (1744–1803) in the formation of the scientific theory of literary translation. We show that it is Herder (first of all, thanks to the*

comparative study and translation of songs of various peoples and the study of biblical poetry) who for the first time formulates the truly scientific principles of literary translation: the obligatory reference to the original, the preservation of the stylistic and rhythmic features of the translated text, the inadmissibility of its modernization, taking into account the historical cultural context of a particular era, a particular national literary tradition.

Keywords: *J. G. Herder; German Enlightenment; literary translation; translation theory; folklore; Bible; biblical poetry.*

Среди многочисленных талантов выдающегося немецкого просветителя И. Г. Гердера (*J. G. Herder, 1744–1803*) был и талант переводчика, позволивший ему – с помощью обширных и глубоких знаний в области истории культуры и литературы, мировой поэзии, фольклора различных народов – стать также первым создателем научной теории художественного перевода (прежде всего стихотворных текстов).

Как известно, вслед за своим старшим другом и учителем И. Г. Гаманом («северным магом», жившим в Кёнигсберге), философом-интуитивистом, представителем течения «чувства и веры», Гердер считал язык поэзии праязыком человечества, сохранившимся в самых древних образцах поэзии и народных песнях. Гаман призывал изучать древние восточные тексты, прежде всего библейскую поэзию, собирать и изучать фольклор разных народов. Гердер начинает осуществлять эту задачу и издает сборник в двух выпусках – «Народные песни» (*«Volkslieder», 1778–1779*), при переиздании названный «Голоса народов в песнях» (*«Stimmen der Völker in Liedern», 1806*). Этот сборник сыграл огромную роль в становлении фольклористики, сравнительного изучения культур, оказал влияние на штювермерскую поэзию, а также поэзию романтизма (от гердеровского сборника тянутся прямые нити к «Волшебному рогу мальчика» Л. А. Арнима и К. Brentано). Гердер включил в свое собрание не только немецкие песни, но и песни других народов (испанцев, англичан, датчан и других северных народов, славян и балтийских народов) в собственных переводах. Показательно, что Гердер стремился в переводах к эквиритмичности, стараясь сохранить их особую, по его словам, «поэтическую модуляцию». Он счел необходимым также представить в сборнике и стихотворения многих немецких поэтов, приближающиеся по духу и форме к народным песням, ставшие народными песнями (духовные песни М. Лютера, П. Герхардта, И. Риста, духовные и светские песни М. Опица, С. Даха, П. Флеминга), фрагменты из Шекспира, Гёте и других великих, которые, по мнению Гердера, повлияли на народную поэзию и творчество которых приближается к ней по значению.

Одновременно Гердер увлеченно изучает античную и библейскую поэзию. Так он подходит к одному из важнейших своих произведений – «О духе еврейской поэзии: Руководство для любителей ее и древнейшей истории человеческого духа» (*«Vom Geist der Ebräischen Poesie: Eine Anleitung für die Liebhaber derselben, und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes», 1782–1783*) [1; 2]. Эта работа (ее первая часть под названием «История еврейской поэзии» была издана в конце XIX в. на русском языке [3]) возникла из идей, высказанных в более ранних сочинениях Гердера, касавшихся Библии, – прежде всего в «Археологии евреев», «Древнейшем документе», «Первоначальной истории человеческого рода», в эссе о Песни Песней и «Теологических письмах». Гердер признавался Гаману, что с детства мечтал написать такую работу и принялся за нее с ребяческим увлечением (см. подробнее: [4, с. 185]). Немецкий историк и философ Р. Гайм пишет, что Гердер «задумал перейти от доисторической эпохи иудейского народа к его древней истории и от его поэтических сказаний к истории его поэзии», но что «конечной целью, постоянно мелькавшей в уме автора, был полный перевод Библии» [4, с. 186]. Исследователь подчеркивает, что библейские штудии Гердера неразрывно связаны с его стремлением как можно более адекватно передать особенности древнееврейской поэзии на немецком языке, что «и собственные рассуждения автора, и исторический рассказ служат как бы дополнениями к беспрестанным цитатам переводов, в которых дух еврейской поэзии сказывается с особенной наглядностью. <...> Он положительно заявляет, что эти переводы составляют “цель его книги”, что это “звезды среди пустынного пространства”. Действительно, они ранее всего другого стали

занимать ум автора. Даже можно сказать, что все сочинение Гердера возникло из переводных попыток, точно так же как сочинение Винкельмана возникло из описания статуй Аполлона, Геркулеса и Лаокоона. Ведь у Гердера изложение теории и истории поэзии сопровождается старанием подражать древним поэтическим произведениям» [4, с. 193].

Те же принципы, которые Гердер применял к переводам песен разных народов, (передавать не только дух оригинала, но и его форму, его ритм и стиль) он использовал и в подходе к переводам из библейской поэзии. Эти переводы интересовали его с самого начала творческой деятельности, особенно переводы фрагментов из Пятикнижия Моисеева, из Псалмов, из Книги Иова. П. В. Резвых утверждает: «В сочинении “О духе еврейской поэзии” на примере толкования Псалмов Гердер сформулировал ряд правил библейской экзегетики: отказ от обращения к другим авторитетным толкованиям и опора преимущественно на оригинал; учет исторических обстоятельств возникновения толкуемого текста; внимание к специфическим особенностям языка и образности автора; реконструкция индивидуального характера автора; отказ от оценки поэтических достоинств текста согласно критериям, сформированным в других национальных традициях (прежде всего античной), и от любой модернизации» [5]. Заметим: то, что так замечательно сформулировано российским ученым, – все-таки не правила библейской экзегетики, но научные принципы художественного перевода и анализа текста, которые, конечно же, должны применяться и в современной экзегезе.

Р. Гайм указывает: «В первые годы своей жизни в Веймаре он отыскивал баллады и романсы даже в Библии, а в его портфеле складывались, вместе с переведенными на немецкий язык английскими романсами, отрывками из Оссиана и песнями дикарей, греческие песни, отрывки из Иова и из Песни Песней. Так как автор считал ветхозаветные книги за боговдохновенные, то он, натурально, отмежевал для еврейской поэзии особую сферу. Тем не менее и сочинение “О духе еврейской поэзии”, точно так же как статья о Песни Песней, отчасти имеет вид дополнения к народным песням. На него можно смотреть как на сборник переведенных отрывков из еврейской национальной поэзии – эти отрывки составляют “плод” книги, а их исторические объяснения составляют ее “скорлупу”; но эту скорлупу нельзя отделять от плода, потому что она по меньшей мере такая же сочная и питательная, как самый плод» [4, с. 195].

Действительно, одной из важнейших составляющих работы Гердера, делающей ее особенно ценной, являются включенные в нее переводы фрагментов библейских текстов, отдельных псалмов, что превращает ее в своеобразную антологию древнееврейской поэзии. Он первым указывает не просто на поэтический, но именно на стихотворный характер пророческих книг, особенно Книги Пророка Исаии, представляющей собой выдающуюся в художественном отношении поэму-проповедь. Больше всего внимания Гердер уделяет переводам из Книги Псалмов, справедливо видя в ней одно из вершинных явлений древнееврейской поэзии. Именно применительно к переводам псалмов он впервые выдвигает задачу эквиритмического перевода, необходимости максимально возможной передачи в переводе ритма, синтаксиса и смысла оригинала. Показателен, например, его перевод Псалма 6-го, которому он, определяя его генеральное настроение, дает название «Скорбь и надежда» («*Trauer und Hoffnung*»):

«Jehovah! in deinem Zorne schilt mich nicht! / in deinem wallendem Grimme straf mich nicht: // Erbarme dich mein, Jehovah, denn ich bin schwach, / heile, Jehovah, mich, denn meine Gebaine zittern. // Mein ganzes Leben zittert sehr – / Und du Jehova? – o wie so lange! // Kehr um, Jehovah, rette mein Leben, / erhalt' mich noch, Barmherziger! / denn im den Tode denkt man dein ja nicht! / im Schattenreich; wer singt dir Lieder da? // Matt hab' ich mich geseufzet, / die lange Racht mein Bett mit Thränen überschwemmt, / mein Lager floß von Thränen. / Mein Auge dunkelt schon vor Gram; / es blidet alt und matt auf alle meine Dränger – // Hinweg von mir, ihr Bösewichter alle! / denn Gott erhört die Stimme meines Weinens, / Jehova hört mein klagendes Gebet / und nimmt es an. / Beschämt, bestürzt muß, wer mein Feind ist, werden, / zurücke weichen, erröthen, in einem Nu» [2, S. 223–224].

Гердер бережно сохраняет параллелизмы, специфику синтаксиса оригинала, его особую

натуралистичность в соединении с символикой (образ ока, истекающего слезами, затапливающими ложе, потемневшего и ослепшего от горя), его подчеркнутую исповедальность, искренность интонации. Сравним начало Псалма 6-го (Пс 6:2–4) в оригинале (точнее, кириллической транслитерации, где отмечены цезуры между полустишиями), в точном (практически дословном) переводе Д. Йосифона на русский язык и в переводе Гердера:

«Адонаи аль-беапеха тохийхени | веаль-бехаматеха теяссерени. // Ханнени Адонаи ки умлаль ани | рефаэни Адонаи ки нивгала ацамай. // Венафши нивгала меод | веата Адонаи ад-матай» [6, с. 3].

«Господи, не в гневе Твоем наказывай меня и не в ярости Твоей карай меня. // Помилуй меня, Господи, потому что несчастен я; излечи меня, Господи, потому что содрожаются кости мои. // И душа моя порясена сильно. А Ты, Господи, доколе?» [6, с. 3].

«Jehovah! in deinem Zorne schilt mich nicht! / in deinem wallendem Grimme straf mich nicht: // Erbarme dich mein, Jehovah, denn ich bin schwach, / heile, Jehovah, mich, denn meine Gebaine zittern. // Mein ganzes Leben zittert sehr – / Und du Jehova? – o wie so lange!» [2, S. 223].

‘Йёгова! в Твоем гневе не наказывай меня! / в твоей клокочущей [бурлящей] ярости не карай меня. // Помилуй меня, Йёгова, потому что слаб, / исцели, Йёгова, меня, потому что мои кости содрожаются [дрожат]. // Вся моя жизнь содрогается очень – / А ты, Йёгова? – о до каких пор!’ (здесь и далее подстрочный перевод наш. – Г. С.).

Очевидно стремление Гердера к максимально точному переводу, к точной передаче ритмической структуры стиха, его синтаксиса и лексики (□<умлаль> ‘несчастен, немощен’ может быть передано и как «слаб»; □<ве-нафши> ‘и душа моя’ может быть переведено и как «жизнь моя»). Экспрессивность текста усилена только введением причастия *wallend* ‘клокочущий, бурлящий’ как эпитета к слову «ярость». Сравним с гердеровским переводом перевод М. Лютера:

«Ach HERR, strafe mich nicht in deinem Zorn / und züchtige mich nicht in deinem Grimm! // HERR, sei mir gnädig, denn ich bin schwach; / heile mich, HERR, denn meine Gebeine sind erschrocken // und meine Seele ist sehr erschrocken. Ach du, HERR, wie lange!» (Ps 6:2–4) [7, S. 539].

‘Ах, Господи, не карай меня в Твоем гневе / и не наказывай меня в твоей ярости! // Господи, будь милостив ко мне, потому что я немощен, / исцели меня, Господи, потому что мои кости полны страха [ужаса; напуганы] // и моя душа полна ужаса. Ах, Господи, как долго!’

Очевидно, что перевод Гердера не менее, а в некоторых деталях даже более точен, чем лютеровский, – например, в передаче состояния человека, кости которого содрожаются (сотрясаются), а не наполнены страхом, как и душа; нет у Гердера и восклицаний *Ah!*, отсутствующих в оригинале. Стремясь к научной точности, Гердер передает стоящий в оригинале Тетраграмматон (YHWH) как *Jehovah* – в соответствии с его огласовкой в Масоретской Библии (что сделано заведомо неверно еврейскими экзегетами, которые подставили огласовки от слова *Адонаи* ‘Господь’, да еще в обратном порядке, что защитить сакральное Имя Божье от произнесения; по-видимому, это не было известно Гердеру). У Лютера же, как и в большинстве пиететных религиозных переводов, стоит *Herr* – перевод слова *Адонаи*, которым в еврейской традиции заменяется Тетраграмматон при чтении Священного Писания.

Гердер подчеркивает, что в Псалме 6-м, как и во многих псалмах Давида, выражены индивидуальные, а не коллективные чувства, что его можно воспринимать как синтез «чувствительной оды» (*Empfindungs-Ode*) и элегии, и этому можно поучиться у древнего Псалмопевца современным поэтам (см.: [2, S. 224]). Но и в тех псалмах, в которых выражены коллективные чувства, Гердер акцентирует силу духа еврейского народа, глубину его веры и преданности Богу, родной земле, особенно в псалмах, написанных в Вавилонском плену и вспоминающих о нем. Споря с теми, кто делил народы на «великие» и «малые», «цивилизованные» и «варварские», он заявляет: *«Разве можно назвать варварским народ, у которого были такие национальные обстоятельства, связанные с пленом? И что может сравниться с этим?»* [2, S. 224]. В качестве

подтверждения своей мысли Гердер приводит в своем переводе знаменитый Псалом 137-й, называя его «Вавилонское пленение [Плен в Вавилоне]» («*Gefangenschaft in Babel*»):

«An Babels Strömen sassen wir // und weineten, wenn wir an Zion dachten: // An ihren Weiden hingen unsre Harfen. // Zwar forderten daselbst, die uns gefangen hielten, / Lieder von uns; / unsre Dränger heischten von uns Freude: / “Der Zions-Lieder singe tuns doch Eins!” – / Wie sollen wir singen Jehovas-Lied / in einem fremden Lande! – // Vergäß ich dein, o Jerusalem; / so vergesse meiner die Rechte! // Es hange meine Zung’ an meinem Gaum, / wenn ich nicht dein gedenke! – / wenn nicht Jerusalem allein / meine höchste Freude bleibt! // Gedenk o Herr, gedenk der Töchter Edoms / am Unglücks-Tage Jerusalems, / da die ausriefen: Reißet ein! / reiß ein ihn auf den Grund! // Tochter Babels! Verwüstete! / heil ihm, der dir vergilt! / der dir vergilt, was du an uns gethan. // Heil ihm, der deine Säuglinge ergreift, / und wirft sie an den Fels» [2, S. 221–222].

Комментируя этот псалом, Гердер отмечает, что он написан или в самом Вавилонском плену или сразу после возвращения из него и что эта песнь чрезвычайно трогает сердца: «Его любимая родина – самое святое [превыше всего святого] для певца» («*Sein liebes Vaterland wird dem Sänger über alles Heilig*») [2, S. 222].

При переводе Псалма 137-го и других псалмов Гердер, стремясь адекватно передать на немецком языке ритмомелодику и синтаксис оригинала, прибегает к анжанбеманам (например: «*hielten, / Lieder von uns*»; или: «*Wie sollen wir singen Jehovas-Lied / in einem fremden Lande!*»). При этом Гердер уже опирается на опыт Клопштока, которого он неслучайно назвал «немецким Асафом». Так в процессе диалога с Псалтирью, благодаря подражаниям ей и переводам из нее, происходит становление немецкого верлибра.

Современные немецкие исследователи подчеркивают, что книга Гердера «О духе древнееврейской поэзии» – «пограничный случай: между поэтикой и толкованием Библии, между христианской традицией и еврейским текстом, между Просвещением, классикой и романтизмом, между библейскими комментариями и назидательным диалогом, между восточным воображением и исторической филологией – ослепительный, неоднозначный и напряженный текст, открывающий множество прочтений» [8]. Но при этом организаторы конференции по книге Гердера с грустью добавляют, что это «текст, который хорошо известен, но едва ли читается, не говоря уже об исследованиях» [8].

Опыт осмысления древнееврейской поэзии и переводов из нее, прежде всего из Книги Псалмов, оказывает влияние и на собственную поэзию Гердера. Р. Гайм подчеркивает: «Путем переводов он освоился с духом еврейской поэзии и потом выражал в подражаниях свои собственные поэтические чувства и свои воззрения на Библию» [4, с. 194]. Многие в поэтическом наследии Гердера связано с Библией, ее топикой и стилистикой. Так, он пишет тексты ораторий и кантат «Воскрешение Лазаря» («*Die Auferweckung des Lazarus*», 1772), «Детство Иисуса» («*Die Kindheit Jesu*», 1772), «Чужестранец на Голгофе» («*Der Fremdling auf Golgatha*», 1772), «Победа архангела Михаила. Сражение Добра и Зла» («*Michaels Sieg. Der Streit des Guten und Bösen*», 1775), «Кантата на Троицу» («*Pfingskantate*», 1773), «Пасхальная кантата» («*Osterkantate*», 1781), создает свой парафраз Песни Песней (см. подробнее [9]). Топика, стилистика, ритмомелодика библейской поэзии оказывает влияние на религиозно-философскую лирику Гердера, особенно на жанр гимна, написанного свободными ритмами (верлибром; см. подробнее [10]).

Таким образом, можно утверждать, что благодаря библейским исследованиям, переводам библейской поэзии Гердер закладывает научные принципы художественного перевода в целом и, в частности, перевода стихотворного текста. Эти принципы не устарели до сих пор. Во-первых, настоящий перевод возможен только с оригинала, при глубоком знании нюансов смыслов оригинального текста. Во-вторых, необходимо передавать не только содержательные аспекты, но и стилевые, а также ритмомелодические особенности оригинала, стремиться к эквивалентности. В-третьих, нельзя модернизировать текст в свете современных представлений, но стараться выразить в переводе дух, язык, стиль эпохи. Для этого, в-четвертых, нужно изучать историко-культурный контекст, в котором создавалось то или иное произведение, понимать неповторимые особенности той или иной национальной литературы. Из этого вытекает, в-пятых,

невозможность навязывания принципов одной литературной традиции другой, суждение о художественном произведении (например, восточном) с точки зрения критериев другой поэтики (например, античной).

Список использованной литературы

1. Herder, J. G. Sämtliche Werke : in 33 Bde / J. G. Herder; hrsg. von B. Suphan. – Berlin : Weidmann, 1877–1913. – Bd. 11 : Briefe das Studium der Theologie betreffend. Vom Geist der Ebräischen Poesie 1. – 1879. – URL: [Russische Staatsbibliothek//https://dlib.rsl.ru/01004441467](https://dlib.rsl.ru/01004441467) (accessed 16.12.2019).
2. Herder, J. G. Sämtliche Werke : in 33 Bde / J. G. Herder; hrsg. von B. Suphan. – Berlin : Weidmann, 1877–1913. – Bd. 12 : Vom Geist der Ebräischen Poesie 2. – 1880. – 455 S. – URL: <https://archive.org/details/herderssmmtliche08herd/page/n7> (accessed 16.12.2019).
3. Гердер, И. Г. История еврейской поэзии : пер. с франц. перевода. – Ч. 1. – Тифлис : Типография А. Энфиаджианца и К°, 1875. – 355 с.
4. Гайм, Р. Гердер, его жизнь и сочинения : в 2 т. / Р. Гайм; пер. с нем. В. Н. Неведомского. – М. : Наука, 2011. – Т. 2. – 963 с.
5. Резвых, П. В. Гердер / П. В. Резвых // Православная Энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла : Электронная версия. – Т. 11. – С. 196–201. – Оpubл. 7.02.2011. – URL : <http://www.pravenc.ru/text/164675.html> (дата обращения: 10.12.2019).
6. Кетувим : иврит. текст с параллельным русским пер. / пер. под ред. Д. Йосифона. – Иерусалим : Мосад га-рав Кук, 1978. – [394] с.
7. Die Bibel: Luthertext mit Apokryphen. – Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999. – 1082+382 S.
8. Herders “Vom Geist der Ebräischen Poesie”: Programm der Konferenz 2006. – URL: <https://www.zfl-berlin.org/veranstaltungen-detail/items/herders-vom-geist-der-ebraeischen-poesie.html> (accessed 15.12.2019).
9. Синило, Г. В. Песнь Песней в интерпретации И. Г. Гердера / Г. В. Синило // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Гуманитарные науки. – 2019. – № 4 (115). – С. 111–117.
10. Синило, Г. В. Книга Псалмов в творчестве И. Г. Гердера: исследования, переводы, рецепция в поэзии / Г. В. Синило // Журнал БГУ. Филология. – 2021. – № 3. – С. 36–51.

IX. HISTORICAL CONTEXT AND MYTH IN THE MODERN LITERATURE

Steven A. Petersheim,

PhD, Professor (Toccoa Falls College, Georgia, USA)

TRANSFORMATIONS OF A TRADITION: THE CHANGING SHAPE OF THE BIBLE IN AMERICAN LITERATURE

Abstract. The article presents the social, religious, aesthetic influence factors of artistic embodiment of Bible images in the classic and modern American literature

Key words: Bible; tradition; typology; puritans, N. Hawthorne; H. Melville; E. Dickinson; H. B. Stowe; E. Hemingway; T. Morrison; F. O'Connor

Стивен А. Петерсхейм,

профессор (Токкоа Фолс Колледж, Джорджия, США)

ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИИ: ИЗМЕНЕННЫЕ ФОРМЫ БИБЛИИ В АМЕРИКАНСКОЙ

ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. В статье рассматриваются социальные, религиозные, эстетические факторы влияния на художественные формы воплощения библейских образов в классической и современной американской литературе.

Ключевые слова: Библия; традиции; типология; пуритане; Н. Готорн; Г. Мелвилл; Э. Дикинсон; Г. Бичер-Стоу; Э. Хемингуэй; Т. Моррисон; Ф. О'Коннор.

No single text has been more formative in American literature than the Bible. That does not mean, however, that the influence of the Bible has been uniformly interpreted or evenly applied. But it does mean that the Bible has shaped the American literary canon beginning with the Puritans and continuing at least in some aspects to this very day. The tradition of Biblical influence has transformed over time from a dominant force that authorized European settlement in the so-called New World to a subversive force that pushed back against the dominant narratives of American exceptionalism to an ambivalent presence that unsettles both establishment and anti-establishment impulses. Puritans used the Bible typologically to inform their reading and writing practices. Throughout the eighteenth century and into the nineteenth, typological writings became more loosely allegorical and symbolic pieces of art. Abolitionists and other social reformers writing in the nineteenth century tended to use the Bible rhetorically to build an argument against slavery or other social ills. In the twentieth and twenty-first centuries, however, fewer writers view the Bible as an authoritative text, and thus biblical allusions have often become cultural markers or alternative texts rather than an authoritative lens whereby to view the American experience. But it continues to offer insights into humanity that American writers continue to investigate.

Any consideration of such an expansive topic is necessarily limited, and so I have limited myself to a few representative texts that do engage with the Bible in some manner or another, beginning with seventeenth-century Puritan texts and ending with Marilynne Robinson's twenty-first century novel *Gilead* (2004). We will briefly consider an eighteenth-century text, Benjamin Franklin's *Autobiography* (1791) before examining numerous nineteenth-century texts in more detail since this was a period of great turmoil as America moved toward and away from the Civil War. Two major texts under consideration are Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* (1850) and Herman Melville's *Moby Dick* (1851). Hugely influential Abolitionist texts are also included, foremost among them Frederick Douglass's first slave narrative, titled *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845), as well as a number of other works by Douglass including "What to the Slave is the Fourth of July?" (1852). *Uncle Tom's Cabin* (1852) by Harriet Beecher Stowe closes out the Abolitionist period of literature, and Emily Dickinson's poetry takes us to the latter nineteenth century. Moving into the twentieth century, we will consider Ernest Hemingway's *The Sun Also Rises* (1926) and Flannery O'Connor's short stories, particularly "Revelation". African American literature of the twentieth century was also heavily invested in the biblical narrative, as we will see especially in Toni Morrison's *Beloved* (1987). We will finish the century with a brief look at Cormac McCarthy's *Blood Meridian* (1985) before turning to Robinson's twenty-first century work. These examples are by no means comprehensive, but they do help to tell a large portion of the story of the Bible in American literature.

The seventeenth-century Puritans who came to America generally accepted the Bible as a source of authority, drawing upon the Calvinist conception of *Sola Scriptura*, "Scripture alone" as the source of authority on matters of faith. However, the American Puritans expanded this doctrine to situate the Bible alone as the source of authority on all matters – the measure of how to set up the state as well as how to set up the church. The Bible was a personal source of authority as well since one's personal life and the life of the community could be interpreted by Scripture. For the spiritual archetypes in Scripture were thought to be patterns for all of human life. In his introduction to *The Bible in American Arts and Letters*, Giles Gunn notes: "In a manner that finds no exact parallel in any other nation, the Bible has become America's book... not only because Americans like to think that they have read it more assiduously than any other people,

but also because Americans like to think that the Bible is the book that they, more than any other people, have been assiduously read by” [1, p. 1]. While this may not be quite accurate anymore today, the Puritans certainly were typological readers of Scripture, and their literary productions reflected this mode of reading Scripture. Northrop Frye’s description of typology underlies the Puritan approach to using the Bible to find types that explain their present moment (or antitype): “*Typology is a figure of speech that moves in time: the type exists in the past and the antitype in the present... [A]s a mode of thought, what it both assumes and leads to, is a theory of history, or more accurately of historical process: an assumption that there is some meaning and point to history*” [2, p. 80-81].

A few examples should suffice to illustrate this point. It was the Jewish Bible, the Christian “Old Testament,” that gave Puritans the idea of America as a “New Israel.” Recalling the story of the Exodus from Egypt as a pattern for the Puritans, Samuel Danforth in his famous election day sermon of 1670 declares: “*You have solemnly professed before God, Angels and Men, that the Cause of your leaving your Country, Kindred and Fathers houses, and transporting your selves with your Wives, Little Ones and Substance over the vast Ocean into this waste and howling Wilderness, was your Liberty to walk in the Faith of the Gospel with all good Conscience...*” [3, p. 11-12]. While some Puritans characterized the New World as a dangerous “wilderness,” Anne Bradstreet celebrated their American home as a New Eden in her “Contemplations,” saying of a man in New England, “*Sometimes in Eden fair he seems to be*”. Cotton Mather’s *Magnalia Christi Americana*, which he called “*the History of a New English Israel*,” was styled as a collection of foundational Puritan stories that Mather was afraid would go lost forever if he did not collect them [4, p. 40, 43]. Here too Mather eulogized famous Puritan governors as the bygone leaders of Israel: John Winthrop was called the American Nehemiah, Thomas Dudley (father of Anne Bradstreet) was compared to Joseph of Egypt, and Simon Bradstreet (husband of Anne Bradstreet) to Mordecai [4, p. 108, 122, 126]. The idea that the New Israel had reached a promised land, a kind of “New Eden” on the one hand, and a “wilderness” on the other, was dominant in the Puritan American literature that dominated the scene during this time.

Between the time of the Puritans and the nineteenth-century, we have the rise of Deism. According to Canadian philosopher Charles Taylor, this is the subtle beginning of a major shift in our framework of understanding. For the Puritans, the world could be understood according to a “*Scripture-derived framework*,” based upon an “*understanding of things as signs, and as signs addressed to us by God... The world around us is God’s speech act, and in the context of the Bible story this seemed to leave no room for any other story but the standard one, that the world as we see it issued in the beginning from the hand of God*” [5, p. 325]. But the world of the Puritans faded and was replaced by the rise of Deism. While still in a universe ordered by the Deity, Taylor remarks, “*the order is no longer... a system of normative patterns, on which we should model ourselves. Rather the world is a vast field of mutually affecting parts*,” and if we are observant, “*we can grasp the purposes if we discern what ends a mechanism of this kind is well designed to serve... This we can know either from scripture; or from examining what [God] has made. It is up to us to strive to encompass these purposes*” [5, p. 98]. Thus it is that in his *Autobiography*, the Deist Benjamin Franklin orders his life as a series of acts that seek to uncover the mechanisms of the universe. This is not a world in which to revel in how “*God has revealed himself through signs and symbols. We rather have to inhabit it as agents of instrumental reason, working the system effectively in order to bring about God’s purposes; because it is through these purposes, and not through signs, that God reveals himself in his world*” [5, p. 98]. Taylor’s observations certainly describe how Franklin operates according to his instrumental reason – What can I do to bring about the results I want? – rather than by looking for signs of the divine, a practice of the Puritans. Franklin produces perhaps the most purely deistic American literature since others with deistic predilections tended to lean back on the Puritans or forward to the Romantics.

While Deists like Thomas Jefferson had famously cut out parts of Scripture that he did not consider relevant, Scripture seemed increasingly outdated to the general public on numerous fronts. Variant interpretations and alternate Scriptures from Joseph Smith’s *Book of Mormon* to the texts of Eastern religions also heightened the growing sense of Scripture as an inadequate source of knowledge. In the nineteenth century, the fixities of nature assumed by the Puritans were further destabilized by geological and biological findings that suggested that natural processes incur significant

change over time. And the growing unrest that would lead to the American Civil War suggested that sociocultural structures in the United States were also inherently unstable.

In his depiction of the Puritans in *The Scarlet Letter* (1850), Hawthorne's nineteenth-century narrator touches upon the old typological readings but treats them with skepticism. While the seventeenth-century Puritans in Hawthorne's text are apt "to interpret all meteoric appearances, and other natural phenomena, that occurred with less regularity than the rise and set of sun and moon, as so many revelations from a supernatural source," the narrator at first simply dismisses such supernatural meanings [6, p. 143]. There is for him no apparent typology to connect the natural and the supernatural, heaven and earth, Scripture and life. When Arthur Dimmesdale, the secretly adulterous pastor in Hawthorne's story, meets with Hester Prynne in the forest and resolves to leave with her, he seems to turn his back on the religious authority that condemned his adultery yet returns to gaze on "the Bible, in its rich Hebrew, with Moses and the Prophets speaking to him, and God's voice through all... But he seemed to stand apart, and eye [his] former self with scornful, pitying, but half-jealous curiosity. That self was gone" [6, p. 210]. Like the nineteenth-century narrator, the Puritan preacher seems to abandon the Bible as a supernatural pattern for life and to see it more as a symbol of (oppressive) authority. The mixed motives of the pastor and narrator alike, however, cast doubt on their way of viewing Scripture. Perhaps the most telling sense of Scripture was derived not from the symbolic meaning, however, but in the narrative form of Scripture illustrated on the tapestries in Dimmesdale's apartment: "The wall were hung round with tapestry... representing the Scriptural story of David and Bathsheba, and Nathan the Prophet, in colors still unfaded, but which made the fair woman of the scene almost as grisly as the woe-denouncing seer" [6, p. 208]. These pictures of Scripture depicted the prophetic word of God to King David, an adulterous man who was also a leader among his people like Dimmesdale. But the narrator's focus on how "grisly" Bathsheba and Nathan looked suggest that he is reading this symbolically rather than typologically as Dimmesdale may have been doing. And by plotting to leave this all behind, Dimmesdale too is beginning to turn his back on these typological readings and see them simply as "grisly" barriers to his happiness. The Bible has become a symbol of oppression in his mind.

Dimmesdale's election day sermon while in this state of mind is particularly noteworthy. Taking his cue from Danforth's "Errand in the Wilderness" sermon (mentioned above), Dimmesdale is seen as an inspired prophet by his Puritan listeners: "His subject, it appeared, had been the relation between the Deity and the communities of mankind, with a special reference to the New England which they were here planting in the wilderness. And, as he drew towards the close, a spirit of prophecy had come upon him, constraining him to its purpose as mightily as the old prophets of Israel were constrained; only with this difference, that, whereas the Jewish seers had denounced judgments and ruin on their country, it was his mission to foretell a high and glorious destiny for the newly gathered people of the Lord" [6, p. 232].

Here again, we have the Puritans positioned as the New Israel, placed in the wilderness that is also ironically the promised land for the people of God. In the book of Exodus, the Israelites must pass through the wilderness *before* reaching the promised land. And the prophets, as the narrator notes above, serve to warn the people against wronging others and deserting God rather than simply affirming a marvelous destiny for them. By associating the idea of "Manifest Destiny" with the Puritans and suggesting that this doctrine is not actually in accord with the biblical vision of Israel that they claimed as their own, Hawthorne critiques the spirit of American exceptionalism of his own period as well since national borders were expanding rapidly throughout the century as one state after another was added. David Lyle Jeffrey observes similarly "that with respect to meaning the old American myth so 'preached' is not really 'biblical' at all." In fact, Jeffrey goes on to argue, Hawthorne was not "criticizing the Bible so much as an eccentric reading of the Bible. Indeed, what Hawthorne... seem[s] to say is that, familiar King James phrases aside, the public and putatively 'biblical' myth of America is in many crucial respects antibiblical, antigospel" [7, p. 325]. The biblical texts the Puritans claimed are being re-examined and deployed against the Puritans in Hawthorne's fiction.

Nathaniel Hawthorne – an uneasy descendant of the Puritans – resituates Puritan ideas with a Romantic pen. In "Earth's Holocaust," for example, the narrator announces a great conflagration – a book burning, not by conservative

reactionaries but by radical reformers who want to get rid of all the books of the past. While some of them burn dully and others cast up great beacons of light, one will not burn. This book is the Bible, described as “*a holy volume that stood apart from the catalogue of human literature and yet, in one sense, was at its head*” [8, p. 328]. The narrator is relieved that at least this essential work of literature cannot be destroyed with the others, and his friend – watching the bonfire along with him, assures him, “*Not a truth is destroyed or buried so deep among the ashes but it will be raked up at last*” [8, p. 329]. The narrator’s relief suggests that the Bible may have some essential truth claims as well as functioning as a fountainhead of literature. Hawthorne’s paradoxical blend of Puritan and Romantic views of the Bible vacillates between reverence and skepticism, creating a productive artistic tension in his literary output.

Hawthorne’s friend Herman Melville also grapples with the Bible in his fiction. In his most famous novel *Moby Dick* (1851), he takes an allegorical approach. Although Melville gives his protagonist a biblical name, Ishmael, he does not develop his character typologically in typical Puritan fashion. Instead, he depicts the story of Ishmael alongside the allegory of Jonah – a biblical story told in the seaside chapel before Ishmael’s voyage with Captain Ahab, a man in defiance of God like the biblical Jonah. But Jonah and Ahab are not quite the same. Captain Ahab continues to defy the Deity, whom he seems to see in the facelessness of the white whale: “*[I]n the great Sperm Whale, this high and mighty god-like dignity inherent in the brow is so immensely amplified, that gazing on it, in that full front view, you feel the Deity and the dread powers more forcibly than in beholding any other object in living nature... [N]o face; he has none, proper; nothing but that one broad firmament of a forehead, pleated with riddles*” [9, p. 346]. Because of his defiance, Captain Ahab is doomed to his eventual death, and Ishmael alone of the crew escapes the fury of the great whale. The concept of facing the consequences of defying God is raised above the metaphoric depiction of the biblical Jonah, who prayed and was delivered from the belly of the whale rather than being destroyed by it. Thus, we have allegory in the sense that Frye describes it: “*a metaphorical narrative runs parallel with a conceptual one but defers to it*” [2, p. 24]. Captain Ahab (the Jonah of this story) never relents, but Ishmael flees rather than facing the same fate. Thus it is that Melville is able to write to Hawthorne, “*I have written a wicked book, and feel as spotless as the lamb*” [10, n.p.]. Although the parallels are not exact, Ishmael has escaped the whale (like Jonah) while *not* defying the Deity (like Jonah and Ahab). And so the conceptual meaning bends the metaphor, for allegory can be slippery. And in Melville’s skillful hands, allegory can be used to adapt the Bible into a masterful narrative work of art that engages nineteenth-century questions and anxieties about the human capacity to understand and interpret the world accurately. So the Bible functions for Melville as an appalling/appealing collection of narratives that can be artistically adapted to nineteenth century contexts.

Nineteenth-century abolitionists also drew upon the Bible as they produced literary texts. Frederick Douglass pointed to the Bible as a text that condemned slavery as it was practiced in the American South during the nineteenth century. Relating the experience of being physically attacked by men from the church for teaching other slaves to read the Bible during Sunday School, Douglass exclaims, “*He who proclaims it a religious duty to read the Bible denies me the right of learning to read the name of the God who made me... We have the thief preaching against theft, and the adulterer against adultery. We have men sold to build churches, women sold to support the gospel, and babes sold to purchase Bibles for the poor heathen!*” [11, p. 110]. With these comments, it might seem that Douglass sees the Bible as a cultural symbol of oppression. However, he clarifies that this is not the case. Instead, he considers the Bible an aide for the oppressed, declaring that the Bible is “*disregarded and trampled upon*” by slaveholders and their sympathizers [11, p. 129]. Furthermore, he finds in the Bible words of sharp rebuke for such people: they are “*scribes, Pharisees, hypocrites, who pay tithes of mint, anise, and cummin, and have omitted the weightier matters of the law, judgment, and faith*” [11, p. 138]. He quotes from the Book of James in the Bible to show that the slaveowners’ practice of religion is not “*pure and undefiled religion,*” that it is not “*first pure, than peaceable, easy to be entreated, full of mercy and good fruits, without partiality, and without hypocrisy... In the language of Isaiah,*” Douglass continues, “*the American church might well be addressed, ‘Bring me no more vain oblations... Yea! when ye make many prayers, I will not hear. YOUR HANDS ARE FULL OF BLOOD; cease to do evil, learn to do well; seek justice; relieve the oppressed; judge the fatherless; plead the widow*” [11, p. 138-139]. These are only a few of the many examples of Scriptural rhetoric that Douglass employs. Thus

the Bible serves as a liberating text for enslaved African Americans, a book by which they can appeal to the purportedly Christian ethos of the nation.

President Abraham Lincoln allegedly credited Harriet Beecher Stowe's novel *Uncle Tom's Cabin* for moving the nation to Civil War on the issue of slavery, but Stowe famously credited her novel to God himself. In her novel, she clearly draws upon the gospel accounts of the life of Christ to create a romantic symbol in Uncle Tom – a Christ figure in the form of a noble slave, a preacher of good news and a suffering servant who makes the ultimate sacrifice (of his life) because he will not give up on his people. But Stowe also employs the rhetorical approach of Douglass. When the slave mother Eliza is running away with her child, and they arrive at the house of Mr. and Mrs. Bird, the husband, who is a U.S. Senator from the free state of Ohio, is explaining his support of the Fugitive Slave Law and the necessity of sometimes making political decisions that run counter to their feelings about an issue. Mrs. Bird interrupts with a passionate denunciation: "*Now, John, I don't know anything about politics, but I can read my Bible; and there I see that I must feed the hungry, clothe the naked, and comfort the desolate; and that Bible I mean to follow*" [12, p. 144]. Like Douglass, Stowe suggests that pro-slavery Christianity – whether from the North or the South – simply handles the Bible symbolically as a source of oppression rather than using it as a guide for human behavior.

In *Uncle Tom's Cabin*, we see that readers who misread the Bible are partly Stowe's target. Employing the practice of other nineteenth-century novelists writing in English, Stowe repeatedly addresses her readers directly. Her first chapter's title, "In Which the Reader Is Introduced to a Man of Humanity" directly brings the reader into the narrative. However, we quickly see that this so-called "Man of Humanity" is a scoundrel adopting fine words for his nefarious purposes of buying and selling human beings. For he is none other than the slave trader Haley, who latches onto a phrase from the Bible – a text he is clearly not familiar with – quoted by a pro-slavery traveler as justification for slavery: "*Cursed by Canaan; a servant of servants shall he be.*" Haley tries to fit these words to his lips and is only slightly disconcerted when another traveler quotes a different verse: "*'All things whatsoever ye would that men should do unto you, do ye even so unto them.' I suppose,' he added, 'that is scripture, as much as 'Cursed be Canaan'*" [12, p. 201]. Stowe's anonymous traveler thus serves a rebuke to those who read their oppressive desires into a text that condemns oppression. In contrast to the slave trader, we are presented with good readers of Scripture like Uncle Tom, whose prayers are "*enriched with the language of Scripture, which seemed so entirely to have wrought itself into his being, as to have a part of himself, and to drop from his lips unconsciously*" [12, p. 79]. And we see another good reader in the angelic child Eva: "*Though a child, she was a beautiful reader; – a fine musical ear, a quick poetic fancy, and an instinctive sympathy with what is grand and noble, made her such a reader of the Bible as Tom had never before heard. At first, she read to please her humble friend; but soon her own earnest nature threw out its tendrils, and wound itself around the majestic book; and Eva loved it, because it woke in her strange yearnings, and strong, dim emotions, such as impassioned, imaginative children love to feel*" [12, p. 380].

Stowe seems to suggest that the Bible gives itself to those who love it and allow themselves to be changed by it and integrated with it in a way that is lost on a cold, calculating sensibility like the slave trader's.

Stowe and Douglass thus share a sense of the Bible as a source of truth that can speak into their nineteenth-century context rather than functioning simply as a piece of cultural baggage. Both of them suggest that slaveholding Christianity was not true to the Bible's depiction of the followers of Christ. In Douglass' words, at the end of his famous 1845 *Narrative*: "*between the Christianity of this land and the Christianity of Christ, I recognize the widest possible difference – so wide, that to receive the one as good, pure, and holy, is of necessity to reject the other as bad, corrupt, and wicked.*" Alluding to the Book of James, a book of the Bible focusing on basic Christian practice, Douglass continues, "*I love the pure, peaceful, and impartial Christianity of Christ: I therefore hate the corrupt, slave-holding, women-whipping, cradle-plundering, partial and hypocritical Christianity of this land*" [11, p. 109].

Other influences during the Civil War era also changed the way the Bible was used and depicted in literature. Emily Dickinson's short poem "The Bible is an Antique Volume," for example, decries not only the hypocrisy of nineteenth-century churches that supported slavery but the diminished preachers who no longer knew how to tell the

story of the Bible: “*Had but the Tale a warbling Teller – / All the Boys would come –*” [13, lines 13–14]. But for individuals like the speaker of this poem, the Bible’s antiquity seemed little more than the work of “faded men” listening not so much to the Holy Spirit as to “Holy Spectres” [13, line 3], which may have been little more than figments of their imagination. And the list of subjects is a tired old list that is trotted out again and again with little relevance to the listeners. Placing quotation marks around the words “believe” and “lost,” Dickinson reiterates the classifications so often heard from the pulpit by those who are handling the biblical text. And she pauses near the end of the poem to suggest that the solution is not throwing the book away but learning anew how to tell the tale in its pages. For then “*All the Boys would come,*” particularly if the sermon “*captivated*” and “*did not condemn*” [13, lines 14-16]. Rather than claiming that the Bible was outdated, as some in her era did, Dickinson suggests that those who talked about the Bible had lost any winsome telling of its story. To reformulate a famous statement by Nietzsche, Dickinson might lament: “*God is silent, and we have silenced him.*”

The increasing disenchantment of the nineteenth century burst into full bloom in the era of world wars in the first half of the twentieth century. The modern and postmodern eras saw a rapid diminishing of faith in America, at least among the cultural elites. While believers by no means disappeared, some observers have noted that many Americans lived increasingly as practical atheists – individuals who may or may not be professing believers but whose beliefs make little difference in how they live their lives. In his wide-ranging study of the rise of *A Secular Age*, Taylor outlines some shifts that are helpful in thinking about the changing ways that the Bible is represented in American literature: “*Religion or its absence is largely a private matter.... Put in another way, in our ‘secular’ societies, you can fully engage in politics without ever encountering God, that is, coming to a point where the crucial importance of the God of Abraham for this whole enterprise is brought home forcibly and unmistakably*” [5, p. 1]. While private faith may have continued, public faith has seemingly withered.

Ernest Hemingway’s *roman a clef* based upon the expatriate American experience in post-WWI Europe is a case in point. His two epigraphs are particularly telling. *The Sun Also Rises* begins with a transcription of Gertrude Stein’s statement, “*You are all a lost generation.*” This is followed by an excerpt from the biblical book of Ecclesiastes: “*One generation passeth away, and another generation cometh; but the earth abideth forever.... The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to the place where he arose....*” [14, p. vii]. The quotation continues by naming the circling of the wind and the water cycle as two more cycles of life and existence. The cyclical nature of this citation contributes to the sense of meaninglessness bewailed by the writer of Ecclesiastes as well as Ernest Hemingway. By citing this scripture alongside Stein’s indictment of his generation, Hemingway begins with a note of despair and depicts the lives of Americans in Europe searching for any experience that might feel meaningful again – from the violent thrill of watching the running of the bulls in Spain to the jealous thrills of four men who want the same woman, the divorced Lady Brett Ashley. The protagonist Jake Barnes is a World War I veteran with a war wound which makes him sexually impotent, so he is a safe friend for Brett to ask to come rescue her from her hotel where she has been abandoned and take her back to her fiancée. In a sense, however, she is rescuing him at least momentarily from his habit of drinking away the pain of meaninglessness that accompanies his impotence and his post-war disappointment in life.

The stark contrast between the ending of this novel and the ending of the biblical book of Ecclesiastes from which it takes its title is telling. On her way back to her fiancée, Brett says suddenly, “*Oh, Jake... we could have had such a damned good time,*” to which Jake replies, “*Yes... isn’t it pretty to think so?*” [14, p. 243]. Maybe they would have had an experience that would have been meaningful. Jake seems only slightly titillated by the idea. The writer of Ecclesiastes, on the other hand, offers a very different conclusion. The final chapter begins with these words: “*Remember your creator in the days of your youth, before the days of trouble come and the years draw near when you will say, ‘I have no pleasure in them’*” [15, Eccl. 12:1]. In Hemingway’s novel, the days of youth are gone, and they are seemingly resigned to a future without much pleasure. It’s “pretty to think” that Jake and Brett could have had a good time together. In the Book of Ecclesiastes, on the other hand, the relationship between God and human is recommended as the kind of pleasure that can sustain us in our old age. Hemingway may be mourning the loss of that kind of pleasure for many in his “lost

generation.”

The Bible is not always depicted as something lost in twentieth century American literature, however. Catholic writer Flannery O'Connor in particular uses biblical allusions to shake her characters out of their hypocritical self-satisfaction. Situated within the so-called Bible Belt of the American South, O'Connor and her stories push back on the Protestant myths of predestination that – like Manifest Destiny – placed rigid lines between the “chosen” and those who are beyond the reach of grace. In her story “Revelation,” for example, Ruby Turpin compares herself to the biblical Job after being physically attacked and told, “*Go back to hell where you came from, you old wart hog*” by a Northern college girl who is fed up with her racist self-righteous prattle in a doctor’s waiting room [16, p. 500]. While lying sleeplessly in bed after she and her husband get back home, Ruby “*scowled at the ceiling. Occasionally she raised her fist and made a small stabbing motion over her chest as if she was defending her innocence to invisible guests who were like the comforters of Job, reasonable-seeming but wrong*” [16, p. 503]. By this analogy, she must consider the words of Mary Grace, the girl who attacked her, as the words of Satan, the one who attacks Job with bodily sickness in the Book of Job. And the “invisible guests” indicate that she is having a self-justifying conversation in her head, defending herself against a newly-wakened conscience that suggested she was not as righteous as she had thought herself. Like Job, she might say, “*miserable comforters are you all*” [15, Job 16.2]. The attack in the doctor’s office is not enough to fully reawaken Ruby Turpin, however. As she goes out to feed the pigs, she tells God how great she is and complains that this should not have happened to her, finally working herself into a rage as she yells at God across the fields, “*Who do you think you are?*” and the echo of her words comes back to her “*like an answer from beyond the wood*” [16, p. 508]. So now she is analogous to Job, who is also answered by God after complaining that God had mistreated him: “*Who is this that darkens counsel by words without knowledge?*” [15, Job 38.2].

But whereas Job hears God speaking further, Ruby Turpin sees a vision. This “revelation,” as in the Book of Revelation that ends the Bible, is a vision of the afterlife. And she sees surging toward heaven “*a vast horde of souls*” that includes poor whites and blacks “*in white robes,*” the kinds of people whom she had always looked down upon, and trailing behind them “*a tribe of people whom she recognized at once as those who, like herself and Claud, had always had a little of everything and the given wit to use it right.*” But she is shaken to find that “*she could see by their shocked and altered faces even their virtues were being burned away*” even as she heard “*the voices of the souls climbing upward into the starry field and shouting hallelujah*” [16, p. 509]. In the Book of Revelation, the ones coming into heaven shouting and singing are described as people “*from every nation, from all tribes and peoples and languages, standing before the throne and before the Lamb, robed in white*” [15, Rev. 7.9]. Ruby Turpin’s soul-shaking vision of heaven, following on the heels of the scalding words and physical attack that made her feel like the biblical character Job, maneuver her into a position where she has to rethink her life. Thus, the Bible serves for O'Connor as a way of shaking loose the religious platitudes of self-righteous characters who fail to see their need of grace and redemptive action in this world. Ralph Wood, author of *Flannery O'Connor and the Christ-Haunted South*, says, “*For Flannery O'Connor, race was indeed the curse of the south in the sense that it was the single-most important test which we as white Christians failed. For O'Connor, the mistreatment of black people is a violation of their being creatures made in the image of God*” [17, n.p.]. O'Connor stands as the primary exemplar of a prominent twentieth-century American author who continues to use the Bible as a source for allegorical and symbolic themes in literature. But she does so to subvert rather than to support the dominant culture.

Even among those who are more ambivalent about the value of the biblical narrative as we move into the postmodern era, the Bible continues to be a shaping force, particularly in literature written by African Americans. In his study of the Bible in American literature, M. Cooper Harriss points to African American writers in his consideration of the increased secularization and religious pluralism of America in the latter twentieth century and following, which he identifies as a period of “*higher biblical illiteracy*” while simultaneously drawing attention to the “*non- or counterexceptional ways the Bible participates in American literary expression*” [18, p. 94]. It is well-known that black spirituals developed during the days of slavery drew upon the Exodus story of God’s deliverance of the children of Israel

from the hand of the Egyptian Pharaoh. Harriet Tubman, an escaped black slave who led many others to freedom on the underground railroad, was known as “Grandma Moses.” Most distinct in this line of thinking is the Exodus story put to music to address the situation of African American slaves:

*Go down, Moses,
'Way down in Egypt land,
Tell ole Pharaoh
To let my people go.
When Israel was in Egypt's land:
Let my people go,
Oppressed so hard they could not stand,
Let my people go.
Go down Moses,
'Way down in Egypt land,
Tell ole Pharaoh
To let my people go* [19, p. 51-53].

Taken from Exodus, the well-known story of God telling Moses to free the Israelites from slavery is applied to the situation of enslaved African Americans. The stories of the Bible were their stories too, even more personally than they were the stories of those who oppressed them. Reviewing the development of African American religious development alongside of the American churches, Vincent L. Wimbush finds the Bible a primary source of affirmation in the face of oppression: “*the Bible became a ‘world’ into which African Americans could retreat, a ‘world’ they could identify with, draw strength from, and in fact manipulate for self-affirmation*” [20, p. 99]. This strength drawn from an alternative world becomes the source not only of the songs and poetry of African Americans but of their novels as well.

Toni Morrison’s novels are a case in point. While her book *Song of Solomon* (1977) bears the same title as is sometimes given to the “Song of Songs” in the Hebrew Bible, it is her novel *Beloved* (1987) that bears a strong imprint of biblical texts. This novel takes its title from a text of Scripture, as indicated by the epigraph: “*I will call them my people, which were not my people; and her beloved, which was not beloved. ROMANS 9:25.*” The ghost child-woman named “Beloved” is Sethe’s dead daughter come back to her in a strange resurrection that brings love and fear to Sethe’s house. But the repetition of “*I AM BELOVED and she is mine*” [21, pp. 235, 248, 252] is a revision of the deep love in the biblical “Song of Solomon,” where the black bride of Solomon says, “*My beloved is mine; and I am his*” [15, Song 2.16] or “*I am my beloved’s and my beloved is mine*” [15, Song 6.13]. When love becomes an obsession – jealous and possessive and demanding, it becomes a fearful thing rather than actual love. And certainly the question of love is at the forefront of Morrison’s novel, taking a biblical virtue and examining against the backdrop of African American experience. Because *Beloved* delves into the history of slavery, the historical consciousness it raises is a matter of trauma as well as memory. Sometimes, Morrison seems to be suggesting, biblical texts can become conveyors of trauma rather than serving as a call to love.

Sethe’s mother Baby Suggs also appropriates biblical texts, invoking the words of Jesus when she says to the gathered African Americans worshippers in the woods, “*Let the children come!*” [21, p. 103]. The adults learn from the children to laugh again. And she teaches them to love their hands and to “*touch others with them*” [21, p. 103]. This scene is reminiscent of a scene the gospel narratives where Jesus tells those who would have kept children away from him, “*Let the children come to me; do not stop them, for it is to such as these that the kingdom of God belongs. Truly, I tell you, whoever does not receive the kingdom of God as a little child will never enter it.*’ And he took them up in his arms, laid his hands on them, and blessed them” [15, Mark 10.14-16]. While the meeting in the woods is not traditional American Christianity, it does suggest that African Americans may understand some elements of Christianity overlooked by the oppressors who have used religion and the Bible as a source of oppression that goes against the spirit of the gospels. Amy Hungerford notes that Morrison’s *Beloved* represents a “*mystification... [that] seeks to replace white possession of the*

Bible, and its cultural and spiritual authority, with an authority based in the illiterate's possession of that sacred book, in the process maintaining – and, more importantly, deploying – the ultimate privilege accorded to the Bible in Western culture” [22, p. 96]. Harriss similarly affirms, “Beloved’s biblical hermeneutics repossess the Bible from canonical assumptions native to whiteness and also possess the biblical text in a way that alters it, estranging it from these oppressive legacies that nevertheless give it definition” [18, p. 101]. Certainly, we see this both in the changing signification of the name “Beloved” as well as in the transformation of Jesus’ words to and about the children in the mouth of Baby Suggs. But whereas the changed meaning of the name portends a break in biblical meaning, the use of Jesus’ words represents a transfer of at least some of the meaning from the Ancient Middle Eastern context to a modern African American context.

In the secular age, Charles Taylor argues, any sense of limits – like those suggested by a “Scripture-derived framework” – that would help to bound our knowledge is erased: “*Our sense of the universe now is precisely defined by the vast and the unfathomable: vastness in space, and above all in time... But what is unprecedented in human history, there is no longer a clear and obvious sense that this vastness is shaped and limited by an antecedent plan... Our present sense of things fails to touch bottom anywhere*” [5, p. 325]. And it is true that the Bible – like other sources of cultural authority – fades in significance for most American writers by the end of the twentieth century. It is still a voice out there, but it is simply part of the matrix of inherited traditions that sometimes enter into literary composition, no traditions serving as authoritative sources. Cormac McCarthy’s *Blood Meridian* signals this state of affairs in the deserts of the American Southwest for a young pilgrim, identified only as “The Kid.” Perhaps it would be better to call the Kid an anti-pilgrim, since he does not know where he is going nor why. He simply puts one foot in front of the other and follows whoever puts himself forward as a leader – most damningly, following the horrifying Judge Holden whose “*immense and terrible flesh*” crushes the Kid finally in a self-destructing embrace at the end of the novel [23, p. 347]. This is the same kid who “*had a bible that he’d found at the mining camps and he carried this book with him no word of which he could read. In his dark and frugal clothes some took him for a sort of preacher but he was no witness to them, neither of things at hand nor things to come, he least of any man*” [23, p. 325]. The Bible was there, the narrator indicates, and it may have spoken of “*things at hand*” or of “*things to come,*” but the Kid could not understand much less bear “witness” to any of them. And so the reader of McCarthy’s novel is given nothing either. The unread Bible remains an unused book except for the hint of prophetic words – “*things at hand*” and “*things to come*” – that are hidden from view. As Steven Shaviro puts it, “*Blood Meridian is not a salvation narrative: we can be rescued neither by faith nor by works nor by grace*” [24, p. 148]. While the signs of the divine may be there, they remain unreadable to the Kid. And so the reader is left to look into matters that remain hidden to those who do not know where to look.

Against the postmodernist displacement of late twentieth-century American literature, Marilynne Robinson has penned award-winning novels that again situate the Bible as a vital presence within her novels. Like the Catholic O’Connor in the twentieth century, so the Calvinist Robinson in the early twenty-first century has found the Bible a source for subversion of dominant narratives. Robinson subverts both the myth of the disappearance of faith in the contemporary world, on the one hand, and the disingenuousness of militant Christianity on the other hand. The narrator is an aged Iowan pastor named John Ames, leaving a letter for his young son while looking back on his life and the continuity of faith he had with his grandfather, even though the two of them are quite different in some respects. His grandfather was a chaplain in the Union army during the Civil War, but his father was a pacifist, and they both had scriptures they liked to cite in support of their views. Like his father and grandfather, the narrator has memorized many Scriptures and they have become part of his thinking [25, p. 67]. As Harriss notes, “*The Calvinistic notion of Sola Scriptura (discernment of God through the authority of scripture alone) provides conceptual and organizational background*” for Robinson’s novel [18, p. 107]. Biblical terms like “providence” and “transgression” [25, p. 122] and “repentance” [25, p. 157] are part of Ames’s vocabulary. He recalls passages from the Bible to help him figure out how to deal with his old friend’s son, young Jack Boughton [25, p. 122, 128-159]. He is not threatened by atheists but finds them thought-provoking. Thus this contemporary American novel, like Robinson’s followup novels, stands out as a

Scripturally-formed novel in a secularized world, providing an interesting foil to the standard novels of the postmodern era. Unlike the Calvinism of the Puritans of earlier centuries, however, “*Robinson’s Calvinism does not draw on this theological legacy to reinforce the exceptional properties of American life*” but instead employs it as “*a mode of exception-taking... that chips away at presumptions of US progress and virtue*” [18, p. 108]. Thus, we come full circle. The Bible serves not as a justification of American exceptionalism but as a means of self-examination.

The transformations of the biblical tradition in American literature suggest that the Bible’s impact continues to merit careful consideration in academic study. While the United States is no longer the land of the Puritans, the Puritan hermeneutic of typology continues to play a role in the American emphasis on finding corollaries between life and literature. The breakdown of religious traditions in the United States has not meant the dissolution of religion but rather its transformation. Whether incorporating the language of the Bible or viewing the Bible symbolically, whether using the Bible to promote or critique American exceptionalism, whether mourning (or exulting in) the loss of the Bible or quietly reasserting its presence, American literature is invested with the language of the Bible and its far-reaching echoes. More than a signifier or religion or irreligion, these biblical undertones suggest that the Bible has provided much of the language for coming to terms with the American experience.

References

1. Gunn, G. B. *The Bible and American Arts and Letters*. – Philadelphia: Fortress Press, 1983. – 258 p.
2. Frye, N. *The Great Code: The Bible and Literature*. – New York: Harcourt Brace, 1981. – 288 p.
3. Danforth, S. “A Brief Recognition of New Englands Errand into the Wilderness: An Online Electronic Text Edition,” 1670. Edited by Paul Royster. Faculty Publications, UNL Libraries, 35. <https://digitalcommons.unl.edu/librarianscience/35>.
4. Mather, C. *Magnalia Christi Americana: or, The Ecclesiastical History of New-England*. 1702. Applewood Books, 1820. https://www.google.com/books/edition/Magnalia_Christi_Americana/asShFz7MMSgC?hl=en&gbpv=0.
5. Taylor, Ch. *A Secular Age*. – Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2007. – 896 p.
6. Hawthorne, N. *The Scarlet Letter: A Romance* / Ed. by Thomas Connolly. – New York: Penguin, 2016. – 272 p.
7. Jeffrey, D. L. *People of the Book: Christian Identity and Literary Culture*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing, 1996. – 416 p.
8. Hawthorne, N. *Earth’s Holocaust*. Hawthorne’s Short Stories / Ed. by Newton Arvin. Vintage, 2011. P. 312–330.
9. Melville, H. *Moby-Dick* / Ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle, Writings of Herman Melville, Northwestern-Newberry Edition, vol. 6. Evanston: Northwestern University Press, 1988. – 1043 p.
10. Melville, H. “Letter to Nathaniel Hawthorne, November [17?] 1851.” *The Life and Works of Herman Melville*. 25 July 2000, <http://www.melville.org/letter7.htm>.
11. Douglass, F. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* / Ed. by Ira Dworkin. – New York: Penguin, 2020. – 224 p.
12. Stowe, H. B. *Uncle Tom’s Cabin Or, Life Among the Lowly* / Ed. by Ann Douglas. – New York: Penguin, 1986. – 629 p.
13. Dickinson, E. “The Bible is an Antique Volume.” Accessed at <https://allpoetry.com/The-Bible-is-an-antique-Volume>.
14. Hemingway, E. *The Sun Also Rises*. 1926. – New York: Signet/Penguin, 2022. – 272 p.
15. *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*. New Revised Standard Version, 5th ed. / Ed. by

- Michael D. Coogan et al. Oxford UP, 2018. – 2416 p.
16. O'Connor, F. *The Complete Stories*. – New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1971. – 576 p.
 17. Wood, R. "Flannery O'Connor." Interview with Rafael Pi Roman. *Religion & Ethics Newsweekly*, 20 Nov. 2009, <https://www.pbs.org/wnet/religionandethics/2009/11/20/november-20-2009-flannery-oconnor/5043/>.
 18. Harriss, M. C. "The Bible in American Literature." *The Bible in the American Experience* / Ed. by Claudia Setzer and David A. Shefferman. SBL Press, 2020. P. 93–112.
 19. Johnson, J. W., and Johnson J. R. *The Books of American Negro Spirituals*. 1925, 1926. Da Capo Press, 2002. – 384 p.
 20. Wimbush, V. L. "The Bible and African Americans: An Outline of an Interpretive History." *Stony the Road We Trod: African American Biblical Interpretation*. Fortress Press, 2021. P. 97–114.
 21. Morrison, T. *Beloved*. 1987. – Vintage, 2004. – 324 p.
 22. Hungerford, A. *Postmodern Belief: American Literature and Religion Since 1960*. Princeton University Press, 2010. – 240 p.
 23. McCarthy, C. *Blood Meridian: Or The Evening Redness in the West*. – Vintage, 1992. – 368 p.
 24. Shaviro, S. "The Very Life of the Darkness: A Reading of Blood Meridian." *Perspectives on Cormac McCarthy* / Ed. by Edwin T. Arnold and Dianne C. Luce. University Press of Mississippi, 1999. P. 145–158.
 25. Robinson, M. *Gilead*. – New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2004. – 247 p.

M. S. Ragachewskaya,

Hab. PhD, Professor (Minsk State Linguistic University, Minsk, Belarus)

HISTORY AND BIOGRAPHY IN J. BANVILLE'S NOVEL *DR COPERNICUS*

Abstract. *The article discusses some peculiarities of J. Banville's novel Dr Copernicus, which is a mixture of historical, biographical and realistic genre varieties. It is revealed that through the narrative experimentation, the author manages to present history as the reflection of the mind, and the mind of a great scientist as part of intellectual history of the times of the Reformation.*

Key words: *Nicholas Copernicus; history; biography; mind; identity.*

М. С. Рогачевская,

докт. филол. наук, профессор (Минский государственный лингвистический университет, Минск, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются некоторые особенности романа Дж. Бенвилла «Доктор Коперник», представляющего собой смесь исторической, биографической и реалистической жанровых разновидностей. Выявлено, что посредством нарративного эксперимента автору удается представить историю как отражение сознания, а сознание великого ученого – как часть интеллектуальной истории времен Реформации.*

Ключевые слова: *Николай Коперник; история; биография; сознание; идентичность.*

William John Banville is a contemporary Irish writer, born in Wexford, Ireland, in 1945. He was educated at Christian Brothers schools and St Peter's College in Wexford. A good part of his life Banville worked as a journalist, occupying the post of a Literary Editor at *The Irish Times* from 1988 to 1999.

Nick Turner in his 2012 article on Banville for the British Council literature page writes: "*Regarded as the most stylistically elaborate Irish writer of his generation, John Banville is a philosophical novelist concerned with the nature*

of perception, the conflict between imagination and reality, and the existential isolation of the individual” [1].

Banville represents a rather trendy direction in contemporary fiction: a fictional (fictionalised) biography. This genre can be further viewed in two sub-varieties: 1) when the fictional biography concentrates predominantly on the personality of a real figure, while the historical background is of minor relevance, and 2) with history more in the foreground. The genre of fictional biography has become one of the leading varieties in contemporary literature. Precedents include Virginia Woolf’s *Orlando* (1928) and *Flush* (1933); Robert Graves’ two Claudius novels (*I, Claudius*, 1934; and *Claudius the God and his Wife Messalina*, 1934); *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) by Vladimir Nabokov; Antony Burgess’ *Nothing Like the Sun: A Story of Shakespeare’s Love Life* (1964); a whole range of Peter Ackroyd’s novels, including *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) and *Milton in America* (1996); Julian Barnes’ *Flaubert’s Parrot* (1984); *The Master of St Petersburg* (1994) by J.M. Coetzee and his *Summertime* (2009); *Nat Tate: An American Artist 1928–1960* (1998) by William Boyd; Hilary Mantel’s Thomas Cromwell novels (*Wolf Hall*, 2009; *Bring Up the Bodies*, 2012; *The Mirror and the Light*, 2020). “Fictional biography is a genre wherein an author writes an account of a person’s life where that person is actually a fictional character” [2]. Ina Schabert points out that both fictional and non-fictional biographies “represent the lives of historical persons by organizing as much factual evidence as possible within an interpretive context” [3, p. 4].

While some of the novels listed are engaged in an intricate game with readers and follow the postmodernist principle of undecidability and relativism of all biographical narratives (*The Last Testament of Oscar Wilde*, *Milton in America*, *Flaubert’s Parrot*, *The Master of St Petersburg*), others quite self-consciously explore the meticulous facts from the historical figures’ lives. A remarkable tendency is the conspicuous presence of a historical celebrity who is also a protagonist in a novel, while the novel itself is not a fictional biography of the said character. Such are the cases of Pat Barker’s real-life characters in a fictional work – psychoanalyst W.H. Rivers (1864–1922), the war poets Siegfried Sassoon (1886–1967) and Robert Graves (1895–1985) – in her *Regeneration* trilogy (1991–1995). Helen Dunmore point out the following about her prize-winning novel *Zennor in Darkness* (1993): “This was also my first researched novel, set in the First World War and dealing with the period when D. H. Lawrence and his wife Frieda lived in Zennor in Cornwall, and came under suspicion as German spies” [4]. The new novel by Anabel Abbs *Frieda: The Original Lady Chatterley* (2018) is described by *The Guardian*: “A portrait of the novelist’s German wife explores the price paid for inspiring her man” [5]. One of the brightest examples of this subgenre is Joyce Carol Oates’ novel *Blonde* (2000), where she reimagines the inner life of Norma Jeane Baker – as a child, then a woman, and then the celebrity – who was that very idolized blonde the world came to know as Marilyn Monroe.

Dr Copernicus (1976) which won the James Tait Black Memorial Prize for fiction is rather the second type of historical-biographical fiction, in which, like in Hilary Mantel’s trilogy, history itself is as important as the person who carries it with them. This novel blurs the genre boundaries: it is simultaneously a biography of the fifteenth century Polish astronomer Nicolaus Copernicus (1473–1543) (it was the first in a series of books exploring the lives of eminent scientists Kepler and Newton and their scientific ideas), a scientific theory related through Banville’s thorough study of documents, and material history.

The words of T. Carlyle that “*The history of the world is but the biography of great men*” and R. W. Emerson’s echoing idea (“*There is properly no history; only biography*”) find proof in John Banville’s *Doctor Copernicus* as well. He presents the great astronomer’s childhood full of trials, the uneasy search for truth of a genius among the ignorance of the Dark Ages and the psychological make-up of a very reserved, stern, obstinate and enigmatic personality. Banville employs other characters’ perspective based on documentary evidence to elucidate the role of Nicolaus Copernicus in the evolution of human consciousness. History is the essence of this fictional biography. Derek Hand writes: “*More recently his novels have become increasingly enclosed and centred on men who meditate on lives lived and choices made and their consequences. However, it can be argued that, amidst this diversity, all of his writing focuses to a greater or lesser degree on characters who must struggle to articulate themselves as themselves. These characters do so against the backdrop of the issue of the past and history precisely as a grand narrative that challenges the individual as an*

individual” [6, p. 28].

Copernicus was born in 1473, in Toruń (Thorn) in Royal Prussia, a region that had been part of the Kingdom of Poland since 1466, and died in 1543 (aged 70) in Frauenburg, Warmia, Royal Prussia. The uneasy childhood – early loss of mother, the father’s pompous character of a typical provincial merchant, the father’s death and subsequent rivalry with a vicious and jealous brother Andreas, his Uncle Lucas’ no less vicious treatment of the children (apart from Nicolas and Andreas, there were also two girls) – all these emphasized even more Nicolas’ sullen, reflexive and withdrawn nature. “*Suddenly he was being called upon to question his very nationality! and he discovered that he did not know what it was. Bishop Lucas, however, resolved that difficulty straightway. ‘You are not German, nephew, no, nor are you a Pole, nor even a Prussian. You are an Ermlander; simple. Remember it.’ And so, meekly, he became what he was told to be. But it was only one more mask. Behind it he was that which no name nor nation could claim. He was Doctor Copernicus*” [7, p. 94]. There is no reliable documentary evidence as to the relationships in Copernicus’ family. Banville, however, managed to create a plausible and believable picture of possible circumstances given the general panorama of social life in the 15th – 16th-century Prussia.

While exploring the uneasy intellectual quest of the young Copernicus, Banville also interrogates the history, politics and the religious wars surrounding the would-be Canon and great scientist. History appears as a component of Copernicus’ self. When the narration in parts 1, 2 and 4 is third-person, it is still centered on his mind which digests, adapts to and reworks the troubling history of the time: “*He was appalled. Politics baffled him. The ceaseless warring of states and princes seemed to him insane. He wanted no part in that raucous public world, and yet, aghast, like one falling, he watched himself being drawn into the arena*” [7, p. 93–94].

The Northern Renaissance and spread of Lutheranism happened in the same period when Nicolas was struggling with the religious implications of his ideas. We also follow the complex history of Prussia, Ermland, Poland and the Baltic States – all through fragments of Copernicus’ life, the strategic errands he is sent on, the important negotiations with influential dignitaries, the decisions taken in his regard totally in line with the implications of the historical period.

Banville produces scenes in which the historical figures meet. One of such scenes captures a banquet where both King Sigismund I and Nicolas Copernicus are present, and pictures the hard moment in Prussia’s history – threats of its security from the Teutonic order as well as from the Turks. It was King Sigismund I (Sigismund the Old, 1467–1548) who ruled Silesia, and in a short time his judicial and administrative reforms transformed the territories he governed into model states. “*You keep a merry table, Bishop!*” he cried. *His temper was greatly improved. He had cast off his sodden disguise of linsey cloak and jerkin (‘Who would mistake us for a peasant anyway!’), and was dressed now in the rough splendour of cowhide and ermine. That Jagellon head, however, lacking its crown, was still a rough-hewn undistinguished thing. Only the manner, overbearing, cruel and slightly mad, proclaimed him royal. He had made the long hard journey from Cracow to Prussia in wintertime, disguised, because he, like the Bishop, was alarmed by the resurgence of the Teutonic Knights*” [7, p. 97]. The character comes alive, with his very human outward appearance, betraying the emblematic violence and cruelty of the powerful figures of the day.

The analysis of the historical moment, however, is entrusted to Bishop Lucas, or his inner perspective: “*He was worried indeed. The Knights, once rulers of all Prussia and now banished to the East, were again, with the encouragement of Germany, pushing westward against Royal Prussia, whose allegiance to the Jagellon throne, however unenthusiastic, afforded Poland a vital foothold on the Baltic coast. At the centre of this turbulent triangle stood little Ermland, sore pressed on every side, her precarious independence gravely threatened, by Poland no less than by the Knights. Something would have to be done*” [7, p. 97].

On another level, there is an authentically reproduced atmosphere of the late Middle Ages. “*From his first exposure to the world at large*”, writes Lucia Boldrini in her 2007 article about the novel “– *which takes the form of a pilgrimage to Italy – Copernicus is surrounded by violence and the implications of violence. Great as his natural revulsion is from this means of imposing a meaning on man’s presence in the world, Copernicus is unable to remain immune from history*” [8].

In *The Copernican Revolution* (1957) written by the philosopher Thomas Kuhn, Copernicus, as well as his book *De Revolutionibus* (written between 1515–1530) is pictured as a man suspended between the Middle Ages and the Renaissance, “at once ancient and modern, conservative and radical” [9, p. 134–135]. Boldrini also argues, that “the use of the proper name becomes a pivot of this ‘suspension’ between two worlds, two epochs, different artistic and scientific necessities, and focuses the ways in which the individual belongs to history and to different, shifting ‘historical paradigms’” [8]. Thus, the derivation of the name ‘Koppernigk’ may mean copper. However, “Copernicus himself varied the spelling of his name depending on the context and the nature of the documents: Copernic in official administration, Coppersnic when the area was German speaking, Copernicus in official correspondence and in literary and scientific manuscripts. The signature could further vary into Koppernieck, Kopperlingk, Kupernik, etc. The form historically ‘approved’ and used in most biographies, including the one by Arthur Koestler, which Banville has consulted extensively, and that written in the nineteenth century by Leopold Prowe and still considered the authoritative text, is Koppernigk” [8].

The name gives the character of Nicolas Copernicus his place in history and fixes his social identity. “To free himself from this net of pre-fixed identity [business family origin], Nicolas must perform a symbolic act of defiance and of rupture that will enable him to assert his individuality and make a new, independent name for himself, a name that would signify his true, essential, autonomous identity and which can become his own personal seal on the new world view coined by his revolutionary scientific theory” [8].

A classical historical novel, made according to the model concocted by W. Scott, intends to romanticize history, make it a chronotope of a wondrous seat of national and global myths. Besides, handling of the proportion of fact versus fiction may vary substantially. In Banville’s novel, it seems, that aspect is well-negotiated. The “Acknowledgements” page (as well as Banville’s interviews where he explained the make-up of the novel) carefully documents the resources to which the author tried to be as faithful as possible: the standard biography of Ludwig Prowe’s *Nicolaus Copernicus* (1883–4); Angus Armitage’s *Copernicus, Founder of Modern Astronomy* (1938), and *Sun, Stand Thou Still* (1947), Thomas S. Kuhn’s *The Copernican Revolution* (1957), and Arthur Koestler’s *The Sleepwalkers: A History of Man’s Changing Vision of the Universe* (1959). F. L. Carsten’s *The Origins of Prussia* (1954), Frances A. Yates’ *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964), W. P. D. Wightman’s *Science in a Renaissance Society* (1972), and M. E. Mallett’s *The Borgias* (1969), as well as “the numerous extracts from Copernicus’s own writings” incorporated in the text.

One more important aspect of this historical novel is its propensity to speak to the present day, in addition to speaking on behalf of the past. The essential aspect of the time period coinciding with Copernicus’ life – second half of the 15th – first half of the 16th centuries – is the incessant war campaigns. “Albrecht von Hohenzollern Ansbach, last Grand Master of the brotherhood of the Order of St Mary’s Hospital of the Germans at Jerusalem, otherwise called the Teutonic Knights. Once again they were pushing westward, determined finally to break the Polish hold on Royal Prussia and unite the three principedoms of the southern Baltic under Albrecht’s rule; once again the vice closed on little Ermland. In 1516 the Knights, backed up by gangs of German mercenaries, made their first incursions across the eastern frontier. They plundered the countryside, burnt the farms and looted the monasteries, raped and slaughtered, all with the inimitable fervent enthusiasm of an army that has had its bellyful of peace. It was not yet a fully fledged war, but a kind of sport, a mere tuning up for the real battle with Poland that was to come, and hence the bigger Ermland towns were left unmolested, for the present” [7, p. 129].

Copernicus comes with an official visit to Königsberg, to Albrecht: “‘We have come to Königsberg to ask you to consider the suffering that you are visiting upon the people, the greater suffering that war with Poland will bring.’ ‘Ah. The common people. But they have suffered always, and always will. It is in a way what they are for. You flinch. Herr Doctor, I am disappointed in you. The common people? – pah. What are they to us? You and I, mein Freund, we are lords of the earth, the great ones, the major men, the makers of supreme fictions. Look here at these poor dull brutes –’ His thin dark hand took in the silent crowd behind him, the flunkeys, Precentor Giese, the painted army. ‘–They do not even

understand what we are talking about. But you understand, yes, yes. The people will suffer as they have always suffered, meanly, mewling for pity and mercy, but only you and I know what true suffering is, the lofty suffering of the hero. Do not speak to me of the people! They are the brutish mask of war, but war itself is that which they in the ritual of their suffering express but can never comprehend, for their eyes are ever on the ground, while you and I look up, ever upward, into the blue! The people – peasants, soldiers, generals – they are my tool, as mathematics is yours, by which I come directly at the true, the eternal, the real. Ah yes, Doctor Copernicus, you and I – you and I! The generations may execrate us for what we do to their world, but we and those rare ones like us shall have made them what they are!” [7, p. 136].

This conversation strikes home to us the humanist values, generalizes all war machines that had ever worked before and have been since set in motion. Banville, in an antimilitarist discourse, proclaims a position that sounds like an enlightening revelation: “*Georg, poor dreamer that he was, had imagined war as a kind of stately dance in which two gorgeously (and expensively!) caparisoned armies made ritual feints at each other on crisp mornings before breakfast. The reality – grotesque, absurd, and hideously cruel – was a terrible shock*” [7, p. 141].

In the words of M. Springer, “*Beauty and the perception of it are among the most prominent and striking aspects of Banville’s work*” [10, p. 134]. In conclusion, Banville’s book can be referred to a historical, realistic and biographical novel in which history has become part of the consciousness of the protagonist. Historical events are often summarized and analyzed by other characters, while maintaining the universalism of humanistic values that sound relevant even in the 21st century.

References

1. Turner, N. John Banville. Critical Perspective [Electronic resource] / N. Turner // British Council. Literature. – Mode of access: <https://literature.britishcouncil.org/writer/john-banville#:~:text=Regarded%20as%20the%20most%20stylistically,existential%20isolation%20of%20the%20individual>. – Date of access: 20.09.2022.
2. Bioarchiver [Electronic Resource]. – Mode of Access: <http://www.bioarchiver.com/index.php?cnis=6>. – Date of access: 25.10.2022.
3. Schabert, I. Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations / I. Schabert // Biography. – Vol.5, N.1 (Winter 1982). – P. 1–16.
4. Helen Dunmore Talk [Electronic Resource]. – Mode of Access: [youtube.h.dunmore.talk](https://www.youtube.com/watch?v=h.dunmore.talk). – Date of Access: 25.01.2022.
5. Anderson, H. Frieda: The Original Lady Chatterley by Annabel Abbs review – D.H. Lawrence’s muse [Electronic Resource] / H. Anderson // The Guardian. – Mode of Access: <https://www.theguardian.com/books/2018/nov/18/frieda-original-lady-chatterley-review-annabel-abbs-dh-lawrence>. – Date of access: 25.10.2022.
6. Hand, D. John Banville and idea of the precursor: Some meditations / D. Hand // John Banville and His Precursors / ed. by P. Palazzolo, M. Springer, S. Butler. – London: Bloomsbury Academic, 2019. – P. 17–33.
7. Banville, J. Dr Copernicus / J. Banville. – London: Picador, 1999. – 246 p.
8. Boldrini, L. Keeping our Nerve: Scientific and Historical Paradigms in John Banville’s Doctor Copernicus [Electronic resource] / L. Boldrini // Core. – Mode of access: <https://core.ac.uk/download/313184.pdf>. – Date of access: 24.12.2022.
9. Kuhn, S. The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought / S. Kuhn. – Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1992. – 320 p.
10. Springer, M. The limits of simile: Rilke, Stevens and Banville’s scepticism / M. Springer // John Banville and His Precursors / ed. by P. Palazzolo, M. Springer, S. Butler. – London: Bloomsbury Academic, 2019. – P. 127–145.

E. V. Zhylynskaya,

Postgraduate Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

NARRATING THE FUTURE AS THE CONSTRUCTION OF COLLECTIVE IDENTITY IN BEN OKRI'S *THE FAMISHED ROAD TRILOGY*

Abstract. *Research into national identities (e.g. Benedict Anderson's Imagined Communities and Homi K. Bhabha's Nation and Narration) has established that nations construct their collective identities through the narratives about themselves. The present paper examines Ben Okri's literary attempt at constructing the collective identity of the post-colonial nation in his Abiku trilogy (The Famished Road, Songs of Enchantment, Infinite Riches). Special emphasis is placed on Okri's narrative about the "unborn nation" with regard to the temporality of the future. In the beginning, the article demonstrates how the idea of the future is embodied in the trilogy's plot scheme which resists the pattern of cyclic repetition. Following that, it discusses the political visions of Okri's characters as a form of imagining the nation's future. The collective experience of dreaming of the future becomes the focus of the last part of the article. By exploring the relations between Okri's narrative and temporality in The Famished Road series, this paper will intend to show that, first, the temporality of the future is the place where a nation can be imagined, and, second, the nation can be understood as the imagined community of people who dream of their collective future.*

Key words: *temporalities; imagining the future; collective identity; cyclicity; Ben Okri.*

Е. В. Жилинская,

аспирант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

НАРРАТИВ О БУДУЩЕМ И ЕГО РОЛЬ В КОНСТРУИРОВАНИИ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ТРИЛОГИИ Б. ОКРИ *ГОЛОДНАЯ ДОРОГА*

Аннотация. *В области исследования национальной идентичности распространена теория, что нации конструируют свою коллективную идентичность через нарративы о себе (исходя из работ «Воображаемые сообщества» Бенедикта Андерсона и «Нация и наррация» Хоми К. Бхабхи). В данном докладе рассматривается литературная попытка Бена Окри (ре-)конструировать коллективную идентичность постколониальной нации в его трилогии об «Абику» («Голодная дорога», «Песни Очарования», «Несметные богатства»). Особый акцент сделан на связи нарратива о «нерожденной нации» и темпоральности будущего. Прежде всего, показано, что идея будущего воплощена в сюжетной схеме трилогии и противопоставлена концепции цикличности. Обосновано, что политическое видение, которым обладают герои Б. Окри, является одной из форм видения национального будущего. Коллективный опыт сновидений и мечтаний о будущем становится предметом последней части работы. Исследуя отношения между нарративом и темпоральностью в цикле «Голодная дорога», данный доклад доказывает, что, во-первых, темпоральность будущего – это пространство воображения нации, и, во-вторых, нацию можно понимать как воображаемое сообщество людей, мечтающих о совместном будущем.*

Ключевые слова: *темпоральность; воображение будущего; коллективная идентичность; цикличность; Бен Окри.*

The relation between time, nation and narration has been largely discussed in Benedict Anderson's study *Imagined Communities* (1983). As Anderson identifies, the possibility of even thinking about the nation emerged from "a fundamental change... in models of apprehending the world" [3, p. 22], including "apprehensions of time" [3, p. 22]. A major shift in understanding the idea of time happened due to the spreading of newspapers and novels in the 18th century.

Both new “forms of imagining” [3, p. 25], the novel and the newspaper, created a sense of connected social groups that move “*calendrically through homogeneous, empty time*” [3, p. 26]. Thus, ‘time’ began to signify the movement of nations through history. Homi Bhabha, a postcolonial theorist, expanded on the notion of a nation as a community imagined through narratives about itself (*Nation and Narration*, 1990). In the spirit of these studies, the present paper will examine Ben Okri’s literary attempt at constructing the collective identity of the post-colonial nation in his *Abiku* trilogy (*The Famished Road, Songs of Enchantment, Infinite Riches*). Special emphasis will be placed on Okri’s narrative about the “unborn nation” with regard to the temporality of the future. Instead of looking into the past and searching for their nation’s origin or some specific historical period that can be identified as the origin or model, the characters dream of the future. Thus, imagining the future can be treated as a form of construction of their collective identity. My working thesis states that, first, in *The Famished Road* series the temporality of the future is the place where a nation can be imagined, and, second, the nation can be understood as the imagined unity of people who dream of their collective future.

In order to understand time characteristics in the novels, it is necessary to take into consideration the nature of the society depicted there and its environment. Okri portrays the post-colonial society on the brink of Independence. An abstract African country (as Nigeria is never named directly) is torn by inner political conflicts. The author mentions armed clashes and bloodshed that may refer to the civil war in Nigeria which lasted from 1967 until the 1970s. The story’s major focus, however, is on the ghetto settlement where a little boy named Azaro lives with his family. They exist in the hybrid reality of magical rituals, political campaigns, superstitious beliefs and technological progress. According to the researcher of West-African fiction Brenda Cooper, this hybrid environment presents “*utopian imagining of a society that is simultaneously modernizing and also returning to an original, nurturing source*” [4, p. 36]. Similarly to Cooper’s note on the simultaneous multidirectional development of society, Erin James affirms the plural ontologies of Okri’s world, but from the perspective of econarratology⁴⁵. The scholar suggests “*recognizing Azaro’s world not as bifurcated into two separate geographies and ontologies, but illustrative of an environment and environmental imagination that yields itself to multiplicity and plural ontologies – an environment that can be both living and spirit at the same time and in the same space*” [5, p. 191].

In Okri’s trilogy, several ways of being exist simultaneously: the premodern mode of existence of the society rooted in ritual-mythological thinking; the sudden and uneven modernization that comes with colonization and the idea of historical progress; the postcolonial mode which implies self-identification as an independent nation or ethno-cultural community. Since there are plural ontologies, there are plural time paradigms that exist simultaneously as well, such as time as a ritual-mythological cyclicity, time as a linearly organized history, and time as a constructed narrative about the nation.

The cosmic model of Okri’s world suggests the existence of two dimensions: the World of the Living and the World of the Spirits. Spirits can live among humans, taking anthropomorphic, animal, or hybrid forms and interacting with the villagers unrecognized. The only one who can distinguish spirits from humans is the main character and the narrator, Azaro, the Abiku child. According to Yoruba belief, Abiku is a spirit child “*who dies and is reborn several times into the same family*” [6, p. 62]. Abiku-belief is also widespread among other ethnic groups in Nigeria. For example, among Igbo, it is embodied in the concept of *Ogbanje*. The image of the *Ogbanje* girl appears in Chinua Achebe’s novel *Things Fall Apart* (1958). In a poem, Wole Soyinka presents Abiku as an ageless spirit destined for eternal rebirth: “*I am Abiku, calling for the first / And the repeated time*” (*Abiku*, 1968) [10, p. 28]. Thus, Azaro belongs neither to the World of the Living nor to the World of the Spirits. He forever remains in-between. Due to his borderline existence, he can observe the intercommunication of the worlds and travel through multiple realities.

The plot of *The Famished Road* series does not develop in a linear fashion but comprises several motifs that are endlessly repeated. This phenomenon could be best described as the principle of isomorphism, “*the buildup of the same-*

⁴⁵ Econarratology is the innovative literary approach developed by Erin James in her work *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives* (2015). This approach combines ecocriticism and postcolonial narratology.

type episodes according to an invariant model" [1, p. 59]. To give an example, Azaro's journey consists of many adventurous wanderings around his home village, built according to the following invariant model: 1) leaving home; 2) wandering along the roads; 3) overcoming danger; 4) homecoming.

Notably, a set of motifs that constitute the plot structure correlates with the functions of the fairy tale identified by Vladimir Propp. In his study *Morphology of the Folktale*⁴⁶ (1968), the Soviet folklorist argues that the fairy tale's function is its major component, "*an act of a character, defined from the point of view of its significance for the course of the action*" [2, p. 21]. Propp identifies as many as thirty-one functions, which usually come in pairs: "villainy" – "the initial misfortune or lack is liquidated"; "struggle" – "victory"; "pursuit" – "rescue", etc. While the functions of the fairy tale create "*the actual movement*" [2, p. 30] or progression from "villainy" to the narrative's peak in the form of the removal of the initial lack or misfortune, the functions in the *Abiku* series do not move the plot forward to its peak, but rather repeat themselves on a loop. In particular, the duel between Dad and the creature from the Spirit world, Yellow Jaguar, leads to another fight with the political representative, Green Leopard. The second fight, in its turn, leads to the third combat with the half-human creature, "*the man in white*" [9, p. 468]. Consequently, the structural pair "struggle with the all-powerful rival" – "Dad's victory" reoccurs three times. Meanwhile, the course of the plot has not been affected by it in any significant way.

As a result, the plot structure repeats same-type episodes and corresponds to the pattern of ritual-mythological cyclicity. However, the story is centered around the idea of the approaching elections and "*the endlessly postponed forthcoming rally*" [9, p. 492]. Everyone in the story is waiting for the great political rally that precedes the elections. The rally should provide a glimpse of the national future and determine the main political course for the nation. The expectation of the great political rally and forthcoming elections sets the direction for the story. Even though it goes in circles, the narrative aims to break the loop. In *Songs of Enchantment*, the rally is still going to happen and, thus, increases the tension: "*Meanwhile, the season was changing, and the preparations for the great rally were moving steadily towards their climax*" [8, p. 229]. Time and space get disrupted as the rally finally arrives in *Infinite Riches*. The worlds of the Living and the Dead collide, and the images from the past and future invade the present. Nonetheless, the fate of the nation remains unknown. Paradoxically enough, the much-expected climax, the final arrival of the elections, never happens. The trilogy ends but the expectation continues: "*We had hardly recovered from that shock when, on another morning, on awakening, we found that the much delayed elections were upon us. The elections would seal the fate of the unborn nation*" [7, p. 393]. Altogether, Okri creates an expectation of the elections that are yet to come, and that expectation remains unjustified. As it turns out, the story is partly structured around the event that never actually occurs in the trilogy's diegesis. To put it differently, the story is structured around the notion of the future.

In the novel, cyclicity is associated with misery and pain. For spirits, time is measured in cycles of birth, death, return to the land of origin and reincarnation: "*As we approached another incarnation we made pacts that we would return to the spirit world at the first opportunity. (...) We were the ones who kept coming and going, unwilling to come to terms with life*" [9, p. 4]. In a way, Azaro's decision to stay in the Living World is a rebellion against the cyclical repetition. For the living people, the time of famine gives way to the time of political struggle. Rebellion follows the acts of injustice, and afterwards the people suffer from the vengeance of the corrupt politicians. In-between, the community has collective dreams, suffers from memory loss and confusion, and then everything repeats itself all over again.

However, the future associated with the forthcoming elections becomes the site of variability and hope. Okri's hope for the future comes from the idea of breaking the cycle: "*Our country is an abiku country. Like the spirit child, it keeps coming and going. One day it will decide to remain. It will become strong*" [9, p. 478]. Just like Azaro decides to stay in the human world to "*live the life to come*" [9, p. 5], the country shall overcome the cycle of coups, rebellions, abuse of power, and terror.

The role of the future-oriented mentality in the construction of collective identity can be explored through the

⁴⁶ First published in Russian in 1928.

political dreams of two representatives of the local community in the novels, Dad and Madame Koto.

Madame Koto is a bar owner. For the sake of business prosperity, she has to balance the interests of politicians and the local people. She accepts the culture of the Western imperial world but at the same time maintains the connection with the culture of her ancestors. Her collaboration with the colonial politicians, sexual relationships with them, pregnancy, altogether with the conduction of electricity and the purchase of a car turn her into a mysterious figure in the eyes of the people. Having a strong influence, Madame Koto sends beggars to schools and turns her bar into the headquarters of the Party of the Rich. Her internal conflict between power and mercy, love for the poor and love for politicians ultimately leads her to death in *Infinite Riches*.

In the final novel, Madame Koto admits that despite abusing power and aligning with the colonizers, she is the only one who has the strength and courage to control her fate and the fate of the colonized nation: “Which one of you can talk to white people in their sleep and listen to their plans of making us smaller while they get bigger, eh? Which one of you can bear the responsibility of power, can fight off all the demons of the poor, tame the devils of the rich, ride the colonized air of the country?” [7, p. 30]. At the same time, Madame Koto’s speech is accusatory. The woman blames people for cowardice as they are afraid to use power, or to even acknowledge the fact of holding such power. In fact, she addresses the mystification of her persona, the very creation of her image, by stating: “I am the tree that you planted, a tree that you can’t find a use for; don’t complain if I give you strange shade” [7, p. 32]. Given all the controversy related to Madame Koto’s image, she is a character who dares to dream of the nation and turns her dreams into reality. She, however, finds herself at the crossroads of having power and abusing it, making her own choices and inducing her choice on people, imagining the nation’s future and imprisoning it.

In opposition to Madame Koto’s twisted and corrupted dreams, Dad’s dreams focus on bringing people together. Dad wants to be independent in his decisions and denies any association with the colonizers, and later, any political party in general. In *Songs of Enchantment*, Dad becomes possessed by “the luminous Demon” [8, p. 7] and creates his own political party with the promise of enlightening and educating the poor. Even though Dad fails his educational project, he becomes a leader in the community. After the carpenter’s death at the hands of Madame Koto’s party, people lose their sight. Blindness serves as a metaphor for forgetting and refusing to perceive reality as it is, as well as refusing to act. Dad becomes the only one on whom the community places hopes for salvation: “... the whole community was dreaming him on towards our universal delivery, urging him on towards our restoration...” [8, p. 276]. Calling on the spirits of his ancestors and hoping that the visions of the future transformations will open to him, Dad recreates the world anew and re-names all things. By performing this act, he gets his sight back. He breaks the politicians’ ban on burying the body of the carpenter. When the entire community joins the funeral, the enlightenment of one person becomes the enlightenment of all, or as Okri puts it, “The Freeing of One Vision is the Freeing of All” [8, p. 283].

Finally, Okri develops the idea of the creative power of dreams throughout the entire trilogy. Life, he believes, is a collection of dreams and dreams can bring to life everything that is stuck in-between, like an unborn nation or like a spirit child: “Things that are not ready, not willing to be born or to become, things for which adequate preparations have not been made to sustain their momentous births, things that are not resolved, things bound up with failure and with fear of being, they all keep recurring, keep coming back, and in themselves partake of the spirit-child’s condition” [9, p. 487].

Similar to Hamlet’s dilemma of “to be or not to be”, Okri wonders who will have the power “to be”, to give meaning, to dream the future, and to act: “One great thought can alter the future of the world. One revelation. One dream. But who will dream that dream? And who will make it real?” [7, p. 5]. Okri postulates that history is man-made and immediately raises the question of the collective responsibility for that history. If reality and history are conventional and constantly rewritten, why not come up with a better, fairer reality? In Okri’s world, the dream is the creative force and the basis of everything. While dreaming, characters create their myths, their reality, their own history, and the history of the nation.

There are three dreams, three stories of the nation, created by Madame Koto, the Governor-General, and the old woman in the forest in the sequence of chapters entitled “*A river of contending dreams*” [7, p. 233], “*Contending dreams (2): god of the insects*” [7, p. 235], “*Contending dreams (3): good disguised as bad*” [7, p. 239], respectively.

Madame Koto dreams of a diverse nation that does not use its full potential. That’s a “*bad dream*” [7, p. 233], but Madame Koto refuses to alter it. Moreover, the people affected by the dream of Madame Koto also become inactive: “*And we who tuned into the resonances of her spirit were infected with this failure to change our future*” [7, p. 233]. Everyone who dreams only of personal benefits and whose dreams are too self-centered creates limitations for the nation’s development and limits the dreams of others. Azaro says, “*The dreams were too many, too different, too contradictory: the nation was composed not of one people but of several mapped and bound into one artificial entity by Empire builders*” [7, p. 234]. In Madame Koto’s dream, there is no unity, only greed for power.

The Governor-General dreams of the enslaved nation. He dreams of the grandiose road along which all Africa’s riches are to be exported overseas. He presents Africa only as a subject of study, a jewel placed under the glass in the museum. His image shocks him too, but, like Madame Koto, he makes no attempt to change the dream. The narrator points out: “*Those who cannot transform their bad dreams which might become real, should be rudely awoken*” [7, p. 238].

In contrast, the old woman dreams of choice. She dreams of new beginnings, chaos, times of colonization and quarrel, but also people’s choice between submission and action: “*She dreamt of the suffering to come which would either waken people to the necessity of determining their lives or make them dependents of world powers, diminished for ever*” [7, p. 239].

It can be seen that the question of choice is the key concern in the discussion of dreaming or imagining the nation. Okri stresses the fact that people have the ability to create their own history and choose their own paths. People can make the world a better place by imagining the future collectively, with “*the multitudes of dream-pleaders*” [9, p. 493]. The author emphasizes his idea in the final sentence of *The Famished Road*: “*A dream can be the highest point of a life*” [9, p. 500].

Therefore, it can be concluded that, first, in *The Famished Road* trilogy the temporality of the future is the place where the nation is imagined, and, second, the nation can be understood as the imagined unity of people who dream of their collective future.

References

1. Лотман, Ю. М. Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия; гл. ред. С. А. Токарев. – М., 1980. – Т. 2. – С. 58–65.
2. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп – М.: Лабиринт, 2001. – 144 с.
3. Anderson, B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism / B. Anderson. – London; New York: Verso, 2006. – 240 p.
4. Cooper, B. Magical Realism in West African Fiction / B. Cooper. – London: Routledge, 1998. – 250 p.
5. James, E. The Storyworld Accord. Econarratology and Postcolonial Narratives / E. James. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2015. – 308 p. – (Frontiers of Narrative Series)
6. Mobolade, T. The Concept of Abiku / T. Mobolade // African arts. – 1973. – Vol. 7, № 1. – P. 62–64.
7. Okri, B. Infinite Riches / B. Okri. – London: Phoenix, 1999. – 393 p.
8. Okri, B. Songs of Enchantment / B. Okri. – London: Vintage, 1994. – 297 p.
9. Okri, B. The Famished Road / B. Okri. – London: Vintage, 1992. – 500 p.
10. Soyinka, W. Abiku / W. Soyinka // Idanre & Other Poems. – New York: Hill and Wand, 1968. – P. 28–29.

Husleng

THE COMPARATIVE STUDY OF THE MOUNTS AND WEAPONS IN THE ANGLO-SAXON EPIC *BEOWULF* AND THE MONGOL EPIC *JANGAR*

Abstract. A comparative study of «*Jangar*» and «*Beowulf*» is rarely mentioned in the academic world. It is commonly known that stallions and superb swords make excellent partners for heroes. Mounts and weapons are examined as emblems of a hero's fame, divine power, and the society that developed them. The similarities and differences are investigated between the two epics from the standpoint of cultural and character analysis by discussing the weapons in «*Beowulf*» and «*Jangar*».

Key words: «*Beowulf*»; «*Jangar*»; epic; weapon; horse; cultural influence.

Ху Сьлэн

аспірант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ОРУЖИЕ И АТРИБУТЫ ГЕРОЯ В АНГЛО-САКСОНСКОМ ЭПОСЕ «БЕОВУЛЬФ» И МОНГОЛЬСКОМ ЭПОСЕ «ДЖАНГАР»: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье предлагается сравнительное изучение оружия и атрибутов героя в англо-саксонском и монгольском эпосах как важных сюжетобразующих элементов, характеризующих героя. В частности, с учетом ландшафта и природной среды обитания англосаксов и монгольских народов рассмотрена специфика образа боевого коня в эпосах. Акцентирована магическая функция коня в монгольском эпосе. Особое внимание уделено оружию Беовульфа (мечи) и одного из богатырей Джангара – Хонгора (лук).

Ключевые слова: «*Беовульф*»; «*Джангар*»; эпос; оружие; конь; культурное влияние.

Beowulf is an epic composed in Old English with 3,182 lines. The first manuscript was written in the language of the Saxons, “Old English”, also known as “Anglo-Saxon”. It is simply named after the main hero Beowulf, which speaks about the heroic deeds of Beowulf.

Jangar is a living epic created by Oirad Mongolian tribes. Over the centuries, it has been spread orally by special singers called “Jangarch” and later recorded in Tod-alphabet in the 17th century.

The epics *Beowulf* and *Jangar* were created in different countries and epochs. Various oral traditions, literary traditions, historical and cultural backgrounds have provided different genre sources, even though they both were called “epic”.

One of the important differences between the two epics is the length of the work. Unlike *Beowulf*, *Jangar* is the general name for the collection of thousands of different independent epics that share the same main characters and story settings. There are twelve main heroes in the epic *Jangar*. They connect with each other not only through brotherhood, but more importantly, as faithful followers of the khan's will. Furthermore, they consider themselves the extension of *Jangar*'s mighty power. In order address this issue, *Beowulf* will be compared with one of the representative chapters among Buryat, Kalmyk and Xinjiang epic cycles – *Khongor the Red Defeats Three Devils*.

We shall start from the link between the geographical landscape and the settings of the epics. The geographical location where the epic is created is authentically reflected in the work itself. For example, Beowulf and his swordsmen travel by water, and warriors in the epic *Jangar* ride horses. The geographical environment of a nation's populated land will have an impact on its culture. In *Beowulf*, the sea or water not only act as a setting for an exciting combat, but also as a plot device that displays the poem's opposing ideas on religion and death.

There are several important scenes in *Beowulf* that take place in different bodies of water. These include the

dangerous sea crossing Beowulf and his warriors make to get from Geatland to Denmark, the swimming race between Beowulf and Breka, and the sea monsters they must fight, the bloody lake, or “mere”, where Grendel’s mother lives in an underwater cave, and the seaside cliffs where Beowulf kills the dragon and dies. In the epic, places that have to do with water are always dangerous. The medieval Scandinavians were a seafaring people. As a member of a seafaring tribe, Beowulf is familiar with the sea, as well as with its dangers. Of course, because *Beowulf* is an epic poem, mundane maritime perils like being washed overboard, getting lost, and running out of food and water are substituted by magical threats like sea monsters. However, the premise remains the same. Grendel’s mother, in her cave beneath a bloodstained stagnant lake, symbolizes the unpredictability of any aquatic expedition. Later in the epic, Beowulf’s followers would dispose of the dragon’s carcass by pushing it off a cliff into the sea, returning the creature to where it seemed to belong, the treacherous, fickle sea. The tomb Beowulf wanted Wiglaf to create for him is more than just a memorial to his memory:

*Then the Geat people began to construct
a mound on a headland, high and imposing,
a marker that sailors could see from far away,
and in ten days they had done the work* (ll. 3156 – 3159) [3].

The tomb is visible from the sea by those who sail the seas. In other words, it is a reminder of a hero’s strength and accomplishment, from which you can draw bravery even in a hazardous and uncertain environment.

Oirad are the westernmost group of the Mongols whose ancestral home is in the Altai region of Siberia, Xinjiang and western Mongolia. The horse is one of the important types of property of steppe people. War and marriage are two main motifs of Mongolian heroic epics, and both highlight the archaic elements of current social background [6]. Battle over fine horses, herds, land and women happened in real life as well as the epic poem.

In the Mongolian epic, a horse or its name would also refer to its owner’s social status. In Mongolian, a horse is referred to as *mori*, *adugu*, *agta*, or *hölög*. The last two frequently have an approbation undertone. Mongolians rarely name their horses. They recognize horses based on their color, markings, scars, and brands. Color + markings/scars/brands + gender/age should be arranged in that order. *Hüreng haljan ajirga*, for example, refers to a sorrel noticeable by a white mark on its forehead. The hero’s steeds are referred to as *agta* or *hölög* in Mongol epic poetry. For example, Sabar’s steed, one of Khan Jangar’s twelve heroes, is known as *Hüreng haljan hölög*. Above all, notable ones, such as Khan Jangar’s horse *Aranjal*, have their own individual names.

The hero’s horse carries magical power in Mongolian epic. *Khongor’s* horse runs so fast that it is hailed as
Sara-ben edur-eyer dobchilagad *Month in a day*
Edur-eyen qag-eyer dobchilagad *Day in a hour* [1].

All of the horses in the epic *Jangar* have the ability to communicate with their owners. In *Khongor the Red Defeats Three Devils*, there are four dialogues between *Khongor* and his horse, two of which occur before *Khongor* fights his opponent. *Khongor’s* mount, the *Hüreng haljan hölög*, becomes his owner’s counselor. The horse will provide advice for the next move and will assess abilities of a monster. Furthermore, horses have a spiritual bond with their owners: the hero will communicate his problems and uncertainty, and the horse will answer and support its master; they will work flawlessly together on the battlefield without speaking [8]. We can see that the poet is fleshing out the character by humanizing the hero’s mount. The noble talking horse reflects its owner. Only a smart and fearless hero could ride such a horse; only a magical horse could be a heavenly hero’s counterpart.

When compared to supernatural horses or horse-related issues in *Jangar*, *Beowulf’s* horse, *ridda* – horseman or *meorh*, *wicg*, *hors* – preserves its more earthly, realistic features. Horses in *Beowulf* do not possess an extraordinary insight or supernatural power. Instead of a fighting partner, they appear as a mount, gift, or war trophy. Such a disparity in horse imagery is related to the habitat and way of life of Anglo-Saxons and Mongols. Horses on the battlefield are rarely reported in Early Middle Ages England. *Scield-weall* (shield wall) was a common Anglo-Saxon warfare technique during this time period. The kenning for a battle’s is known as *lind-plegan* (shield-clash). The infantry, armed with the

javelin, spear, bow, axe, and sword, is the army's most important component. In comparison, the Mongol army is made up of cavalry. The horse is not a main production tool of Anglo-Saxons or Vikings. The widespread use of horse power is not possible due to the geographical environment and wartime requirements of England. On the contrary, the nomadic manner of life necessitates and enables large-scale horse breeding. Nevertheless, in *Beowulf*, a horse as a present is usually given in order to underline the status of the hero. For example, king Hrothgar gives Beowulf eight horses with gold bridles, one of which has a fancy saddle designed for a king in battle. These gifts Beowulf receives along with an embroidered banner, breast-mail, an embossed helmet, and a sword.

A sword is the weapon that is used by kings or princes in *Beowulf*. It is also emphasized in the chapters by leaving out its name. Some of those famous swords are made by fantastical creatures or handed down from one generation to the next. In the past, a sword was an expensive weapon, only those aristocracies that own property can afford it. But in the epic, the author or collective authors ascribed other meanings to those fancy weapons. There are several different famous swords in *Beowulf*. First, the nameless sword that Hrothgar gives Beowulf after he kills Grendel (1022). The second one is the sword called Hrunting, lent by Unferth to Beowulf to fight Grendel's mother (1458). Although it is said that

*It had never failed
the hand of anyone who hefted it in battle,
anyone who had fought and faced the worst
in the gap of danger* (ll. 1460 – 1463) [3].

Hrunting still fails to do any damage to the monster. Luckily, Beowulf finds another sword from the monster's nest (ll. 1557) [3]. It is said that this third sword is

*...an ancient heirloom
from the days of the giants, an ideal weapon,
one that any warrior would envy,
but so huge and heavy of itself
only Beowulf could wield it in a battle* (ll. 1498 – 1502) [3].

The giant's sword defeats her, but the blade melts when it touches her poisonous blood. The fourth one is a gem-studded sword that King Hygelac gives Beowulf to celebrate his great deeds (2193). It's probably the sword called Naegling [4, 7] which breaks when Beowulf tries to use it to kill the fire breathing dragon (ll. 2680) [3].

The epic's creators dramatically made swords unable to harm their enemies. Hrunting does not cut Grendel's mother; Naegling breaks as Beowulf swings at the dragon; the giant's sword melts in the blood of Grendel's mother. We have a vague sense that the poets want to remind us of the futility of battle. It seems to work better when Beowulf uses his own physical strength against the monsters. Also, at one point, the narrators imply that Beowulf is so powerful that his mighty strokes can break a blade in half. As the pride of his time, Beowulf is greater than mere weapons or mortals.

As well as in *Beowulf*, the weapons and gears in *Jangar* are classical cavalry equipment with a strong grassland ethnicity. Because of the archaic nature of *Jangar*, the scenes from the hero's departure are highlighted. In the chapter of *Khongor the Red Defeats Three Devils*, the poet uses almost 70 lines to describe Khongor's armors, weapons and other equipment. The process of wearing armors is described in detail. This scene tends to emphasize Khongor's nobility and divine power by telling us about the value and reliability of the equipment, such as Khongor's night-dark breastplate which is worthy of eighty steeds. His diamond saber is

*Chasun eche chagan whiter than snow
Chagasu eche nimgen thinner than paper* [1].

It is forged by the best blacksmith from Kazakh, Kalmyk and Demon kingdom. His bow is so powerful that it takes fifty strong ones to draw it. Hyperbole is frequently used in Mongolian epics. Obviously, a mortal cannot use those weapons and gears. They are the extension of the hero's mighty power. The hero's braveness and mightiness is proved by pulling the stiff bow or wearing heavy armor.

The description of war in the two epics is an intriguing topic to explore further. Kennings are commonly employed in *Beowulf* to highlight major issues or to emphasize the atmosphere: “a king” refers to *Gold-gifa* (gold giver), *hring-giefan* (ring giver), *sinces-brytta* (treasure giver), etc.; *beado-leoma* (battle torch) refers to a sword; *gūð-gewāda* (battle outfit) refers to armor. Among all those battle torches, the nameless giant’s sword holds a unique status. This is the only sword with a clear indication of its unique origins. When the sword comes into contact with Grendel’s mother’s blood, it melts away like ice. However, the information etched on its hilt is revealed through Hrothgar’s mouth:

*It was engraved all over
and showed how war first came into the world
and the flood destroyed the tribe of giants* (ll. 1688b – 1690) [3].

A blade with an ancient history may have two levels of meaning. It serves as proof of Beowulf’s physical might. It is, nevertheless, a stage that raises Beowulf’s heroic acts. It signifies that the mortal’s weapon can no longer compete with him, and Beowulf himself becomes the weapon.

The description of battle equipment in *Jangar*’s case mostly serves to promote the hero’s magic and might. For example, Khongor’s muscular strength is shown by describing his bow:

Talbihi degere *When the bowstring is drawing*
tabin ere in hūqū tei *the arrow contains the power of fifty men*
Talbigsan no hoina *When the bowstring is released*
yeren ere in hūqū tei *the arrow contains the power of ninety men* [1].

The Mongolian esthetic theory relates people’s mental attitudes to the brightness of light [2]. When Genghis Khan was a kid, he was hailed in *The Secret History of the Mongols* as:

Nūdendee tsogtoi, *Who has fire in his eyes,*
Nüürendee galtai. *Who has light in his face* [5].

Khongor’s yellow banner is an extension of his spiritual power:

Dugtui dотора baihula *When in the container*
Dolbing sara–in önggetei *The banner has a yellowish color*
Dugtui eche–ban garhula *When out of the container*
Dologan naran nu gereltei *It shines like seven suns* [5].

The hero’s superhuman strength is demonstrated by his use of these extraordinary weapons. This is significant because, unlike other fantasy stories, novels, and mythology, *Jangar*’s phrases of weapon and gear power lack a grandiose explanation of the magical element. These are tools, and they are a part of the hero’s might and magic. They are not distinct elements.

To conclude, this study uses a simple comparison of the epics *Beowulf* and *Jangar* to explore the mounts and weaponry in both works from the standpoints of cultural and character analysis. First, the epics *Beowulf* and *Jangar* were created in different countries and times. One is a literary work fixed between mid-9th – early 11th centuries. The other is a Mongolian living epic recorded in 17th century. These two works witnessed a period of change of the two cultures. We believe, an overall pattern of epic formation can be traced in the future study.

Then, we found out that the geographical environment in which the Anglo-Saxons and Mongols resided determined the weapons and settings of *Beowulf* and *Jangar*. These two works were composed by different nations that represented different cultures and languages (ancient Mongolian and Old English). The geographical setting determined the people’s way of life and culture. In our scenario, *Beowulf* has the Anglo-Saxon and Viking roots, whereas *Jangar* represents Mongolian culture. As a result, in *Beowulf*, sword/infantry equipment becomes the main hero’s weapon, while water imagery (lake, sea, boat) serves as the major plot playground. In *Jangar*, the horse has been sanctified and individualized. The hero’s mount is his buddy and proof of his exceptional quality.

Finally, the initial topic is expanded to reveal how weapons and equipment contribute to character portrayal. There is one thing they have in common. Both Beowulf’s and Khongor’s equipment emphasizes their majesty. However,

Beowulf's swords are the driving force behind his self-transcendence. Even the giant's blade dissolves after killing Grendel's mother, so Beowulf's swords constantly fail him. Beowulf himself is the main actor that kills the monsters. It is different from the characters in the epic *Jangar*. Khongor's weapons and gear are the physical manifestations of his magic; they will be meaningless if they leave him.

This subject has considerable space for development. Particularly, the archaic elements underlying those weapons, a comparison of rhetorical techniques used to describe characters, and so on. In general, the author hopes that this research will help people to get to know about the charm of these two ancient treasures and make a contribution to the epic investigation in a comparative way.

References

1. 宝音贺西格 / 特·巴德麻. 江格尔. 内蒙古人民出版社, 1982
Boyinhexig, Te. Badma. *Jangar*. Inner Mongolia // Boyinhexig. People's Publishing House, 1982.
2. 旦布尔加甫. 卫拉特英雄英雄故事研究. 北京民族出版社, 2005.
Damrinjab, B. *A Study of the Oirat Heroic Story* // B. Damrinjab. – 2005.
3. Heaney, S. *Beowulf: A New Verse Translation* // S. Heaney. – W.W. Norton and Company, 2000.
4. Heinrich, H. *The Circulation of Weapons in Anglo-Saxon Society. Rituals of Power: From Late Antiquity to the Early Middle Ages* // H. Heinrich. – Brill, 2000. – P. 377 – 399.
5. Rachewiltz, I. de, *The Secret History of the Mongols: A Mongolian Epic Chronicle of the Thirteenth Century* [Electronic Resource] // I. de 5. Rachewiltz, ed. by John C. Street. – Book 4. – University of Wisconsin-Madison. 2015. – Mode of access: <http://cedar.wvu.edu/cedarbooks/4>. – Date of access: 16.11.2022.
6. Rinchindorji. *The Development History of The Mongolian Heroic Epic Poetry* // Rinchindorji. – China Social Sciences Press, 2013.
7. Tolkien, J. R. R. *Beowulf: A Translation and Commentary* // J. R. R. Tolkien. – William Morrow Paperbacks, 2015.

Pan Gaojin

Postgraduate Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

WORLD LITERATURE VISION IN AI QING'S POETRY

Abstract: *The use of symbols by Chinese poet Ai Qing lies in the fact that he mixes, merges, connects, and synthesizes everything that exists through his own imagination. Ai Qing was deeply influenced by literary creation theories and poetic techniques of such poets, as S. T. Coleridge and T. S. Eliot's – main figures of Romanticism and Modernism. In the first half of the XX-th century, with the deepening of Chinese colonization, the influence of foreign culture continued to flow in. This article aims to analyze the specific Ai Qing's look at the world literature.*

Keywords: *Ai Qing; Imagination; World Literature; Symbol; Romanticism; Modernism.*

Пань Гаоцзинь

аспирант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

КОНЦЕПЦИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПОЭЗИИ АЙ ЦИНА

Аннотация. *В поэзии Ай Цина язык символов имеет синтетическую природу, происходящую из уникального воображения поэта, испытавшего глубокое влияние открытий романтика С. Т. Колриджа и модерниста Т. С. Элиота в области теории и практики поэтического. В первой половине XX века в Китае, переставшем быть колонией, нарастает интенсивность освоения достижений мировой культуры и литературы. В данной статье анализируется специфика взгляда Ай Цина на мировую литературу.*

Ключевы слова: Ай Цин; воображение; мировая литература; символ; романтизм; модернизм.

In the 1930s, with the study of translations and the introduction of the poetic works of the British Romantic poets W. Wordsworth (1770 – 1850), P. B. Shelley (1792 – 1822), J. Keats (1795 – 1821), and S. T. Coleridge (1772 – 1834), European romantic literary concepts also penetrated China, which had a profound effect on the then group of Chinese poets. Xu Zhimo (徐志摩, 1897 – 1935), Dai Wangshu (戴望舒, 1905 – 1950), and Wen Yiduo (闻一多, 99 – 46) are the main representatives of the Romantic poets, who advocate the use of poetry to express the subjective spirit of people, express their own emotional world and existence through the description of the relationship between man and nature. «S.T. Coleridge was an important poet in the romantic period of Europe. Modern Chinese translation and research mainly focused on the 1900s and 1930s. During this period of Chinese literature, the dissemination of S. T. Coleridge in Chinese academia has experienced a process of understanding from a rebellious poet, an untimely dreamer to an artistic and spiritual core figure. The changes in the construction and acceptance of S. T. Coleridge's symbol are not only related to the times, social, and political factors, but also related to the literary trend of thought and the literary tendency, leading and promoting of the main writers in the literary field. At the same time, it reflects the modern Chinese writers' literary function» [2, p.52] The idea of Imagination in the European Romantic literary movement also spread into the territory of Chinese literature and formed the modern Romantic poetic style with unique Chinese characteristics («the different philosophical and cultural backgrounds of China and the West determine the different characteristics of Western contemporary symbol poetics and Chinese symbol poetics») [1, p. 226]. At the same time, with the introduction and spread of the Baudelaire (Charles Baudelaire, 1821 – 1867) school of symbolism, Eliot's (Thomas Stearns Eliot, 1865 – 1848) and Pound's (Ezra Weston Loomis Pound, 1885 – 1972) modernism, the system of Western modernist poetics almost completely came to the attention of Chinese poets, Bian Zhiling (卞之琳, 1910 – 2000), Ai Qing (艾青, 1910 – 1996; real name: 蒋正涵 (Jiǎng Zhèng hán), Feng Zhi (馮至, 1905 – 1993), Li Jinfa (李金发, 1900 – 19767) are its important representatives («in the 1930s, the Anglo-American modernist poetry represented by T. S. Eliot, like a larger magnet, attracted the attention of a group of modern Chinese poets» [3, p.19]. Based on the complete absorption of the figurative features of classical Chinese poetics, they absorbed the Western spirit of modernism, the features of the selection, use and narration of poetic symbol and symbolic techniques, forming a typical modern-classical, East-West, symbolic-mythological theory of poetic creativity and a narrative system, all they are in favor of showing the eternity, immanence and creative potential of people through their own literary work, through the repeated use of symbols, so that his works seem vague, multifaceted, layered, unique and symbolic, «the modern transformation of Chinese poetry is mainly influenced by the concepts and forms of Western poetry, compared with foreign influences, the traditional influence of this people's poetry is rather a deep penetration of latent growth» [4, p.113].

In this long process, along with the widespread spread of Romanticism and Modernism in China, Ai Qing came into contact with their literary ideas and applied them to their own literary creation practice, «the art of poetic symbol of the 1930s embodies the conscious compatibility of the ancient Chinese tradition of the art of poetic symbol with Western modernist visual arts and reflects a more comprehensive and conscious understanding of the construction of the ontology of the symbol» [4, p.100]. The circumstance of completely selective assimilation of the ideas of poetic creativity has formed its own unique way of using symbol. The era in which they lived was special: due to the unique historical causes of China and the special background of the dynastic succession, S.T. Coleridge and T. S. Eliot came to China almost simultaneously, and their influence on the poet was almost synchronous.

At that time, the political situation in China was complex and chaotic, the warlords fought, the new culture movement deepened, Ai Qing tried to break the outdated literary atmosphere, find a new path, and constantly deepen his literary understanding in creativity. Through Ai Qing's formative power of imagination, unique use of symbol, and accurate capture of color and social pulse, everything becomes the one, and his own literature is full of special vitality, shaping a profound modernity in China at that time with a stream of poetic creativity of ideology and realism. «Ai Qing most successfully achieved the unification of the expression of the zeitgeist and the pursuit of artistic beauty» [4, p.79].

In the process of using many symbols, Ai Qing constantly revises and strips off self-emotional factors. Ai Qing mixes, merges, connects, and synthesizes everything that exists through his own imagination. All symbols can be freely introduced from one state to another and become a harmonious and unified existence, *«the symbol not only sees the style of the poet best, but also greatly enhances the expressiveness and attractiveness of the work, providing the reader with a huge scope for imagination and recreation»* [6, p.102]. Ai Qing transforms into whatever he describes through his imagination, penetrating the mind and capturing the subtlest emotions. Symbolic color gives a vivid situational presentation and emotional experience, as S.T. Coleridge said: *«Finally, GOOD SENSE is the BODY of poetic genius, FANCY its DRAPERY, MOTION its LIFE, and IMAGINATION the SOUL that is everywhere, and in each; and forms all into one graceful and intelligent whole»* [5].

The figurative system of many of Ai Qing's poems is comprehensive and meaningful, he broke through the traditional Chinese poetic system, consciously absorbed the essence of modern Western poetic symbol, repeatedly used symbols such as color, sun, dawn, light and earth, *«he appreciated the important role of imagination and association in building symbols: without imagination, there is no poetry»* [7, p.157], he also said that *«feelings without associations, without imagination, life is very short»* [7, p.109]. The use of Ai Qing's symbol also has an international perspective, not only focusing on one's nationality, but also on the world, so many of Ai Qing's poems express the emotional experience of the Chinese nation in a certain period of China, but also deeply express the universal experience of all mankind: individual encounters, national destiny and the pursuit of the common value of all mankind are united into a single whole. *«In his poetic imaginative world, Ai Qing also consciously absorbed the method of symbolism. Symbolic symbols are often intertwined with realistic symbols or lyric-romantic symbols, creating a simple and deep poetic environment»* [4, p.87]. The poem *«When the Dawn Puts on White Clothes»* profoundly reflected the rich imagination and epic allegorical narrative skills used in his symbols by the poet:

*Between purple and blue forests
From grey ash mountain to grey ash mountain
green grass,
Green grass flowing across the prairie
The smoke is fresh like lotion...
...
Oh when the dawn turns white
How fresh are the fields!
Watch,
Yellow light,
Trembling his last hour on a pole.
Look ! [8, p.12]*

Dawn expresses human emotions and actions, and natural landscapes begin to have a strong symbolic meaning: when dawn arrives, everything in the world can be warmed, and dawn has three meanings: first, after darkness disappears, light can be ushered in, in all the darkness, wait for the light to come; second, the power of light will change from the yellowish light to the light of the sun; third, the faint light merges with the dawn light. One, symbolizing that everyone is accepted and saved by the light, and the deep meaning of salvation covers the entire human world, *«the symbol is no longer equal to the original symbol because it has penetrated into the author's consciousness. As a subjective and objective composition, it is the poet real-life evidence of complex aesthetic activities, the embodiment of the poet's creative style»* [9, p.36], in his poem *the Dawn*:

*when I didn't wake up
Close your eyes
I hear birds singing
I heard the roar of a car*

I heard a whistle
knowledge
You knock on the door again...
Dawn,
for your arrival
I want to stand on the slope
how welcome
The girl jumps from the field
Open arms to you
Because of you,
You have her innocent smile.
And my favorite weeds and fragrance [10, p.144-145].

Ai Qing's poems depict the most real and realistic aspirations of a war-torn country and a people at war. In 1937, the aggressive war against China was in full swing, and all of China was shrouded in some kind of shadow, and people needed light and confidences, which is a condition for the poet to write this poem. The poet believes that *«a good poem should be fresh symbol and fresh language, so appropriately dissolved in one's own mind»*[7, p.47] and *«good language is the language that most fully and accurately expresses your feelings, experiences and thoughts»*[7, p.104] When the poet is still dreaming, he already imagines a number of scenes after dawn: the chirping of birds, the roar of cars, the whistle, this is the beginning of a new morning, the dream represented by dawn and light, the noise and excitement after dawn. The lieutenant was silent. At dawn, the poet, full of emotion, stands on the hillside, arms outstretched, like a long-lost girl, to pay homage to the light. Under the ashes of war, the Chinese people have not seen a real dawn for a long time. The traditional way of life of people has changed, the pace of life has changed, and fundamental changes have taken place in the fate of the individual, society and family. The girl symbolizes the purity and beauty of the light, which is like a human smile.

Symbol is presented as an external symbol of subjective consciousness, articulating the hidden emotions and consciousness that are the main function and purpose of the symbol. A common basic symbol of Ai Qing is the sun. Through repeated use of the symbol of the sun, the underlying emotions in the heart are vividly described, *«the rich connotation of the sun symbol in Ai Qing's poetry is mainly reflected in the human concern in real life, the ultimate ideal of life, the ancient nation civilization and the piety of human civilization»* [4, p.82], the full display of the symbolic meaning of the sun happens through imagination and allegorical narrative in the poem *«The Sun»*:

From an old grave
From the dark times
From the side of the stream of human death
Shocked sleeping mountains
When the steamer turns over the sand dunes
The sun comes down on me...

It is an undeniable light
Breathe life
Let the tall trees dance with him
Let the river flow to him with wild songs
When it comes to me
Winters pike pupae go underground
The crowd is talking loudly in an empty field
Distant city

Summon him with Electricity and Steel
So my heart
Torn by the hand of fire
Stale soul
Thrown into the river
I believe in the resurrection of mankind [11, p.132-133].

The sun here clearly possesses human thoughts and emotions. On the one hand, the poet has given the characteristics of the sun person. The sun comes to shock everything and awaken everything, at the same time, everything is singing with the sun. The unmoving things possess people, his thoughts, feelings, actions and emotions are obviously a very imaginative expression, and it is also a romantic creative method. At the same time, the sun has a very rich symbolic meaning: first, the sun symbolizes light and hope. In the endless pain and darkness, people are seeking breakthroughs, hoping to bring life and peace to the land of China; second, the sun symbolizes youth and vitality, which means that a new generation will welcome this era with a newer attitude and create a brighter future; third, the sun has become the common belief of the whole world and all mankind, based on the suffering of the entire human race and the darkness of the world at that time, a religious sentiment and belief were introduced to make people believe that the light will come and everything will pass, « *the poet's creative evolution does not follow a clear pattern; in general, it is a movement from introspection, from focusing on oneself and one's emotions, to the richness and diversity of the world. The spark to which the poet runs is a belief in humanity and the future of humanity*» [12, p.122]. It can be seen that this poem adopts both romanticism and symbolism, but the result is a profound and typical modernism and realism. It can be said to be based on S. T. Coleridge's imagination theory. Romanticism creation techniques and symbolism creation techniques centered on T.S. Eliot's De-Personalization theory are perfectly combined in the creation of this poem, so that the symbol has a dual function and achieves a good art effect, «*the artistic personality of poets is more manifested in the use of such mental abilities as perception, association and imagination when collecting symbols*» [9, p.28]. In the poem «*The Sun*», the poet's universal human emotions are fully expressed, the sun is also transformed from a single symbol of a nation to a common pursuit of all mankind, and the symbolic framework of the sun has become the whole world and all mankind:

Skyscrapers in the distance
- Those mountains of cement and steel
And hundreds of cigarettes
Thousand pillars and roofs raised
In the dense forest
Come outside.....
In the Pacific
In the Indian Ocean
In the Red Sea
In the Mediterranean Sea
When I first had the desire for peace
And a childhood that floats on endless blue waters
I saw a beautiful sunrise
But at this moment
I breathe in the city
The smell of kerosene resin smell
Mixed city, open metal frame, ore frame
Electric fire frame city, widely
The city that brings caresses at dawn
I see the sunrise

More beautiful than any twilight [13, p.204-205]

«*The symbol of the sun is also an archetypal symbol deeply imprinted in human experience*» [4, p. 84]. Ai Qing freely manipulates his imagination, treats the sun as a visual figure, fully expresses his thoughts, and prepares to spread his belief in the existence of the sun to all parts of the world. First, the light of the sun exists in the life of the city of poets, and then further spreads to important places such as the Pacific Ocean, the Indian Ocean, the Mediterranean Sea, the Red Sea, the jungle, and even worldwide, the meaning of the sun has deepened from a single national meaning to a human existence. Xu Yuan clearly stated: «the figurative group *Sun* symbolically expresses the poet's desire for the ideal of light and the philosophical understanding of life and death, which is transferred by time and people to our literature-precisely because our people and people have experienced light and hope, in contrast to suffering» [14, p.107]. Through this typical expression, we can see the profound connection between the subject (person) and the object (the sun) in Ai Qing's poem, as well as the deep emotional experience and inner feeling of many sun symbols. «*Ai Qing seems to be very interested in the symbol of the sun. Sensitive, all things related to the sun let Ai Qing get it into poetry to create*» [15, p.21]. Ai Qing's poetry successfully realized the integration of man and nature, nation and world, and had a significant impact on the poetry creation in the post-Romantic period.

Ai Qing often uses self-narrative combination and placement of many symbols form a big picture. The poet's unique imagination creates his own unique literary style. «*Ai Qing's poems have the character and spirit of the Land, the breath and color of the land, his poems testify to the suffering earth, and sing about the suffering earth*» [4, p.80], in «*Snow Falling on the Land of China*»:

*Snow falling on the land of China
The cold is blocking China
Wind/Like an old woman who is too sad / Following tightly
Stretching out cold fingers
Pulling on the clothes of pedestrians
In words that are as old as the land*

*Doing it all the time
The one who appeared from the forest
Driven the carriage/Your Chinese farmer
Wearing a fur hat/Breaking heavy snow
But I,
No happier than you
- Lying on the river of time,
Waves of suffering
Swallowed and rolled me several times -
Wandering and captivity,
The most precious days of my youth are lost my life,
How is your life,
Just as exhausted.
Snow falls on Chinese soil
Cold blocked China... [7, p.157]*

«*The Land is a fertile soil for the reproduction of life, a symbol of the regeneration of life*» [4, p.81]. Poetry is composed of symbols, which carry the inner emotions and outer life of the poet. Through imagination, the poet integrates a series of independent symbols: snow, land, old women, pedestrians, and farmers into an observable and sensible reality through imagination. Land is a symbol commonly used by Ai Qing, which runs through the entire process of Ai Qing's

poetry creation. He gave to the land a very profound symbolic meaning: first, the land symbolizes the troubled China. At that time, the war in China continued. People are displaced, everything is destroying, the land, just like destroying this country; second, the land symbolizes hope, everything is born and raised from the land, without the land, life will lose their support. Fundamentally, it will be destroyed; thirdly, the land symbolizes a kind of religious love and attachment. Based on an ancient, deep and extensive cultural foundation, civilization will accommodate, renew and establish a new order for this world, where brings light and hope. Therefore, a simple land symbol carries three meanings at the same time, which is evident in the superb application of its symbolism.

Symbols combine objective phenomena and subjective consciousness, and through human imagination and the unique narrative structure presents a three-dimensional symbolic meaning «into one graceful and intelligent whole» (good sense, fancy, imagination) according S. T. Coleridge) [5]. It is reflected in Ai Qing's poem «*The Land of Resurrection*»:

*Rotten days already sunk to the bottom of the river,
Let it rinse with running water
There are almost no traces left;
On the river bank, Where the steps of spring pass
Flowers and grass are everywhere;
And from the jungle there also reported
A hundred birds dedicated to the seasons
High frequency singing*

*It's time to sow, work hard for us
The earth will give birth to golden particles.
Right now, you, the poet of sorrow,
You should also brush away the old longing,
Let hope awaken in your own
A heart that has been hurting for a long time:
For our once dead land
Under a clear sky, risen!
-Suffering became a memory
In his warm chest, spinning again
There will be blood of fighters [16, p.153-154]*

Decaying days (time) and flowing water and river banks (space) are one, the earth in spring is full of life and vitality, the piercing sounds of birds perfectly depict the hope of the birth of the world and all the sorrows that will eventually pass away, the spirit of warriors and will change the world, and the dead earth will rise. Poets are free to express their inner life in symbolic and figurative language and experience the great charm of imagination. It can be said that there are many similar and different things in nature, and through the unique processing of imagination and language, they are stimulated by the emotions required of eternal and temporary opposition and interdependent objects, thus forming their own literary works.

The resurrected earth, humanity, world and order mean that the dead earth has undergone a great renewal, and the land here obviously has a certain feeling of religious redemption, just as Jesus Christ was resurrected and conquered sin. Xu Yuan also emphasized this point: «*a certain religious spirit in Ai Qing's poems is not only support for the emotion of complete devotion to the earth, but also an understanding of the above-mentioned beginning and devotion to the law of life*» [14, p.107]. In Ai Qing poetry imagination and symbolism have been integrated. It is not broken knowledge and perceptual cognition, but a single thought that transcends all conflicts and contradictions, it can shape and unify the world, place, people and religion.

References

1. 李小平, 中西方诗歌意象比较研究, 中州学刊, 第一期, 2010年1月, 226页.

2. 周青, 1900-

1930年代中国文学场域中柯勒律治的传播与接受, 南通大学学报·社会科学版35卷第4期, 2019年, 52页。Zhou Qing, The Spread and Acceptance of S.T. Coleridge in the Field of Chinese Literature in the 1900s and 1930s/ Journal of Nantong University: Social Science Edition, Volume 35, Issue 4, 2019. – 52 p.

3. 张颖利, 艾略特对袁可嘉诗学思想的影响研究, 青海民族大学, 2010年, 19页。Zhang Yingli, Research on Eliot's Influence on Yuan Kejia's Poetic Thoughts/ Qinghai University for Nationalities, 2010. – 19 p.

4. 王泽龙, 《中国现代诗歌意象论》, 华中师范大学, 2004年5月, 6-97页。Wang Zelong, The Symbol Theory of Modern Chinese Poetry, Central China Normal University, May 2004. -6-97 p.

5. Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria, Chapter XIV, -Mode of access: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69385/from-biographia-literaria-chapter-xiv>.-Date of access:18.09.2021.16.

6.

李顺春, 中英诗歌意象分类之比较, 内蒙古大学学报(人文社会科学版), 第33卷, 第一期, 2001年1月, 102页。Li Shunchun, Comparison of Chinese and English Poetry Symbols Classification, Journal of Inner Mongolia University (Humanities and Social Sciences Edition), Vol. 33, Issue 1, January 2001. – 102 p.

7. 艾青诗论[M].上海: 复旦大学出版社, 2005: 157.

Ai Qing, Poetry Theory [M], Shanghai: Fudan University Press, 2005. – 157 p.

8. 艾青, 艾青全集第一卷: 《当黎明穿上白衣》, 人民文学出版社, 1937年, 12页。Ai Qing, The Complete Works of Ai Qing, Volume 1: When the Dawn Puts on White Clothes / People's Literature Publishing House, 1937. – 12 p.

9. 张萍, 艾青诗歌意象研究, 南京师范大学, 2006年, 36页.

Zhang Ping, Research on Ai Qing's Poetry Symbols, Nanjing Normal University, 2006. – 36 p.

10. 艾青, 艾青全集第一卷: 《黎明》, 人民文学出版社, 1937年, 144-145页。Ai Qing, The Complete Works of Ai Qing, Volume 1: the Dawn/ People's Literature Publishing House, 1937.-144-145 p.

11. 艾青, 艾青全集第一卷: 《太阳》, 人民文学出版社, 1937年, 132-133页。Ai Qing, The Complete Works of Ai Qing, Volume 1: the Sun / People's Literature Publishing House, 1937.-132-133 p.

12. Ионкис, Г. Э., Томас Стернз Элиот/Ионкис, Г. Это. //Английская поэзия XX века, 1917-1945: учеб. пособие/Г. Э. Ионкис. -М.: Высшая школа, 1980. -С. 69-125. -Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/1931485-angliyskaya-poeziya-xx-veka-1917-1945/toread/page-122>. -Дата доступа: 03. 10. 2022.

13. 艾青, 艾青全集第一卷: 《太阳》, 人民文学出版社, 1937年, 204-205页。Ai Qing, The Complete Works of Ai Qing, Volume 1: the Sun/ People's Literature Publishing House, 1937.-204-205p.

14. 徐源, 在大地的中央向世界遥望——论艾青诗歌的现代性,95-101页.

Xu Yuan, Looking to the World in the Center of the Earth - On the Modernity of Ai Qing's Poetry/Social Science Review, VOL. 25, NO. 7, Jul, 2010.-95-101p.

15. 陈萱, 艾青与惠特曼诗歌比较研究, 西安外国语大学, 2013年, P.2

Chen Xuan, Comparative Study of Ai Qing and Whitman Poetry, Xi'an University of International Studies, 2013, -21p.

16. 艾青, 艾青全集第一卷: 《复活的土地》, 人民文学出版社, 1937年, 153-154页. *Ai Qing, The Complete Works of Ai Qing, Volume 1: The Land of Resurrection / People's Literature Publishing House, 1937. -153-154p.*

Bilial Maher Hamdullah

Postgraduate Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

GEORGE ORWELL'S FIGURES OF SPEECH IN «ANIMAL FARM»

Abstract. This research paper aims to investigate the figures of speech in *Animal farm*. One of the aims of a literary text is to say as much as possible as briefly as possible, which means to say more in few words to achieve maximum effectiveness. Orwell uses personification in the novel *Animal Farm* to portray people of power and the common people during the Russian Revolution and to describe his feelings at that time. The study used the analytic method which found that: the writer wants to convey his message of this novel implicitly and indirectly, so he has used more types of figures of speech that have figurative meaning beyond their meaning. Many people read *Animal Farm* as a fable novel without paying attention to figurative meaning or discover what beyond the novel so Orwell succeeded in sending his message at the time that impossible to write directly about the policy, so he used figures of speech which decorated *Animal farm* and made them a unique novel among Orwell's novels.

Key Words: Figures of Speech; Allegory; George Orwell; *Animal Farm*; Russian Revolution.

Билиял Махер Хамдулла,

аспирант (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)

ЯЗЫК АЛЛЕГОРИИ В РОМАНЕ ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА «СКОТНЫЙ ДВОР»

Аннотация. В статье рассматриваются фигуры речи в романе Джорджа Оруэлла «Скотный двор» с точки зрения реализации одной из главных целей художественного текста – наиболее точно и глубоко в отобранных словах выразить экспрессию образа Оруэлл использует прием персонификации в повести «Скотный двор» для изображения персонажей власти и простых людей, связанных с революцией в России и описать их чувства в те времена. В статье анализируются типы аллегорических образов, в которых автор передает опосредованно свои мысли, оценки происходящего. Не имея возможности говорить напрямую о своем отношении к политике, Оруэлл использует аллегорию, фигуры речи для декорирования, создания условно сказочного эффекта от *Скотного двора*, что делает его роман уникальным среди других его произведений.

Ключевые слова: фигуры речи; аллегория; Джордж Оруэлл; «Скотный двор»; революция в России.

Figures of speech are figurative words for description of a situation in a figurative form in a specific language, which should not be attempted to be understood literally. Figurative expressions are found in all languages of the world. Personification has long been taken for granted as an important aspect of Western narrative. Personification, one of the symbolic tropes in the field of stylistics, has so far been an interesting study topic all over the world. It has both cognitive and expressive function, it is widely used in various linguistic styles: natural language style, political commentary style and literary language style. It could be seen that personification is one of the most common and vivid stylistic devices, which George Orwell (*Eric Blair 1903 – 1950*) uses in *Animal Farm (1945)* to beautify it. Personification, an indispensable technique could be used by writers to give their works great value, and it allows the character to express their feelings, helps the story unfold, and makes it more enjoyable.

In this paper, we will see some theories about personification, which takes a big part in *Animal Farm* and the

analysis of some literary devices that related to personification such as allegory and metaphor. On other hand, there are several instances when this literary element is prominently used in the book *Animal Farm*. To begin with, however, personification can be defined in a general way as giving things that are not human some traits that are largely attributable to humans. These traits could include but are not in any way limited to characteristics, action, feelings as well as qualities.

George Orwell was born in 1903, in Bengal, India, the son of a minor official in the Indian Civil Service. He was brought to England at an early age, and educated at St. Cyprian's, and then at Eton, on a scholarship. At Eton, he encountered, for the first time, popular liberal and socialist ideas, which were common subjects of discussion there, especially in the period immediately following the First World War. When he graduated, instead of going to a university, he joined the Indian Imperial Police. Orwell served in Burma from 1922 to 1927 until his dislike of imperialism induced him to resign. In 1945 Orwell published the first of the two books for which he is generally known, *Animal Farm*; like *Nineteen EightyFour* (1949), an anti-utopian novel, in the form of a political satire. The obvious subject of the satire is Soviet Russia, but more generally it deals with the totalitarianism of any kind. The language of these novels is full of allegories and symbols.

The term symbol in literature is often a figure of speech in which a person, an object, or a situation represents something in addition to its literal meaning [1]. Conventional or traditional literary symbols work in much the same way, and because they have a previously agreed upon meaning, they can be used to suggest ideas more universal than the physical aspect itself. A symbol may appear in a work of literature in several different ways to suggest many different things. An author may repeatedly use the same object to convey a deeper meaning or may use variations of the same object to create an overarching mood or feeling. Symbolism is often used to support a literary theme in a subtle manner [1] familiar. Emotions, abstract concepts and natural forces have all been given human characteristics in myth and literature.

One of the most prominent literary elements utilized in the book is an allegory. In all probability, *Animal Farm* is an allegory of the happenings in Russia in the period ranging between 1920 and 1940. The allegory, in this case, is delivered through old Major's speech which in basic terms presents all the key components of communism as were put down in the 1848 communist manifesto by the likes of Fredrick Engels and Karl Marx. Further, *Animal Farm* uses Russia's tsar, Nicholas II when it comes to the use of Mr. Jones as an allusion. George Orwell combined several of these methods in *Animal Farm*, which, under the guise of a fable, and expressed his disillusionment with the outcome of the Bolshevik Revolution and showed how one tyrannical system of government was replaced by another one.

Since Orwell's 'disguise' was a 'fable', it would be rather relevant to give some information about short fables, simple forms of naive allegory. The fable is usually a tale about animals who are personified and behave as though they were human beings. The device of personification may be extended to trees, stones, winds, and other natural objects. The early tales included humans and Gods as characters; however, fables tend to concentrate on animating the inanimate, which is the feature that isolates them from the ordinary folk tale-like Orwell's *Animal Farm*, fables tend towards detailed, sharply observed social realism which finally leads to satire. Orwell's allegory *Animal Farm* in the form of a beast fable, has been successful since it allows us to view the rise and fall of a change in society. If the characters had been human beings, a greater emphasis would have been placed on the characters, and the reader's reactions would have focused on the human emotions rather than on the forces and activities involved in the failure of society.

Personification is the attribution of human features to inanimate objects [2]. It is a tool that persons of truth are obligated to use; the goal of this tool is persuasion in the soul briefly, one aspect of rhetoric is style, which includes ornamentation; and one avenue for ornamentation is the use of tropes. There are many instances when this literary element is prominently used in the book *Animal Farm*. To begin with, however, personification can be defined in a general way as giving things that are not human some traits that are largely attributable to humans. These traits could include but are not in any way limited to characteristics, action, feelings as well as qualities. In *Animal Farm*, personification is a common occurrence.

George Orwell wants to send a message indirectly about what happened during the period between 1930 – 1950 by using animals. *Animal Farm* was published in England on 17 August 1945. According to Orwell, the book reflects events leading up to and during the Stalin era exactly before the Second World War, and it was written at a time when the wartime alliance with the Soviet Union was at its height and it was initially rejected by many British and American publishers. And this novel was a very interesting, complex, and informing novel. In the novel, George Orwell uses farm animals to portray people of power and the common people during the Russian Revolution. The novel starts with Major explaining to all the animals on the farm how they are being treated wrongly and how they can overthrow their owner, Mr Jones. They finally gang up on their owner and he leaves the farm. Then they start their farm with their own rules and commandments. Originally the two people in charge of the *Animal Farm*, which they titled, were Napoleon and Snowball. The main literary device that is used is personification, and this last is the attribution of human characteristics to something that is not human [3]. Hence, the novel is a great masterpiece in personification and symbols. The author here wants to tell the reader about communism and other types of government because in this story Mr Jones the owner of the farm is in danger of losing his farm. The animals are planning a rebellion against humans because they are treating them bad. Old major the oldest animal and the wisest organize all of it. When Old Major dies Snowball, Napoleon and Squealer take the lead of everything because the pigs are considered as the most intelligent animals on the farm. After that Napoleon takes the head of the government.

According to Paul De Man's theory, personification is the attribution of human characteristics to any inanimate object, abstract concept, or impersonal being [4]. In *Animal Farm* find that the pigs play an important role in presenting human being as personified pigs. Old Major is the father of 'Animalism'. He represents Karl Marx, but in some ways also symbolizes the original communist leader Vladimir Lenin. The book also says, that Old Major has been exhibited at shows under the name Willingdon Beauty who is trying to instigate animals against human beings and give them reasons and proofs about the despicable of human beings to make sedition between people (between animals): «*The Old Major said: [...] why, work night and day, body and soul, for the overthrow of the human race! That is my message to you, comrades: Rebellion! I do not know when that Rebellion will come, it might be in a week or a hundred years*» [5].

Here the Old Major is planning a rebellion against the owner of the farm Mr Jones, so, animal act as humans especially that they had made a meeting and they decide to make a Rebellion because they see that the owner Mr Jones does not give them their rights and this behaviour is human. Old Major has lived a life of ease as a show pig. However, this kind of life has allowed him sufficient time to think and to observe other animals, while the others spent their time concentrating on hard work and survival. Orwell wants to say that The old Major is the father of 'Animalism', which represents Karl Marx, but in some ways also symbolizes the original communist leader – Vladimir Lenin (in the book, Old major's skull is displayed similarly to the way Lenin's remains were displayed to the public) The book also says that Old Major had been exhibited at shows under the name Willingdon Beauty.

As to Napoleon he is correlated with Joseph Stalin, the second leader of the Soviet Union. *Animal farm* skips the short rule of Lenin (and seems to combine Lenin with the character Old Major) and has Napoleon leading the farm from the beginning of the revolution: «*One Sunday morning when the animals assembled to receive their orders Napoleon announced that he had decided upon a new policy. From now onwards Animal Farm would engage in trade with the neighbouring farms: not, of course, for any commercial purpose but simply to obtain certain materials which were urgently necessary*» [5]

The animals here wanted to engage with a trade, like a human, and this kind of treatments is human (between people or countries) to make deals or transactions. Besides that, trade has rules, so we understand that the animals act like humans, and Orwell's motive here is to show the Nazi-Soviet pact. Napoleon is a huge boar, quite fierce-looking and often getting his way although he does not talk much. Even before the Rebellion, these traits lead the other animals to think that he has a great depth of character compared to Snowball, which represents Leo Trotsky. Trotsky was one of the original revolutionaries. But as Stalin rose to power he became one of Stalin's biggest enemies and was eventually expelled from the Politburo in 1925 – one year after Stalin took control of the nation. Snowball is exiled from the farm

just as Trotsky had been in 1929. But Trotsky was not only exiled in body but was also exiled from the minds of the Russian people. His historical role was altered; his face cut out of group photographs of the leaders of the revolution. In Russia, he was denounced as a traitor and conspirator and in 1940 a Stalinist agent assassinated him in Mexico City. «*One Sunday morning when the animals assembled to receive their orders Napoleon announced that he had decided upon a new policy. From now onwards Animal Farm would engage in trade with the neighbouring farms: not, of course, for any commercial purpose but simply to obtain certain materials which were urgently necessary*» [5]. The animals here wanted to engage with a trade like a human, and this kind of treatments is human (between people or countries) to make deals or transactions. Besides that, trade has rules, so we understand that the animals act like humans, and Orwell's motive here is to show the Nazi-Soviet pact.

Personified Horses in *Animal Farm* represent the middle and working class of revolutionary Russia. Boxer represents the working class. Boxer is portrayed as being a dedicated worker, but as possessing a less-than-average intelligence. In the next passage, Boxer expresses remorse after having inflicted physical harm upon a human being while defending the farm from an impending attack. «*He is dead, 'Boxer said sorrowfully.' I had no intention of doing that. I forgot that I was wearing iron shoes. Who will believe that I did not do this on purpose?*» [5].

Clover represents Boxer's female counterpart. In the next passage, clover is trying to learn the alphabet A, B, C, D. But learning is human behaviour and is a classic example of the assignment of human characteristics to animals i.e. learning whereas, in real life, animals cannot learn. «*Clover learnt the whole alphabet, but could not put words together. Boxer could not get beyond the letter D. He would trace out A, B, C, D, in the dust with his great hoof*» [5].

Personified Dogs represent the military or police. Throughout *Animal Farm*, the dogs are generally portrayed as blindly obedient, and minimal description is given in regards to the way the dogs' characteristics develop throughout the story. However, the next passage personifies the dogs in such a way that reveals they are indeed able to read, as well as their intellectual interests or lack thereof. «*The dogs learned to read fairly well, but were not interested in, reading anything except the Seven Commandments* [5].

Personified Sheep represent the masses at large. They (like horses) are characterized in terms of their blind obedience to the pigs; however, their innocence is more accentuated as is their simplicity of mind. The next passage alludes to their ability to memorize a phrase as well as the ability to verbally recall the memorized information. «*When they had once got it by heart the sheep developed a great liking for this maxim, and often as they lay in the field they would all start bleating 'Four legs good, two legs bad! Four legs good, two legs bad!' and keep it up for hours on end, never growing tired of it*» [5].

As it is was, this article aimed to find out the effect of using figures of speech on the *Animal farm* and understanding figures of speech used for explaining speech beyond its usual usage. The acquired result shows that the writer wants to convey his message of this novel implicitly and indirectly, so he has used more types of figures of speech that have figurative meaning beyond their meaning. Many people read *Animal Farm* as a fable novel without paying attention to figurative meaning or discover what beyond the novel so Orwell succeeded in sending his message at the time that impossible to write directly about the policy, so he used figures of speech which decorated *Animal farm* and made them a unique novel among Orwell's novels.

References

1. Halliday, M.A.K. and Hassan, R., *Cohesion in English*. – London: Longman, 1976. – 374 p.
2. Leech, G. N., *A Linguistic Guide to English Poetry*. – London: Longman, 1969. – 256 p.
3. Peters, P., *The Cambridge Guide to English Usage*. – Leeds: University of Leeds, 2004.
4. Tajalli G. *Idioms and Metaphorical Expressions in Translation*. –Tehran: Samt, 2003. – 176 p.
5. Orwell G. *Animal Farm. A Fairy Story*. 1945
<https://www.telelib.com/authors/O/OrwellGeorge/prose/AnimalFarm/index.html>

Научное издание

**РОМАНО-ГЕРМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ:
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

СБОРНИК СТАТЕЙ
I МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
17-19 НОЯБРЯ 2022 ГОДА

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *Т. Ф. Рослик*
Дизайн обложки *Н. С. Поваляева*

Подписано в печать 07.12.2023. Формат 60×84¹/₈. Бумага офсетная.
Ризография. Усл. печ. л. 52,54. Уч.-изд. л. 42,92.
Тираж 50 экз. Заказ 369.

Отпечатано с оригинала-макета заказчика
в республиканском унитарном предприятии
«Издательский центр Белорусского государственного университета».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя
печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014. Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.