



БЕЛОРУССКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

ЖУРНАЛ
БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ФИЛОЛОГИЯ

ЧАСОПІС
БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА ЎНІВЕРСІТЭТА

ФІЛАЛОГІЯ

JOURNAL
OF THE BELARUSIAN STATE UNIVERSITY

PHILOLOGY

Издается с января 1969 г.
(до 2017 г. – под названием «Веснік БДУ.
Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагагіка»)

Выходит три раза в год

1

2019

МИНСК
БГУ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор **ЗАПРУДСКИЙ С. Н.** – кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры истории белорусского языка филологического факультета Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: zaprudski@gmail.com

**Заместители
главного редактора** **ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ С. Я.** – доктор филологических наук, профессор; заведующий кафедрой русской литературы филологического факультета Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: goncharova_s@tut.by
АРСЕНТЬЕВА М. Ф. – кандидат педагогических наук, доцент; заведующий кафедрой германских языков факультета международных отношений Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: arsentsyeva@mail.ru
ПРИГОДИЧ Н. Г. – доктор филологических наук, профессор; заведующий кафедрой истории белорусского языка филологического факультета Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: mik197@tut.by

**Ответственный
секретарь** **ЛЕНКЕВИЧ Е. В.** – кандидат филологических наук; старший преподаватель кафедры истории белорусского языка филологического факультета Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: alena.liankevich@gmail.com

Аллинэль К. Гренобльский университет 3 им. Стендаля, Гренобль, Франция.
Воевода Е. В. Московский государственный институт международных отношений, Москва, Россия.
Володина Т. В. Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь.
Волочко А. М. Национальный институт образования, Минск, Беларусь.
Волынец Т. Н. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Гладкова Г. Карлов университет, Прага, Чехия.
Даниленко А. Университет Пейс, Нью-Йорк, США.
Дубинко С. А. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Золтан А. Будапештский университет им. Лоранда Этвёша, Будапешт, Венгрия.
Ивашкевич И. Н. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Карпилович Т. П. Минский государственный лингвистический университет, Минск, Беларусь.
Коваль В. И. Гомельский государственный университет им. Франциска Скорины, Гомель, Беларусь.
Колер Г.-Б. Ольденбургский университет им. Карла фон Осецкого, Ольденбург, Германия.
Кречмер А. Венский университет, Вена, Австрия.
Лукашанец А. А. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь.
Мечковская Н. Б. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Поплавская Т. В. Минский государственный лингвистический университет, Минск, Беларусь.
Ровдо И. С. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Саевич М. Государственный университет им. Марии Кюри-Склодовской, Люблин, Польша.
Стариченок В. Д. Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка, Минск, Беларусь.
Тараненко А. А. Институт языковедения им. А. А. Потебни Национальной академии наук Украины, Киев, Украина.
Халипов В. В. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Хаустович Н. В. Варшавский университет, Варшава, Польша.
Хенцшель Г. Ольденбургский университет им. Карла фон Осецкого, Ольденбург, Германия.
Цзян Цюнь Даляньский политехнический университет, Далянь, Китай.
Шамякина Т. И. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.

РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ

Галоўны рэдактар ЗАПРУДСКІ С. М. – кандыдат філалагічных навук, дацэнт; дацэнт кафедры гісторыі беларускай мовы філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Мінск, Беларусь.
E-mail: zaprudski@gmail.com

Намеснікі галоўнага рэдактара ГАНЧАРОВА-ГРАБОЎСКАЯ С. Я. – доктар філалагічных навук, прафесар; загадчык кафедры рускай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Мінск, Беларусь.
E-mail: goncharova_s@tut.by
АРСЕНЦЬЕВА М. Ф. – кандыдат педагагічных навук, дацэнт; загадчык кафедры германскіх моў факультэта міжнародных адносін Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Мінск, Беларусь.
E-mail: arsentsyeva@mail.ru
ПРЫГОДЗІЧ М. Р. – доктар філалагічных навук, прафесар; загадчык кафедры гісторыі беларускай мовы філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Мінск, Беларусь.
E-mail: mik197@tut.by

Адказны сакратар ЛЯНКЕВІЧ А. У. – кандыдат філалагічных навук; старшы выкладчык кафедры гісторыі беларускай мовы філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Мінск, Беларусь.
E-mail: alena.liankevich@gmail.com

- Алінэль К.* Грэнобльскі ўніверсітэт 3 імя Стэндаля, Грэнобль, Францыя.
Ваявода А. У. Маскоўскі дзяржаўны інстытут міжнародных адносін, Масква, Расія.
Валодзіна Т. В. Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, Мінск, Беларусь.
Валочка Г. М. Нацыянальны інстытут адукацыі, Мінск, Беларусь.
Валынец Т. М. Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь.
Гладкава Г. Карлаў універсітэт, Прага, Чэхія.
Даніленка А. Універсітэт Пэйс, Нью-Ёрк, ЗША.
Дубінка С. А. Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь.
Золтан А. Будапешцкі ўніверсітэт імя Лоранда Этвёша, Будапешт, Венгрыя.
Івашкевіч І. М. Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь.
Карпіловіч Т. П. Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь.
Коваль У. І. Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны, Гомель, Беларусь.
Колер Г.-Б. Альдэнбургскі ўніверсітэт імя Карла фон Асецкага, Альдэнбург, Германія.
Крэчмер А. Венскі ўніверсітэт, Вена, Аўстрыя.
Лукашанец А. А. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, Мінск, Беларусь.
Мячкоўская Н. Б. Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь.
Паплаўская Т. В. Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь.
Роўда І. С. Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь.
Саевіч М. Дзяржаўны ўніверсітэт імя Марыі Кюры-Складоўскай, Люблін, Польшча.
Старычонок В. Д. Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка, Мінск, Беларусь.
Тараненка А. А. Інстытут мовазнаўства імя А. А. Патабні Нацыянальнай акадэміі навук Украіны, Кіеў, Украіна.
Халінаў В. В. Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь.
Хаўстовіч М. В. Варшаўскі ўніверсітэт, Варшава, Польшча.
Генцэль Г. Альдэнбургскі ўніверсітэт імя Карла фон Асецкага, Альдэнбург, Германія.
Цзян Цюнь Далянскі політэхнічны ўніверсітэт, Далян, Кітай.
Шамякіна Т. І. Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь.

EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief

ZAPRUDSKI S. M., PhD (philology), docent; associate professor at the department of history of the Belarusian language of the faculty of philology of the Belarusian State University, Minsk, Belarus.
E-mail: zaprudski@gmail.com

Deputy editors-in-chief

GONCHAROVA-GRABOVSKAYA S. Y., doctor of science (philology), full professor; head of the department of Russian literature of the faculty of philology of the Belarusian State University, Minsk, Belarus.

E-mail: goncharova_s@tut.by

ARSENTIEVA M. F., PhD (pedagogics), docent; head of the department of German languages of the faculty of international relations of the Belarusian State University, Minsk, Belarus.

E-mail: arsentsyeva@mail.ru

PRYHODZICH M. R., doctor of science (philology), full professor; head of the department of history of the Belarusian language of the faculty of philology of the Belarusian State University, Minsk, Belarus.

E-mail: mik197@tut.by

Executive secretary

LIANKIEVICH A. U., PhD (philology); senior lecturer at the department of history of the Belarusian language of the faculty of philology of the Belarusian State University (Minsk, Belarus).

E-mail: alena.liankevich@gmail.com

- | | |
|---------------------------|--|
| <i>Allignol C.</i> | Stendhal University, Grenoble 3, Grenoble, France. |
| <i>Voevoda E. V.</i> | Moscow State Institute of International Relations, Moscow, Russia. |
| <i>Valodzina T. V.</i> | Kandrat Krapiva Institute of Arts Studies, Ethnography and Folklore of the Center for the Belarusian culture, language and literature research of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus. |
| <i>Valochka H. M.</i> | National Institute of Education, Minsk, Belarus. |
| <i>Volynets T. M.</i> | Belarusian State University, Minsk, Belarus. |
| <i>Gladkova H.</i> | Charles University, Prague, Czech. |
| <i>Danylenko A.</i> | Pace University, New York, USA. |
| <i>Dubinko S. A.</i> | Belarusian State University, Minsk, Belarus. |
| <i>Zoltan A.</i> | Eötvös Loránd University of Budapest, Budapest, Hungary. |
| <i>Ivashkevich I. N.</i> | Belarusian State University, Minsk, Belarus. |
| <i>Karpilovich T. P.</i> | Minsk State Linguistic University, Minsk, Belarus. |
| <i>Koval V. I.</i> | Francisk Skorina Gomel State University, Gomel, Belarus. |
| <i>Kohler G.-B.</i> | Carl von Ossietzky University of Oldenburg, Oldenburg, Germany. |
| <i>Kretschmer A.</i> | University of Vienna, Vienna, Austria. |
| <i>Lukashanets A. A.</i> | Center for Belarusian culture, language and literature research of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus. |
| <i>Mechkovskaya N. B.</i> | Belarusian State University, Minsk, Belarus. |
| <i>Poplavskaya T. V.</i> | Minsk State Linguistic University, Minsk, Belarus. |
| <i>Rovdo I. S.</i> | Belarusian State University, Minsk, Belarus. |
| <i>Sajewicz M.</i> | Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland. |
| <i>Starichenok V. D.</i> | Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Minsk, Belarus. |
| <i>Taranenko A. A.</i> | A. A. Potebnya Institute of Linguistics of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine. |
| <i>Khalipov V. V.</i> | Belarusian State University, Minsk, Belarus. |
| <i>Khaustovich M. V.</i> | University of Warsaw, Warsaw, Poland. |
| <i>Hentschel G.</i> | Carl von Ossietzky University of Oldenburg, Oldenburg, Germany. |
| <i>Jiang Qun</i> | Dalian Polytechnic University, Dalian, China. |
| <i>Shamyakina T. I.</i> | Belarusian State University, Minsk, Belarus. |

ОТ РЕДАКЦИИ АД РЭДАКЦЫІ EDITORIAL

Для «Часопіса Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія» 2019 г. юбілейны. Першы нумар выдання выйшаў у 1969 г. пад назвай «Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта імя У. І. Леніна. Серыя 4: Філалогія. Журналістыка», і гэта быў першы навуковы філалагічны часопіс у Беларусі. Арганізацыя новага перыядычнага выдання сведчыла аб выхадзе нашай *alma mater* на новы ўзровень і аб паспяховым развіцці беларускай навукі ў цэлым. Серыя часопіса «Філалогія. Журналістыка» ў пачатку 1970-х гг. пераўтварылася ў шматпрофільную і аб'яднала пад адной вокладкай працы філолагаў, журналістаў, педагогаў і псіхолагаў. У 1999 г. з серыі была выключана дысцыпліна «Псіхалогія». Найбольш важныя змены адбыліся ў 2017 г., калі сучасную форму набыў «Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія», які з'яўляецца правапераемнікам заснаванага паўстагоддзя назад выдання (у апошнія гады: «Веснік БДУ. Серыя 4: Філалогія. Журналістыка. Педагогіка»).

«Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія» з'яўляецца дзецішчам філалагічнага факультэта БДУ і сваім лёсам цесна з ім звязаны. Першым галоўным рэдактарам часопіса быў М. Г. Булахаў, у рэдакцыйную калегію ўваходзілі І. Я. Навуменка, Р. В. Булацкі, Ф. І. Куляшоў, М. Р. Ларчанка, Б. П. Міцкевіч, А. Я. Супрун, Л. М. Шакун, М. Я. Цікоцкі – людзі, якія склалі гонар і славу беларускай філалогіі і журналістыкі. На працягу 50 гадоў часопіс з'яўляецца трыбунай для навуковага абмеркавання разнастайных філалагічных праблем як прадстаўнікамі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, так і супрацоўнікамі іншых беларускіх і замежных універсітэтаў, а таксама Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Названыя асобы, а таксама новыя генерацыі рэдактараў спрыялі таму, што часопіс трывала цвёрдзіўся на беларускім рынку навуковых філалагічных выданняў.

Натуральна, найбольш каштоўны рэсурс часопіса – гэта яго аўтары, якія на старонках выдання дзеляцца з чытачом вынікамі сваіх даследаванняў. На працягу гісторыі філалагічная серыя часопіса спрыяла падрыхтоўцы і выхаванню соцень высокакваліфікаваных навуковых кадраў. Рэдакцыйная калегія і надалей зацікаўлена ў супрацоўніцтве з аўтарамі, якія сваімі працамі абагачаюць бачанне розных актуальных праблем філалогіі.

Новы час ставіць перад рэдактарамі і аўтарамі часопіса новыя выклікі. Рэдакцыя «Часопіса Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія» ў сваёй дзейнасці кіруецца міжнароднымі стандартамі, распрацаванымі Камітэтам этыкі навуковых публікацый (*The Committee on Publications Ethics*), прымае пад увагу практыку аўтарытэтных міжнародных часопісаў і выдавецтваў. У прыватнасці, на іншых падставах у параўнанні з ранейшай практыкай праводзіцца рэцэнзаванне рукапісаў, якія паступаюць у рэдакцыю. Рэдакцыя выказвае вялікую ўдзячнасць калегам з іншых беларускіх і замежных універсітэтаў, якія дзеляцца сваім вопытам і кваліфікацыяй у працэсе экспертызы артыкулаў, якія атрымлівае часопіс.

У параўнанні з веснікам, які пачынаўся толькі як часопіс беларусістыкі, русістыкі і славістыкі, профіль сучаснага «Часопіса Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія» намнога шырэйшы. І далей наш часопіс захавае шырокую філалагічную спецыялізацыю і будзе змяшчаць на сваіх старонках матэрыялы, цікавыя міжнароднаму чытачу.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРАЗНАУКА

LITERARY RESEARCH

УДК 821.161.1.09Солженицын

«КРАСНОЕ КОЛЕСО» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Н. М. ЩЕДРИНА¹⁾

¹⁾Московский государственный областной университет, ул. Радио, 10А, 105005, г. Москва, Россия

Отмечено, что А. И. Солженицын работал над романом-эпопеей «Красное Колесо» в течение всей жизни. Это самая большая книга не только в его творчестве, но и во всей русской литературе XX в. На основе контекстного подхода и истории создания эпопеи рассматривается связь «Красного Колеса» с другими произведениями писателя. Объектом исследования являются романы, повести, рассказы, публицистика, идейно и тематически связанные с романом о революции. Цель статьи – выявление важнейших для Солженицына идей, связавших «Красное Колесо» со всем его творчеством. Утверждается, что концептуализация основана на соотносительности текстов эпопеи, повестей, рассказов с авторской философией и поэтикой. Рассуждения Солженицына о судьбе России, роли Первой мировой войны и Февральской революции передают авторскую оценку катастроф, разрушивших страну на последующих этапах развития. Новизна исследования заключается в том, что разрабатывается гипотеза о целостности исторического мышления Солженицына, анализируются способы связей и творческого воплощения ключевых (как вымышленных, так и исторических) героев произведений. Практическое значение высказанных позиций поможет системно описать и обобщить универсалии творчества Солженицына.

Ключевые слова: Солженицын; «Красное Колесо»; история замысла; типы героев; автор-повествователь.

Образец цитирования:

Щедрина НМ. Книга «Красное Колесо» в контексте творчества А. И. Солженицына. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2019;1:6–11.

For citation:

Shchedrina NM. «The Red Wheel» and Solzhenitsyn's creative legacy. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:6–11. Russian.

Автор:

Нелли Михайловна Щедрина – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской литературы XX в. факультета русской филологии.

Author:

Nellya M. Shchedrina, doctor of science (philology), full professor; professor at the department of Russian literature of the XX century, faculty of Russian philology.
schedrina@gmail.com

«ЧЫРВОНАЕ КОЛА» Ў КАНТЭКСЦЕ ТВОРЧАСЦІ А. І. САЛЖАНИЦЫНА

Н. М. ШЧАДРЫНА^{1*}

^{1*} Маскоўскі дзяржаўны абласны ўніверсітэт, вул. Радыё, 10А, 105005, г. Масква, Расія

Адзначана, што А. І. Салжаніцын працаваў над раманам-эпапеяй «Чырвонае Кола» на працягу ўсяго жыцця. Гэта самая вялікая кніга не толькі ў яго творчасці, але і ва ўсёй рускай літаратуры XX ст. На аснове кантэкставага падыходу і гісторыі стварэння эпапеі разглядаецца сувязь «Чырвонага Кола» з іншымі творамі пісьменніка. Аб'ектам даследавання з'яўляюцца раманы, аповесці, апавяданні, публіцыстыка, ідэя і тэматычна звязаныя з раманам пра рэвалюцыю. Мэта артыкула – выяўленне найважнейшых для Салжаніцына ідэй, якія звязалі «Чырвонае Кола» з усёй яго творчасцю. Сцвярджаецца, што канцэптуалізацыя заснавана на суаднесенасці эпапеі, аповесцей, апавяданняў з аўтарскай філасофіяй і паэтыкай. Развагі Салжаніцына пра лёс Расіі, ролю Першай сусветнай вайны і Лютаўскай рэвалюцыі перадаюць аўтарскую ацэнку катастроф, якія разбурылі краіну на апошніх этапах развіцця. Навізна даследавання заключаецца ў тым, што распрацоўваецца гіпотэза пра цэласнасць гістарычнага мыслення Салжаніцына, аналізуюцца спосабы сувязей і творчага ўвасаблення ключавых (як выдуманых, так і гістарычных) герояў твораў. Практычнае значэнне выказаных пазіцый дапаможа сістэмна апісаць і абагульніць універсальны творчасці Салжаніцына.

Ключавыя словы: Салжаніцын; «Чырвонае Кола»; гісторыя задумкі; тыпы герояў; аўтар-апавядальнік.

«THE RED WHEEL» AND SOLZHENITSYN'S CREATIVE LEGACY

N. M. SHCEDRINA^a

^a Moscow Region State University, 10A Radio Street, Moscow 105005, Russia

Solzhenitsyn worked on «The Red Wheel» all his life. It is the greatest book not only among his works, but also in all Russian literature of the XX century. On the basis of contextual approach and the history of creation of the epic in article communication of «The Red Wheel» with other works by the writer is considered. The objects of the research are novels, stories, journalism, ideologically and thematically related to the novel about the revolution. The purpose of the article is to identify the most important Solzhenitsyn's ideas connecting «The Red Wheel» with all his work. It is argued that the conceptualization is based on the correlation of epic texts, novels, stories with the author's philosophy and poetics. Solzhenitsyn's arguments about the fate of Russia, about the role of the First World War and the February Revolution convey the author's assessment of the disasters that destroyed the country in subsequent stages of development. The novelty of the research consists in developing a hypothesis about the integrity of Solzhenitsyn's historical thinking, analyzes the ways of connecting and creatively embodying the key characters of works both fictional and historical. The practical significance of the positions expressed in the article will help systematically describe and summarize the universals of Solzhenitsyn's work.

Key words: Solzhenitsyn; «The Red Wheel»; the story of the conception; the types of heroes; the novel.

Введение

«Красное Колесо» (1936, 1969–1973, 1975–1990) является самым масштабным произведением не только для самого А. И. Солженицына, но и для всей русской литературы XX в. В работе писателя над ним можно выделить два периода. Первый – зарождение замысла, начало его развития в тесном взаимодействии с созданием книг разных жанров – от рассказов, пьес, поэм и стихов до повестей и романов, а главное – с написанием «Архипелага ГУЛАГа». Второй период совпадает с годами изгнания Солженицына, когда накопленный опыт эпика, художника и публициста, политика и философа, сама логика творчества диктовали завершение задуманного в 1930-х гг. произведения. Печатался роман впервые за границей: в июне 1971 г. в Париже выходит первое русское издание «Августа Четырнадцатого» – первого Узла «Красного Колеса» (автор пишет все слова, относящиеся к названию частей, с заглавной буквы).

Мало кого оно оставило равнодушным, о чем свидетельствуют отзывы западных и советских критиков, опубликованные издательством «УМСА-press» в сборнике «“Август Четырнадцатого” читают на родине» (1973). Авторы представляли как литературу самиздата, так и официальную литературу.

В России «Красное Колесо» начало печататься в 1990–1993 гг., еще до возвращения Солженицына из Вермонта. Отдельными небольшими фрагментами текст романа в 1990 г. публиковали журналы «Звезда», «Нева», «Наш современник», «Аврора», «Знание – сила», а еще раньше – «Наше наследие». Произведение содержало в себе большой исследовательский материал, о чем в своих работах заявляли зарубежные исследователи, в руки которых книга пришла гораздо раньше: Н. Струве, Ж. Нива, Н. Рутыч, Д. Штурман, Р. Темпест и др.

Результаты и их обсуждение

1. История вопроса. На сегодня о творчестве Солженицына существует множество работ. Однако «повествование в отмеренных сроках» остается самым неизученным произведением, литературоведы еще только ищут к нему пути. Непосредственно «Красному Колесу» посвящены работы Т. В. Клеофастовой «Художественный космос эпопеи Александра Солженицына “Красное Колесо”» (Киев, 1999), С. В. Шешуновой «Национальный образ мира в эпопее А. И. Солженицына “Красное Колесо”» (Дубна, 2005), В. В. Гуськова «Кто раскрутил Красное Колесо?» (Благовещенск, 2010), А. С. Немзера «“Красное Колесо” А. Солженицына. Опыт прочтения» (Москва, 2010), Н. М. Щедриной «“Красное Колесо” А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века» (Москва, 2010).

Учеными рассмотрены некоторые аспекты эпопеи на уровнях философии истории (Ж. Нива, Т. В. Клеофастова), поэтики и контекстного подхода (Н. М. Щедрина, А. В. Урманов), содержания (А. С. Немзер, С. В. Шешунова), типологии героев (В. В. Гуськов).

2. Замысел книги о революции. «Этот роман, еще не написанный, всегда был величайшей любовью моей жизни. Ничего на свете я не любил до такого обмирания сердца» [1, с. 10], – отметит Солженицын 19 июня 1965 г. в «Дневнике Р-17». «На “Колесо” ушло 20 лет сплошной работы» [1, с. 28].

Замысел книги о революции возник у Солженицына 18 ноября 1936 г., когда ему не исполнилось еще и 18 лет. В 1937 г. он начал активно собирать материалы и писать главы о самсоновской катастрофе. Юный студент и представить себе тогда не мог, что во время Второй мировой войны ему предстоит пройти путем армии Самсонова. «Как перст судьбы воспринял Солженицын тот факт, что наступление пошло точно по следам самсоновской армии. <...> Он уже давно знал этот край, семь лет был болен Четырнадцатым годом – бездарной гибелью русских корпусов [армии] генерала Самсонова»¹ [2, с. 257], – обобщит Л. Сараскина. В интервью с Б. Пиво для французского телевидения 31 октября 1983 г. Солженицын расскажет об удивительном совпадении: «Какая-то сила меня связала с этим событием, я как бы снова его увидел, в тех же местах был, спустя тридцать с лишним лет...» [3, с. 176].

А затем о том, как капитан Солженицын в январе 1945 г. у Адлиг Швенкиттена в Восточной Пруссии попал под власовские пули и вывел почти целую свою батарею, он напишет в «Архипелаге ГУЛАГ», а в «очерках изгнания» «Угодило зернышко промеж двух жерновов»² расскажет об «осветленной прогулке по призрачным местам, куда... заносит случай» [4, с. 123]. В 1999 г. появятся армейские рассказы писателя, «односуточная повесть» «Адлиг Швенкиттен» и «двучастный рассказ» «Желябугские Выселки», где автор вспомнит о «незабываемой ночи», действие которой происходит в тех же местах, что и события первого Узла «Августа Четырнадцатого»: «А все особое чувство, какое в Восточной Пруссии возникло, – улилось в “Августе”» [4, с. 122].

Повесть и рассказ условно можно считать фрагментами «Красного Колеса». Их герои связаны с военными событиями, только в повести и рассказе – с автобиографическим персонажем Великой Отечественной войны, а в романе – с участниками Первой мировой войны. Чувства, лично пережитые писателем во время борьбы с фашистами, способствовали воссозданию характеров тех, кто воювал в этих местах в 1914 г. Так сомкнулись в творчестве Солженицына две войны: одна – описанная в «Красном Колесе», другая – в произведениях малых жанров.

Как известно, в феврале 1945 г. Солженицын был арестован армейской контрразведкой, потом отправлен в лагерь. В конце 1950-х гг. произошло фактическое становление его как писателя – автора рассказов «Матренин двор», «Один день Ивана Денисовича». В этот же период он создает новую редакцию романа «В круге первом» (первая была начата еще в 1955 г. в коктерской школе в Казахстане), пишет пьесу «Олень и Шалашовка», поэму «Дороженька», первые главы повести «Раковый корпус». Параллельно с написанием этих произведений идет кропотливая работа над огромнейшим полотном «Архипелаг ГУЛАГ» – то в Подмосковье, то в Эстонии. В момент снятия Хрущева с должности Солженицыну удастся отправить отснятый на фото пленку текст «Архипелага ГУЛАГа» с частью архива на Запад.

3. Воплощение замысла эпопеи и связь с написанными произведениями. Фактически в написании «Красного Колеса» наступил перерыв до 1963 г. Казалось, что «Архипелаг ГУЛАГ» отодвинул

¹Здесь и далее сохранены орфографические особенности оригинала. – Н. Ш.

²Публиковались в журнале «Новый мир» в 1998 (№ 9, 11), 1999 (№ 2), 2000 (№ 9, 12), 2003 (№ 11) гг.

создание романа в сторону, но и в это бурное для Солженицына время, когда обсуждалась впоследствии не принятая к печати повесть «Раковый корпус» и было отправлено открытое письмо к IV съезду писателей СССР, автор продолжал собирать материал к «Красному Колесу». Солженицын предпринимает поездку с Борисом Можаявым по Рязанской и Тамбовской областям, едет в Ленинград, в 1967 г. отправляется по военным дорогам своего дивизиона на автомобиле, чтобы восстановить путь армии Самсонова, находясь в тех же местах, и прочувствовать свое военное прошлое.

В эти годы уже определилось название будущего романа – «Красное Колесо», в 1967 г. сложился принцип Узлов, которые, по словам Солженицына, обозначают «сплошное густое изложение событий в сжатые отрезки времени», но с намеренными «перерывами между ними» (из вступления к вермонтскому изданию «Красного Колеса» 1983 г.). Писатель начинает фиксировать этапы создания романа в дневнике «Р-17», который в настоящее время не вышел из печати целиком, опубликованы только отрывки.

С 1969 г. наступает период непрерывной работы над «Красным Колесом». Солженицын много сил отдает книге о революции. В это же время его исключают из Союза писателей СССР, хотя сравнительно недавно, в 1964 г., он был оставлен в коротком списке кандидатов на Ленинскую премию. А в 1970 г. Нобелевский комитет присуждает Солженицыну премию по литературе.

В 1974 г. писателя высылают на Запад, работа над «Красным Колесом» прерывается почти на весь год. Солженицын опасался за то, что весь его архив, который он долгое время собирал, вложив в него всю душу, могут конфисковать советские власти: «В этом случае мне, очевидно, придется отказаться от главного замысла моей жизни – исторического романа времен революции. Повторить сбор такого архива я уже не в силах» [5, с. 112]. Для него это было бы духовным убийством.

В годы изгнания перед Солженицыным открылась возможность воспользоваться архивами других стран: например, в Цюрихе доступными стали богатые материалы и прямые наблюдения, расширившие замысел ленинских глав, которые были изданы отдельной книгой «Ленин в Цюрихе» (Париж, 1975).

Весной 1976 г. писатель собрал в Гуверовском институте в Калифорнии документы и свидетельства об истории убийства Столыпина. Летом – осенью того же года в Вермонте были написаны все относящиеся к этому циклу главы, а затем, в начале 1977 г., – «Этюд о монархе», после чего первый Узел окончательно стал двухтомным.

В 1975–1979 гг. по материалам эмигрантских печатных изданий, хранившихся за рубежом русских архивов и мемуаров участников событий, присланных автору, найдено немало дополнений и внесено немало исправлений в «Октябрь Шестнадцатого».

В 1988 г. «Красное Колесо», опубликованное за границей, состояло из восьми томов. К 1990 г. роман был закончен – прибавились еще два тома. Последняя прижизненная редакция «Красного Колеса», предпринятая автором в 2003–2005 гг., вышла с краткими пояснениями Н. Д. Солженицыной и была напечатана в 30-томном собрании сочинений писателя. Анализ двух последних Узлов «Красного Колеса», которых более всего коснулись изменения, свидетельствует о большой работе, проделанной автором при подготовке новой редакции десяти томного сочинения³.

Жанровая форма «Красного Колеса» не укладывается в традиционные романские рамки: на это указывают повышенная публицистичность произведения, философские размышления, особый акцент, направленный на авторское слово. Главный объединяющий структурный компонент – сам автор-повествователь, его философия на пути постижения истины и основ бытия. Публицистические рассуждения в романе – необходимое звено повествования Солженицына. Их диапазон довольно широк: мир и война, жизнь и смерть, хаос и гармония, космос и земля, огонь и вода. Авторское начало позиционируется в прямом участии автора в диалоге с историей и происходящими событиями и подчеркивает конкретно-исторический аспект авторской философии истории.

Солженицын – проводник и интерпретатор идей эпопеи, получивших продолжение в его публицистических работах «Как нам обустроить Россию?» (1990), «“Русский вопрос” к концу XX века» (1994), «Россия в обвале» (1998), «Двести лет вместе» (2002), позволяющих судить о целостности авторского взгляда и в художественной, и в публицистической плоскости. И в «повествовании в отмеренных сроках», и в публицистике Солженицын размышляет о способах самоутверждения России в конце XIX – начале XX в., после которых последовали дальнейшие ее катастрофы.

4. Типы и характеры героев произведений Солженицына. В «Красном Колесе» действуют более 700 героев, в которых изображено индивидуальное и вложено солженицынское, авторское, объединяющее типы и характеры – от Матрены до Костоглотова и Воротынцева.

³ Автор статьи в главе «Аргос» книги «“Красное Колесо” и русская историческая проза второй половины XX века» исследует момент сокращения текста романа, свидетельствующий о том, что Солженицын до последних дней работал над этим романом-эпопеей (см. [6]).

Через голос повествователя Солженицын передает свои мысли героям, близким друг другу, например Глебу Нержину («В круге первом») и Сане Лаженицыну («Красное Колесо»), каждый из которых стремится докопаться до истины. Саня идет для получения ответа на волнующие его вопросы к Льву Толстому, Нержин ради поиска правды изменяет свою жизнь, которая могла бы пройти спокойно в Марфинской шарашке в «интегрировании дифференциальных уравнений». Ключ к решению многих проблем, по мнению Нержина, лежит в поисках начал бытия, истоков исторических событий, приведших к революции.

Солженицынские герои бескомпромиссны, преданы правде, способны считать и страдание, и радость смыслом жизни, призывают к ответственности каждого отдельного человека, к гражданскому мужеству, самопожертвованию. Писатель выделяет среди героев тех, которые всю жизнь «брели и хлопали зловонным болотом общества», и тех, кто скользил «как будто поверху этой жижи, нисколько в ней не утопая» [7, с. 55]. Последних он относил к праведникам. И это не только Матрена и Иван Денисович, но и Олег Костоготов, который, не имея ничего, кроме приговора к вечной ссылке и злокачественной опухоли, находит в себе силы жить в гармонии и чудом излечивается.

Праведники в рассказах 1960-х гг. – «Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор», «Захар Калита» – напрямую связаны с такими персонажами эпопеи, как крестьянин Арсений Благодарев и семья Томчаков. И те и другие переживают приобщенность к высшей правде бытия, гармонически сочетая уединение с открытостью миру. Глубинной своей сущностью они служат как обществу в целом, так и конкретным окружающим людям в частности. Традиция классической литературы приобрела новый смысл в творчестве Солженицына середины XX в., который увидел в праведничестве выражение народного идеала.

Романные характеры в произведениях «Раковый корпус» (Костоготов) и «В круге первом» (Нержин, Володин) типологически близки к центральному вымышленному герою «Красного Колеса» Воротынцеву, занимающему, по словам Солженицына, в романе «видное место» [3, с. 276]. Будучи прямым очевидцем гибели армии Самсонова, Воротынцев осмелился перед командованием защищать действия 2-й армии. Его рассуждения о судьбе России, о сути войны и революции говорят о том, что этот персонаж передает авторскую оценку военной катастрофы. И герой романа «В круге первом» Инокентий Володин жертвует своей устроенной судьбой, своей жизнью ради познания истинной России и того, что происходит за рубежом.

Крестьянин-солдат и философ Федор Горовой из «Красного Колеса», которому доверяют однополчане, выбирая его делегатом в Петроградский совет, близок к Сологдину из романа «В круге первом». Как и последний, Федор негативно оценивает обсуждаемые на заседаниях нововведения в армейские уставы: прибывший с передовой, умудренный жизненным опытом солдат с некоторым недоумением воспринимает выступление министра юстиции Керенского.

5. Связь эскизных глав «Красного Колеса» с рассказами 1990-х гг. В эскизных главах «На обрыве повествования», которыми завершается «Красное Колесо», говорится о Тамбовском восстании как об историческом факте 1920-х гг. В рассказах 1990-х гг. «Эго» и (отчасти) «На краях», опубликованных после возвращения Солженицына из изгнания, он продолжает раскрывать исторические катаклизмы эпохи XX в. и предысторию Тамбовского восстания, описанного в «Красном Колесе». Он говорит о преступных действиях загранотрядов и продотрядов, о роли губпродкомиссаров, приведших к открытому и вооруженному противостоянию. Упоминаются в этих рассказах и герои исторической эпопеи «Красное Колесо»: Александр Антонов, Анатолий Зяблицкий, Арсений Благодарев, Терентий Чернега, Петр Токмаков.

В рассказе «Эго» говорится о том, что в «нарождающемся» штабе Антонова не состояло опытных людей, но был местный самородок из крестьян с. Иноковка: «Петр Михайлович Токмаков: унтер царской армии, он на германском фронте выслужился в прапорщики, затем в подпоручики, и вояка был превосходный, но всего три класса церковно-приходской» [8, с. 277]. Продолжается в «Эго» история другого героя из «Августа Четырнадцатого» – Терентия Чернеги, «в Семнадцатом примкнувшего к большевикам, два года служившего им, даже и в ЧОНе» [8, с. 277], а затем перешедшего на крестьянскую сторону. Арсений Благодарев «из той самой Каменки», повествует автор, становится одним из «начинателей» антибольшевистского крестьянского восстания.

Об истории написания «Эго» Солженицын рассказал в очерке о поездке с Борисом Можаяевым по Тамбовщине в «Литературной газете» от 26 февраля 1997 г. Один из колоритных персонажей – Арсений Благодарев, как известно, исчезает с последних страниц «Красного Колеса». Продолжение судьбы главного крестьянского героя «Красного Колеса» появилось после услышанных и записанных от очевидцев из повстанческих сел судеб участников Антоновского движения. Солженицын писал: «...естественно, входил он и в солдатство, с его бойцовой готовностью, поворотливостью, и в крестьянскую размыс-

ленность, чинную обрядность, деликатность, – и во взрыв тамбовского мятежа... дошел до командира партизанского полка» [8, с. 629].

Тамбовские крестьяне ответили на ужесточение продразверстки и бесчинства продотрядов многотысячными волнениями. Об этом Солженицын конспективно говорит в «Красном Колесе», в 19-м Узле пятого действия «Заковка путей». В рассказе повествуется о начавшемся под Каменкой, в 75 километрах юго-восточнее Тамбова, восстании 21 августа 1920 г. В нем участвовали от 15 до 20 тысяч человек, а в январе 1921 г. – 50 тысяч. Восстание было жестоко подавлено регулярными войсками ВЧК, ВОХРа, ЧОНа под командованием М. Н. Тухачевского.

И в «Красном Колесе», и в рассказах, и в романах, и в публицистических работах Солженицын говорил о русском, залитом огромной кровью геноциде, непримиримом сопротивлении большевизму казаков уральских, донских, кубанских, терских.

Выводы

На таком большом пространстве творчества – от 1936 до 2008 г. – вырисовывается центральное место романа-эпопеи «Красное Колесо», самыми крепкими узами связанного со многими произведениями А. И. Солженицына. В нем получили развитие и отчасти завершение все типы вымышленных и исторических героев: от Матрены, Ивана Денисовича из рассказов писателя, Солодина и Нержина из романа «В круге первом», Костоглотова и Русанова из повести «Раковый корпус» до Воротынцева, Благодарева, Самсонова, Крымова, Свечина, Нечволодова и других персонажей из «Красного Колеса». Ко многим героям прямое отношение имеет биография самого автора, идентифицируется его личность.

Становится очевидной зримая и незримая связь «Красного Колеса» с другими художественными и публицистическими книгами писателя.

Библиографические ссылки

1. Солженицын А. Три отрывка из «Дневника Р-17». В: Струве НА, Москвин ВА, составители. *Между двумя юбилеями. 1998–2003. Писатели, критики, литературоведы о творчестве А. И. Солженицына*. Москва: Русский путь; 2005. с. 9–28.
2. Сараскина ЛИ. *Александр Солженицын*. Москва: Молодая гвардия; 2008. 935 с.
3. Солженицын АИ. *Публицистика. Том 3*. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство; 1997. 560 с.
4. Солженицын АИ. Угодило зернышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. Часть первая (1974–1978). Продолжение. *Новый мир*. 1999;2:67–140.
5. Солженицын АИ. Угодило зернышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. Часть первая (1974–1978). *Новый мир*. 1998;9:47–125.
6. Щедрина НМ. Апропос. В: Щедрина НМ. *«Красное Колесо» и русская историческая проза второй половины XX века*. Москва: Памятники исторической мысли; 2010. с. 30–40.
7. Солженицын АИ. *Публицистика. Том 1*. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство; 1995. 720 с.
8. Солженицын АИ. *Собрание сочинений. Том 1. Рассказы и крохотки*. Москва: Время; 2006. 672 с.

References

1. Solzhenitsyn A. [Three passages from «Diary of R-17»]. In: Struve NA, Moskvina VA, compilers. *Mezhdru dvumya yubileyami. 1998–2003. Pisateli, kritiki, literaturovedy o tvorchestve A. I. Solzhenitsyna* [Between the two anniversaries. 1998–2003. Writers, critics, literary critics about the works of A. I. Solzhenitsyn]. Moscow: Russkii put'; 2005. p. 9–28. Russian.
2. Saraskina LI. *Aleksandr Solzhenitsyn*. Moscow: Molodaya gvardiya; 2008. 935 p. Russian.
3. Solzhenitsyn AI. *Publitsistika. Tom 3* [Journalism. Volume 3]. Yaroslavl: Verkhne-Volzhskoe knizhnoe izdatel'stvo; 1997. 560 p. Russian.
4. Solzhenitsyn AI. [Hit the grain between two millstones. Essays on exile. Part 1 (1974–1978). Continuation]. *Novyi mir*. 1999;2: 67–140. Russian.
5. Solzhenitsyn AI. [Hit the grain between two millstones. Essays on exile. Part 1 (1974–1978)]. *Novyi mir*. 1998;9:47–125. Russian.
6. Shchedrina NM. Apropos. In: Shchedrina NM. *«Krasnoe Koleso» i russkaya istoricheskaya proza vtoroi poloviny XX veka* [«The red Wheel» and the Russian historical prose of the second half of the XX century]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoi mysli; 2010. p. 30–40. Russian.
7. Solzhenitsyn AI. *Publitsistika. Tom 1* [Journalism. Volume 1]. Yaroslavl: Verkhne-Volzhskoe knizhnoe izdatel'stvo; 1995. 720 p. Russian.
8. Solzhenitsyn AI. *Sobranie sochinenii. Tom 1. Rasskazy i krokhutki* [Works. Volume 1. Stories and bugs]. Moscow: Vremya; 2006. 672 p. Russian.

Статья поступила в редколлегию 29.11.2018.
Received by editorial board 29.11.2018.

УДК 821.161.1.0-2(07)

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «1945 ГОД» КАК ЖАНРОВАЯ ТРИАДА

С. Я. ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Драматическая трилогия А. И. Солженицына «1945 год» представлена как жанровая триада (комедия, трагедия, драма), раскрывается ее специфика. Отмечается, что первая ее часть «Пир победителей» (1951) – комедия, но внешне комическое в ней практически отсутствует, его рефракции – в подтексте произведения (победители – заложники сталинской политики, а пир – пиррова победа). Смех у Солженицына иронически-злой, он проявляется уже в самом названии, заключающем скепсис и иронию. Вторая часть трилогии – «Пленники» (1953) – трагедия на уровне не только дискурса, но и жанра. Герой духовно выходит победителем, хотя приговорен к смерти. Третья часть – «Республика труда» (1954) – драма людей, попавших в ГУЛАГ, где по-новому проявляется смысл правды, лжи, справедливости. Акцентируется внимание на феномене Солженицына-драматурга: диспропорция художественного времени и пространства, присущая его пьесам (события укладываются в часы, сутки, дни, а художественное время вмещает в себя панораму истории), придает трилогии эпичность.

Ключевые слова: драматургия; Солженицын; комедия; трагедия; драма; эпическое; жанровая триада.

ДРАМАТЫЧНАЯ ТРЫЛОГІЯ А. І. САЛЖАНИЦЫНА «1945 ГОД» ЯК ЖАНРАВая ТРЫЯДА

С. Я. ГОНЧАРОВА-ГРАБОЎСКАЯ^{1*)}

^{1*)}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Драматычная трылогія А. І. Салжаніцына «1945 год» паказана як жанравая трыяда (камедея, трагедыя, драма), раскрываецца яе спецыфіка. Адзначаецца, што першая яе частка «Баль пераможцаў» (1951) – камедыя, але знешне камічнае ў ёй практычна адсутнічае, яго рэфракцыі – у падтэксце твора (пераможцы – закладнікі сталінскай палітыкі, а баль – пірава перамога). Смех у Салжаніцына іранічна-злы, ён праяўляецца ўжо ў самой назве, якая ўтрымлівае скепсіс і іронію. Другая частка трылогіі – «Палонныя» (1953) – трагедыя на ўзроўні не толькі дыскурсу, але і жанру. Герой духоўна выходзіць пераможцам, хоць яго прысуджаюць да смерці. Трэцяя частка – «Рэспубліка працы» (1954) – драма людзей, якія трапілі ў ГУЛАГ, дзе па-новаму праяўляецца сэнс праўды, хлусні, справядлівасці. Акцэнтуюцца ўвага на феномене Салжаніцына-драматурга: дыспропорцыя мастацкага часу і мастацкай прасторы, уласцівая яго п'есам (падзеі ўкладваюцца ў гадзіны, суткі, дні, а мастацкі час змяшчае ў сябе панараму гісторыі), надае трылогіі эпічнасць.

Ключавыя словы: драматургія; Салжаніцын; камедыя; трагедыя; драма; эпічная жанравая трыяда.

Образец цитирования:

Гончарова-Грабовская С.Я. Драматическая трилогия А. И. Солженицына «1945 год» как жанровая триада. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология.* 2019;1: 12–16.

For citation:

Goncharova-Grabovskaya SY. A dramatic trilogy «1945» by A. I. Solzhenitsyn as a genre triad. *Journal of the Belarusian State University. Philology.* 2019;1:12–16. Russian.

Автор:

Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской литературы филологического факультета.

Author:

Svetlana Y. Goncharova-Grabovskaya, doctor of science (philology), full professor; professor at the department of Russian literature, faculty of philology.
goncharova_s@tut.by

A DRAMATIC TRILOGY «1945» BY A. I. SOLZHENITSYN AS A GENRE TRIAD

S. Y. GONCHAROVA-GRABOVSKAYA^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

A dramatic trilogy «1945» by A. I. Solzhenitsyn is presented as a genre triad (comedy, tragedy, drama), its specifics is disclosed. As we note, its first part «Victory Celebrations» (1951) is a comedy, but there are no any external comical features. Its refractions are placed in the subtext of the play (the victors are the hostages of Stalin's politics, they celebrate the Pyrrhic victory). Solzhenitsyn's laughter is ironical and unkind, it is displayed in the title itself, which includes skepticism and irony. The second part, «Prisoners» (1953), is a tragedy not only at the discourse level, but by genre. Its character is a winner in its spirit though he is sentenced to the death. The third part, «The Love-Girl and the Innocent» (1954), is a drama of the people who got to Gulag, the place where they find new meaning of truth, lie, justice. We emphasize the phenomenon of Solzhenitsyn as a playwright: the disproportion of the literary time and space which is characteristic for his plays (the events fit to the years, days, but the literary time includes the panorama of history) lends the epic features to the trilogy.

Key words: dramaturgy; Solzhenitsyn; comedy; tragedy; drama; epic; genre triad.

Введение

Среди пьес начала 1950-х гг. трилогия А. И. Солженицына «1945 год» занимает особое место, так как не вписывается в контекст советской драматургии, которая в этот период обратилась к показу «жизненных конфликтов», раскрывающих общественные противоречия («Опасный спутник» А. Салынского, «Гости» Л. Зорина, «Персональное дело» А. Штейна). Критическое переосмысление конца войны было новым по своей концепции и жанру. Солженицын изложил свой взгляд на «поколение победителей» как на человеческую драму и трагедию, обусловленную сталинским режимом, его идеологией и политикой. Драматург показал крах иллюзий и надежд этого поколения, обнажив в человеке темные и светлые стороны, его способность любить и ненавидеть. Три темы трилогии – война, плен и лагерь – потом станут ключевыми в прозе писателя. Характерно то, что трилогия, как и другие произведения А. И. Солженицына, не лишена «автобиографической канвы» [1, с. 54], что в дальнейшем окажется важным фактом его творчества.

Драматургия А. И. Солженицына изучена в меньшей степени, чем его проза и публицистика. Частично это обусловлено тем, что она занимает скромное место в наследии автора, стоит у истоков формирования его писательской деятельности. Тем не менее пьесы генетически связаны с прозой Солженицына, поэтому исследовать их необходимо в контексте не только историко-драматургического процесса, но и творчества писателя в целом. Существует мнение, что пьесы А. И. Солженицына в драматургическом отношении слабы, сложны для постановки. Однако это не совсем так. Они, скорее, специфичны, о чем свидетельствует анализ жанрового своеобразия трилогии «1945 год», отражающий особенности художественного мышления драматурга.

Специфика жанровой триады

Написанная в ссылке, драматургическая трилогия, которую составляют пьесы «Пир победителей» (1951), «Пленники» (1953), «Республика труда» (1954)¹, в хронологической последовательности отражает историческое время: конец войны (январь, июль и октябрь 1945 г.). Исторический хронотоп этих пьес аккумулирует события одного года, ограничивает их рамками не только месяцев, но даже суток («Пленники»), нескольких часов («Пир победителей»), дней («Республика труда»), вмещая биографии разных людей. Художественное пространство пьес, отражающее сталинский режим и его политику, замкнуто не только временем, но и местом. Топика действия «Пира победителей» – замок, «Пленников» – тюрьма, «Республики труда» – бараки ГУЛАГа. Поэтика замкнутых пространств в дальнейшем станет типичной для творчества Солженицына, это позволило писателю создать образ тоталитарного государства правдиво и убедительно.

В центре внимания драматурга – судьбы тех, кто прошел войну, но в итоге оказался в лагере военнопленных («Пленники»), ГУЛАГе («Республика труда»). Солженицын задает вопросы (*Что принесла*

¹Экземпляр пьесы «Пир победителей» был изъят КГБ в 1965 г., опубликован в 1981 г. «Пленники» стали известны в 1981 г., «Республика труда» – в 1962 г. под названием «Олень и Шалашовка». Обе пьесы сочинены «на память» в Экибастузском лагере.

победа поколению «победителей»? Какую роль она сыграла в их судьбах?), на которые дает ответ, проводя своих героев через человеческую комедию, трагедию и драму, выстраивая классическую модель триады. Подобный жанровый вектор – исключительное явление в русской драматургии.

Две первые пьесы написаны вольным хореем и ямбом, ассоциирующимся с вольным стихом пьесы А. Грибоедова «Горе от ума» (Ж. Нива). Это не только очевидный мнемонический прием, но и известная идентификация с грибоедовским мизантропом: *человек – один против всех и не должен рассчитывать на помощь*.

Отказ от грибоедовского стиха начинается с «Пленников», в «Республике труда» он уже отсутствует.

«Пир победителей» имеет жанровый авторский подзаголовок «комедия». Однако следует подчеркнуть, что А. И. Солженицын отступает от канона комедии. Денотации комического драматург переводит в подтекст. В сюжете нет комических перипетий, хитросплетений, конфликт строится на борьбе идеологий, носителями которых являются отнюдь не комические персонажи, а драматические герои (частичная персонификация автора). Конфликт выходит за рамки сюжета и приобретает форму внутреннего конфликта, скрытого в подтексте, – конфликта авторского Я с советской идеологией.

Автор прибегает к комедийному приему *qui pro quo*, но использует его не для создания комедийной интриги, а, скорее, с детективно-драматической целью. Галина выдает себя за рабочую ОСТа, а Гриднев видит в ней шпионку, но на самом деле это не так. Драма Галины несколько романтизирована Солженицыным. Героиня напоминает жен декабристов (следует за женихом, который служит у немцев, подвергая свою жизнь смертельной опасности), является носителем идеала русской жены с ее преданностью и готовностью к самопожертвованию. Неслучайно автор вкладывает в уста Нержина следующие слова: *Я спокоен за русскую судьбу, пока у нас такие жены* [2, с. 48].

Тяготеет к комическому персонажу лишь Гриднев – уполномоченный контрразведки СМЕРШ. Солженицын не скрывает своей авторской антипатии к этому герою, наделяя его отрицательными чертами (трусость, апломб, налет фальши, тупость, самодовольство), низводя до карикатуры.

Драма человеческой судьбы сочетается с комедийным началом, заключающимся в разоблачении советской системы: от иронично-абсурдного возвеличивания Сталина до насмешки над НКВД. Совокупность эпизодов, образующих сюжетную основу, скорее, тяготеет к драме, где все подвластно обстоятельствам (благодаря их стечению и покидают замок Галина с Нержиным). Завязка пьесы (подготовка к празднованию дня рождения) вполне могла быть отправным моментом для комедийной интриги, но решается она Солженицыным в драматическом ключе. В «Пире победителей» внешне комическое практически отсутствует, не считая отдельных моментов (перипетии с зеркалом).

Смех у Солженицына иронически злой, он проявляется уже в самом названии, в котором скепсис и ирония сплавлены воедино. Однако в финале он сменяется тревогой автора. Такой способ подачи материала определяет концептуальное направление пьесы, ее общую тональность.

Художественное пространство пьесы «Пир победителей» – «идеологическое полотно», сотканное из сцен-микророманов, в которых выражен взгляд на войну, историю, политику. Герои – носители идеологии, автор проверяет их социальное самосознание, они – рупоры его идей. Одни характеризуют *страну чудес* (СССР) как *дремучий лес*, в котором *Законов нет, есть власть – хватать и мучить* [2, с. 43]. Другие хотят верить в то, что после войны будет лучше (распустят колхозы, можно будет говорить вслух то, о чем думаешь). Третьи гордятся не тем, что оказались *среди победителей*, а тем, что были *среди бежавших* (Доброхотов – Майков), *в дыму, в слезах* видят Русь, гордясь родословной ее героев. Так идейно-историческое осмысление действительности непосредственно формирует предмет художественного изображения, выступает структурообразующим моментом, определяющим жанровую семантику. Для А. И. Солженицына важна логика истории, в биополе которой втянуты человеческие судьбы. При этом критическое отношение автора проявляется в позиции героев, противостоянии их мнений, в их нравственном миропонимании.

«Пир победителей» – комедия «наизнанку»: герои войны, преданные Родине, оказываются «идеологически слепыми». *Победители* – заложники сталинской политики, а *пир* – пиррова победа:

Нержин. *Сегодня мы ликуем, но какую кару?
Но что за гнев мы нашим детям сеем?
Россия неповинная! Безумная Расея!..* [2, с. 116].

Следует отметить, что некоторые авторы отступали от принципов реализма в изображении событий войны. Примером может быть пьеса Б. Чирского «Победители», в которой в большей степени проявилась эстетика социалистического реализма.

Первая часть трилогии, пьеса «Пир победителей», – своеобразная увертюра к «трагедии» и «драме» последующих пьес.

«Пленники»² – первое произведение, в котором А. И. Солженицын начал реализовать свою концепцию русской национальной судьбы. Автор выбрал для нее форму трагедии, но трагедии «оптимистически-субъективной». Идя на смерть, полковник русской императорской армии Воротынцев (*декабрист без декабря*) – носитель идеи бунта и духовного обновления – в обстановке каторги говорит: *Вся надежда мира – вся на каторжанах!* Подобная патетика утопична для времени сталинского режима. «Пленники» – трагедия не только на уровне дискурса, но и на уровне жанра. По-своему трансформируя его, Солженицын художественно осмысливает историю и время, но ход истории понимается им как трагический. Это сближает пьесу с трагедиями Ф. Шиллера. Как и в «Пире победителей», художественное пространство «Пленников» замкнуто: это камеры тюрьмы, кабинеты СМЕРШа, в которых происходят события. Развитие действия обусловлено не столько поступками героев и обстоятельствами, сколько логикой идеологических бесед, дискуссиями, которые достигают порой глобальных обобщений. При этом *Слово* у Солженицына движет действие.

Как известно, в классической трагедии герой – носитель ошибки, которая ведет его к гибели, причем трагическая ошибка носит не случайный характер, а находит общественное объяснение. В «Пленниках» Воротынцев противостоит государству, его политике, подвергается опасности, борясь за свои идеи. Он – носитель «ошибки». Как считает полковник СМЕРШа Рублев, это ошибка ложного выбора. Однако сам Воротынцев не разделяет его точку зрения. *Он был на верной стороне*, никогда не усомнился, не пошатнулся: *Да, мы проиграли, но не выиграли и вы*. Сцена в кабинете Рублева, пригласившего Воротынцева на «ужин смертников», – катарсис героя, который не признает за собой вины и духовно выходит победителем, хотя приговорен к смерти. Проблема выбора – основа сюжета трагедии. Раскрывая нравственный императив – долг служения России, – Солженицын показывает героя, для которого долг превыше всего, даже под угрозой смерти. Трансформируя оппозицию (*личность – надличные силы*), он приходит к выводу, что судьба предначертана не только Богом, но и роком времени (сталинским режимом), послужившим трагическим обстоятельством в жизни Воротынцева и многих других людей. Солженицын показывает человека в системе насилия, но дает ему право выбора: жить по законам насилия или жить «не по лжи».

Трагический конфликт в «Пленниках» – конфликт острых и непреодолимых противоречий идеологического характера, он неразрешим и сопровождается гибелью героя. Солженицын показывает трагедию не только одного Воротынцева, но и тысячи людей – бывших военнопленных, которые были объявлены предателями родины, для которых со стороны государства амнистии не было.

Художественная структура «Пленников» отличается не только обилием действующих лиц (около 50), большим количеством картин (12), обширными авторскими ремарками, но и длинными монологами, массовыми сценами. Все это придает трагедии эпический характер, осложняет драматургическую основу, ослабляя динамику действия, затрудняя постановку пьесы на сцене.

Что касается третьей части трилогии – пьесы «Республика труда», то трагический аккорд в ней сменяется драматическим. В ее центре – мир ГУЛАГа и драма тех людей, которые туда попали. Среди них – Нержин (герой «Пира победителей», «В круге первом»). Это двойник автора, его *alter ego*. Как и А. И. Солженицын, боевой офицер Нержин оказывается в лагере прямо с фронта. Драма выстроена по шекспировской схеме: показано падение добродетели и возвышение плута. Оставаясь рабом, Нержин выполнял роль надсмотрщика над уголовниками. Он не знал, что выжить здесь можно только за счет других. В итоге вместо него на эту должность назначают Хомича (*волка*), способного без зазрения совести издеваться над заключенными. «Разжалованный» Нержин приходит к выводу, что *быть здесь начальником – хуже смерти*.

В пьесе показана жизнь *незримой страны*, которой нет на карте, той знаменитой страны, в которой *99 плачут, а один смеется* (ГУЛАГ), в которой царят свои законы (всем заправляют уголовники, женщины продают себя за пайку хлеба), где честный человек, бывший офицер Нержин, не может устроиться, не может превратиться в *волка* и остается *оленом*. Мир ГУЛАГа – театр человеческой подлости, человеческого стада, в котором выживают те, кто ловчит, ворует, убивает.

Солженицын показывает драму носителя добродетели Нержина, драму обретения совести, драму любви к женщине (Любе), которая отвергает его, понимая, что с ним пропадет, ибо он не сможет приспособиться. Спасением для него стала мужская дружба, так как любовь в этих условиях оказалась невозможной.

Художественное пространство «Республики труда» более объемно, чем в предшествующих пьесах, оно вмещает в себя не только бараки ГУЛАГа, но и его хозяйственные объекты (лесоповал, стройка, цех), что расширяет сценическое пространство. Оно отражает круги каторги, в которых под влиянием системы по-новому проявляется смысл правды, лжи, справедливости.

² Пьеса первоначально называлась «Декабристы без декабря».

Писатель показывает трагедию частной судьбы (как правду факта), что в дальнейшем найдет продолжение в «Архипелаге ГУЛАГе».

Третья часть трилогии, скорее, кинодрама, в которой, как и в «Пленниках», доминируют эпическое начало, приближая ее к прозо-драме. Это неслучайно, ибо в Солженицыне-драматурге изначально виден Солженицын-прозаик, тяготеющий к эпическим полотнам. Наблюдается феномен Солженицына-драматурга: диспропорция художественного времени и пространства, присущая его пьесам (события укладываются в часы, сутки, дни, а художественное время вмещает в себя панораму истории), что и придает им эпичность и повествовательность. Однако, несмотря на эту специфику, в трилогии «1945 год» с убедительной силой проявляется Солженицын – художник и политик, уже просматривается та амбивалентность, которая будет присуща ему как писателю и публицисту.

Выводы

Жанровая модель трилогии «1945 год» (комедия, трагедия, драма) демонстрирует взаимоинтеграцию: в каждой из пьес мы находим преломление комического, драматического и трагического, что определяет пафос человеческой жизни.

Библиографические ссылки

1. Нива Ж. *Солженицын*. Москва: Художественная литература; 1992.
2. Солженицын А. *Пьесы*. Москва: Искусство; 1990.

References

1. Nivat G. *Solzhenitsyn*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura; 1992. Russian.
2. Solzhenitsyn A. *P'esy* [Plays]. Moscow: Iskustvo; 1990. Russian.

*Статья поступила в редколлегию 26.11.2018.
Received by editorial board 26.11.2018.*

НА ДИАМЕТРЕ ВЕКОВОГО КРУГА: СОЛЖЕНИЦЫН vs ГОРЬКИЙ

М. М. ГОЛУБКОВ¹⁾

¹⁾Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Ленинские горы, 1, 119991, г. Москва, Россия

Сопоставляется творческий опыт двух великих писателей XX в.: Горького и Солженицына. Показано, что, несмотря на противоположные политические и философские взгляды двух художников, принципиально различные писательские репутации, их объединяют и схожие черты: масштаб творческого наследия, общие аспекты проблематики, одни и те же эпохи русской жизни, к которым авторы обращались. Писателей сближает еще и то, что их подлинный облик заслонен многочисленными мифами. Сопоставляются гражданские позиции Солженицына и Горького, анализируются их отношения с политической властью. Рассматривается проблематика их творчества, проводится анализ созданных ими типов национальной жизни, принадлежащих одному историческому периоду: последней трети XIX – первой трети XX в. Однако главное внимание уделяется представлениям о революции как форме преобразования социальной жизни. Исследуется необычная точка схождения между двумя художниками: интерпретация образов провокаторов как неизбежной зловредной издержки революционной работы. Для Горького провокатор и провокация – вещи алогичные и необъяснимые с точки зрения настоящего революционера. Для Солженицына они естественны и закономерны. Таким образом, Солженицын опровергает социальные иллюзии Горького. Показывается, что главным корнем разногласий двух художников становятся принципиально разные философские воззрения: Горький является убежденным революционером, Солженицын трактует революцию как преступное покушение на органические основы жизни.

Ключевые слова: Горький; Солженицын; провокатор и провокация; гуманизм Горького; ГУЛАГ; Гапон; Боров; Столыпин; мифологизация образа писателя; писательская репутация; творческое поведение.

НА ДЫЯМЕТРЫ ВЕКАВОГА КРУГА: САЛЖАНИЦЫН vs ГОРКІ

М. М. ГАЛУБКОЎ^{1*)}

^{1*)}Маскоўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя М. В. Ламаносава,
Ленінскія горы, 1, 119991, г. Масква, Расія

Супастаўляецца творчы вопыт двух вялікіх пісьменнікаў XX ст.: Горкага і Салжаніцына. Паказана, што, нягледзячы на супрацьлеглыя палітычныя і філасофскія погляды двух мастакоў, прынцыпова розныя пісьменніцкія рэпутацыі, іх аб'ядноўваюць і падобныя рысы: маштаб творчай спадчыны, агульныя аспекты праблематыкі, адны і тыя ж эпохі рускага жыцця, да якіх звярталіся аўтары. Пісьменнікаў збліжае яшчэ і тое, што іх сапраўднае аблічча заслонена шматлікімі міфамі. Супастаўляюцца грамадзянскія пазіцыі Салжаніцына і Горкага, аналізуюцца іх адносіны з палітычнай уладай. Разглядаецца праблематыка іх творчасці, праводзіцца аналіз створаных імі тыпаў нацыянальнага жыцця, якія належаць да аднаго гістарычнага перыяду: апошняй трэці XIX – першай трэці XX ст. Аднак галоўная ўвага надаецца ўяўленню пра рэвалюцыю як форму пераўтварэння сацыяльнага жыцця. Даследуецца незвычайная кропка сыходжання паміж двума мастакамі: інтэрпрэтацыя вобразаў правакатараў як непазбежнага шкоднага наступства рэвалюцыйнай работы. Для Горкага правакатар і правакацыя – рэчы алагічныя і невытлумачальныя з пазіцый сапраўднага рэвалюцыянера. Для Салжаніцына яны

Образец цитирования:

Голубков ММ. На диаметре векового круга: Солженицын vs Горький. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2019;1:17–24.

For citation:

Golubkov MM. On the age-old circle diameter: Solzhenitsyn vs Gorky. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:17–24. Russian.

Автор:

Михаил Михайлович Голубков – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета.

Author:

Mikhail M. Golubkov, doctor of science (philology), full professor; professor at the department of modern Russian literature and modern literary process, faculty of philology.
m.golubkov@list.ru

натуральныя і заканамерныя. Такім чынам, Салжаніцын абвяргае сацыяльныя ілюзіі Горкага. Паказваецца, што галоўнай прычынай рознагалоссяў двух мастакоў становяцца прынцыпова розныя філасофскія погляды: Горкі з'яўляецца перакананым рэвалюцыянерам, Салжаніцын трактуе рэвалюцыю як злачынны замах на арганічныя асновы жыцця.

Ключавыя словы: Горкі; Салжаніцын; правакатар і правакацыя; гуманізм Горкага; ГУЛАГ; Гапон; Багроў; Сталын; міфалагізацыя вобраза пісьменніка; пісьменніцкая рэпутацыя; творчыя паводзіны.

ON THE AGE-OLD CIRCLE DIAMETER: SOLZHENITSYN vs GORKY

M. M. GOLUBKOV^a

^a*Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, Moscow 119991, Russia*

The article is devoted to the comparison of the creative experience of two great writers of the XX century: Gorky and Solzhenitsyn. Despite the opposite political and philosophical views of the two writers, similar features unite them: the scale of the creative heritage, the presence of epic, dramatic and lyrical works, realism, general aspects of the problems brought looked over. Despite their fundamentally different literary reputations, they are united by the fact that their true appearance is obscured by numerous myths. The article compares the civil positions of writers, analyses their relationship with political power. Much attention is paid to the problems of their creativity, analysis of the types of national life they created, belonging to one historical period: the life of the late XIX – early XX century. However, both writers pay the greatest attention to the interpretation revolution as a way to transform a social life. The article deals with an unusual point of convergence between the two artists: interpretation of images provocateurs as an inevitable evil costs revolutionary work. For Gorky provocateur and provocation is illogical and unexplained from the point of view of real revolutionary. For Solzhenitsyn is natural and logical. Thus, Solzhenitsyn refutes Gorky's social illusions. The article shows the fundamental difference of philosophical views of the two artists. Gorky is a staunch revolutionary; Solzhenitsyn treats revolution as a criminal attempt on the organic bases of life.

Key words: Gorky; Solzhenitsyn; provocateur and provocation; religious writer; Gorky's humanism; Gulag; Gapon; Bogrov; Stolypin; mythologization of the writer's image; writer's reputation; creative behavior.

Когда Максиму Горькому было 50 лет, на свет появился человек, который стал впоследствии ярым оппонентом «буревестника революции» и «первого пролетарского писателя». Это был Александр Солженицын. Когда Горький ушел из жизни, его будущему политическому и литературному антиподу не исполнилось еще и 18 лет, поэтому личная полемика никак не могла произойти. Ей предстояло быть полемикой заочной и перерасти в спор длиною в век.

Солженицын не был чужд мистике цифр. Начиная в романе «Август Четырнадцатого» свой очерк биографии провокатора Богрова, убийцы П. А. Столыпина, он обозначает дату его рождения, отталкиваясь от дня смерти А. С. Пушкина, гения русской культуры, основоположника новой русской литературы: «Он родился в день, когда умер Пушкин. День в день, но ровно через 50 лет, через пол-оборота века, на другом конце диаметра» [1, с. 112]. На другом конце векового диаметра от дня смерти гения русской культуры родится злодей и палач другого русского гения – государственного деятеля, способного вывести Россию на новые и неведанные до сей поры высоты, П. А. Столыпина.

Через 50 лет после рождения русского писателя мировой величины Максима Горького, через пол-оборота века, на другом конце столетнего диаметра, рождается великий русский писатель Александр Солженицын – как и Горький, художник мирового уровня, но во всем ему противоположный. Диаметрально противопоставленные точки векового круга, по мысли Солженицына, должны были предопределить их глубинную оппозиционность. Так, в сущности, и случилось. Однако 150-летие одного и 100-летие другого писателя понуждает не только констатировать их очевидную идеологическую и художественную антитетичность в русской литературе XX в., но и задуматься о неких точках схождения их идейно-эстетических концепций, пусть и отнюдь не очевидных. Иначе говоря, диаметр векового круга, о котором размышлял Солженицын, побуждает выявить содержание того диалога, в который неизбежно вступают друг с другом эти писатели в пространстве русской литературы XX в.

Солженицын и Горький – полюса. Они противоположны во всем – но и схожи. Удивительным образом совпадают повороты судеб, вехи общественного пути обоих писателей, те роли, которые они играли в отношениях с политической властью, заблуждения, иллюзии, которые они питали, прозрения, которые им открывались. Их сближает общественная позиция непримиримых критиков существующего политического режима: царского и ленинского – у Горького; советского – у Солженицына. В конечном

итоге оба они «бодались с дубом» и из этой борьбы вышли титанами – победителями. Горький участвовал в первой русской революции 1905–1907 гг., помогал революционерам деньгами, был вынужден скрываться в эмиграции после поражения революции; приветствовал свержение ненавистного ему царизма, т. е. в итоге победил «дуб», с которым «бодался». Правда, спустя всего несколько месяцев автор «Несвоевременных мыслей» вынужден был перед новым «дубом» отступить, не преодолев его, и в результате уехать во вторую эмиграцию в 1921 г. Солженицыну борьба с «дубом» стоила ареста и депортации, но «дуб» все же рухнул – в том числе и из-за усилий «теленка». Правда, вернувшись из изгнания, писатель создает книгу «Россия в обвале» (1998), своего рода аналог «Несвоевременных мыслей», написанных на 80 лет раньше, которая ставит Солженицына, как и «Несвоевременные мысли» Горького, в оппозицию к новой власти. Кульминацией этого противостояния становится отказ от ордена Святого апостола Андрея Первозванного: получать его из рук Ельцина писатель отказывается. Вернувшись на рубеже 1920–30-х гг. на родину, Горький пытается играть роль «умягчителя сердец и нравов» при Сталине, своеобразного просветителя, роль, подобную той, что играл Державин при дворе Екатерины II. В какой-то степени это ему удается: примеры заступничества Горького, когда его обращения и ходатайства удовлетворялись, общеизвестны, и список их выглядит весьма внушительно. Эту роль ему удавалось играть по крайней мере до декабря 1934 г., до убийства Кирова, которое усиливает недоверие и подозрительность Сталина, в том числе и по отношению к Горькому. Солженицын после ухода Ельцина видит в Путине политического лидера, способного вывести Россию из обвала, и его отношение к власти, как и у Горького, впоследствии меняется. Оба уходят из жизни не оппонентами власти, но, скорее, ее сторонниками и даже сподвижниками. Оба получают своеобразную посмертную канонизацию в качестве великих художников современности, что, собственно, вполне справедливо.

Но не только политическая позиция и отношения с властью формируют некие общие вехи общественных и личных судеб Солженицына и Горького. Не менее значим воистину грандиозный масштаб их творческого наследия. Оба создали грандиозные полотна русской жизни конца XIX – начала XX в., затронув важнейшие повороты национальной истории – точки бифуркации, как сказали бы мы сейчас. Это «Жизнь Матвея Кожемякина», «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина» у Максима Горького; «Раковый корпус», «В круге первом», «Архипелаг ГУЛАГ» и, конечно же, «Красное Колесо» у Александра Солженицына.

Не менее важным оказывается и то, что оба писателя создали грандиозную характерологию русской жизни. Кажется, что все типы, сформированные кризисной эпохой первых трех десятилетий XX в., запечатлены Горьким. И нет, наверное, ни одного типа русской жизни первой половины XX в., который не был бы запечатлен Солженицыным. «Архипелаг ГУЛАГ» является «энциклопедией русской жизни» пореволюционного времени в ее лагерном варианте.

Разумеется, исторические события предреволюционного и революционного времени осмыслились ими принципиально по-разному. Горький, убежденный противник Романовых и их слуг, как он называл царское окружение, был сторонником революционного преобразования жизни. В Столыпине он видел палача, душителя свободы и революции, основным методом борьбы с которой стали «столыпинские галстуки», которые Клим Самгин воспринимает без возмущения, как некую обыденность: «...казни стали столь же привычны, как ничтожные события городской хроники» [2, с. 324]. Именно поэтому Клим Иванович не очень беспокоится, «ежедневно читая, как министр давит людей “пеньковыми галстуками”» [2, с. 323]. Солженицын в книге «Август Четырнадцатого» создал великолепный и уникальный в русской литературе портрет Столыпина, находя в нем единственный на тот момент оплот русской государственности и упрекая Николая II в личной и политической слабости, неадекватности и податливости влияниям двора. Неспособность отстоять своего министра от интриг делает Николая II игрушкой в руках различных дворцовых партий, в результате чего Столыпин погибает, и это предвещает гибель государства, монархии, самого царя и его семьи. Пули провокатора Богрова – «первые пули из екатеринбургских» [1, с. 248].

Вполне естественно, что у писателей различна интерпретация образов революционеров. Для Горького это люди, бескорыстно стремящиеся переустроить мир на основах добра и справедливости, беззаветные работники революции, профессиональные революционеры, жертвенно приносящие свои судьбы и жизни на алтарь борьбы, ибо их дело правое, за ним будущее. Целая галерея таких образов создана Горьким – это и соратники Павла Власова (роман «Мать»), и Рашель (пьеса «Васса Железнова»), и Кутузов («Жизнь Клима Самгина»). Сюда же можно отнести целый цикл биографических очерков, посвященных профессиональным революционерам, с которыми Горький был знаком: «Калинин», «Камо», «Леонид Красин». Для Солженицына революционер – это человек, навязывающий свою волю истории, жестокий и в основе своей безнравственный, в ослеплении героизирующий убийц-террористов и готовый помогать им и следовать их путем, пребывающий в губительной иллюзии достижения

социальной гармонии через жесточайшее насилие террора, направленного как против конкретных личностей, так и против всего народа. Как героев воспринимают революционеров-бомбистов сестры Адалия и Агнесса Ленартовичи, представители революционной интеллигенции, готовые осмыслить как «венец русского террора» 1 марта и 1 сентября – даты гибели от рук террористов Александра II и П. А. Столыпина [1, с. 97]. Именно такую трактовку революционной деятельности они предлагают. Размышляя о настроениях студенчества после революции 1905 г., они сетуют: «Стало модно оплевывать благороднейшие революционные действия» [1, с. 69].

Таков Ленин, упоенный идеей превратить войну империалистическую в войну гражданскую. Именно поэтому не случайно, что оба писателя создали художественный образ Ленина – иконописный (по крайней мере, во второй редакции) у Горького и дьявольский, воистину сопоставимый с князем мира сего у Солженицына.

И вдруг неожиданное схождение: обоих авторов интересуют образы людей, которые являются как бы бракованными кадрами революции, ее неизбежным ядовитым осадком, без которого, наверное, невозможно революционное дело. Это провокаторы.

Провокатор – не просто предатель. Предать можно не из подлости, но из трусости, или же оказавшись под давлением непреодолимых, как может показаться человеку, обстоятельств. Подобное предательство описывает Солженицын в поздних рассказах «Эго» и «На краях». В последнем оно даже и не замечается героем Ерккой Жуковым, который предал мир русской деревни, его породивший, и встал рядом со своим кумиром Тухачевским, травящим «пробандиченные деревни» боевыми газами. Иными словами, предатель чаще всего не идейный сторонник предательства как философии жизни, а слабый или заблудившийся человек.

Совсем иное по сравнению с предательством явление – провокация. Это неизбежный «отход» революционной работы, ее наиболее зловерный выброс. Провокация – это осознанная позиция, и провокатором становится идеолог провокации, воспринимающий ее как своеобразную жизненную философию и естественную, вполне приемлемую с нравственных позиций форму революционной борьбы. Ее суть состоит в сознательном служении обеим сторонам гражданского раскола – и революционерам, и охранному отделению. Подобная двойственность и двуличность хуже предательства: последнее чаще всего совершается спонтанно, а провокация – всегда обдуманна, коварна, жестока, она приводит к самым страшным последствиям, таким, например, как Кровавое воскресенье, спровоцированное Гапоном.

Горький и Солженицын, летописцы русской революции, не могут пройти мимо такого ее явления, как провокация. Горький многократно упоминает в резко негативном плане Азефа, которого считает «просто скотом, жадным на удовольствия» [3, с. 615], пишет очерк «Поп Гапон» и создает вымышленный образ провокатора Петра Каразина в рассказе «Карамора». Солженицын же показывает, что попытка стать провокатором или стукачом даже с благими целями – выявить, обнаружить подлинных провокаторов и стукачей – оборачивается недоверием и презрением, как случилось с Руськой, героем романа «В круге первом», и рисует объемный портрет провокатора Богрова – убийцы Петра Столыпина.

Взгляды двух писателей на это явление совпадают. Провокатор вызывает отвращение даже у убежденных сторонников «благороднейших революционных действий» [1, с. 67], образы которых создает Солженицын. Тетя Адалия уверена, что «есть один грех, который никогда никаким судом совести не простится никакому революционеру: это сотрудничество с охранкой» [1, с. 97]. Она убеждена в том, что убийство Столыпина совершено «какой-то чужой потемочной душой, двусмысленной фигурой», сопоставимой с Азефом, что «перед судом революционной этики не может быть оправдания никакому пути через охранку» [1, с. 99]. Адалия и Агнесса ведут спор о том, возможно ли сопоставить Богрова и Азефа, который, по мнению их племянницы Вероники, воплощает собой «какое-то страшное, гадкое предательство, хуже которого нет» [1, с. 97]. Интерпретации убийства Столыпина, данные одним из героев романа «Жизнь Клима Самгина», почти полностью совпадают с предложенными в диалоге Адалии и Агнессы: «Известно, что не один только Азеф был представителем эсеров в охране и представителем департамента полиции в партии. Есть слух, что стрелок – раскаявшийся провокатор, а также говорят, что на допросе он заявил: жизнь – не бессмысленна, но смысл ее сводится к поглощению отбивных котлет, и ведь неважно – съем я еще тысячу котлет или перестану поглощать их, потому что завтра меня повесят. Так как Сазоновы и Каляевы ничего подобного не говорили, – я разрешаю себе оценить поступок господина Богрова как небольшую аварию механизма департамента полиции» [4, с. 301]. И в том, и в другом случае оба писателя обнаруживают у своих героев брезгливое отношение к провокаторам. Интересно, кстати, что длинный ряд котлет, которые мог бы съесть Богров за свою жизнь, фигурирует и у Горького, и у Солженицына. Самоирония реального Богрова (известно, что идея мерить жизнь съеденными котлетами принадлежит именно ему) оборачивается жесткой иронией двух авторов, размышляющих об убийце-провокаторе: «Тот “бесчисленный ряд котлет”, над

которым он иронизировал, – теперь начинает манить! Да как же он мог поедать его так скучающе?» [1, с. 287]. У Солженицына образ Богрова предстает в сфере сатирической типизации: в комическом несоответствии оказываются «тысячи котлет» и подлинная ценность человеческой жизни, непонятная «двадцатичетырехлетнему хлыщу», принявшемуся кроить по своему усмотрению историю России.

Однако, сделав провокаторов одним из предметов изображения, Солженицын и Горький расходятся в понимании самой природы провокации – ее личных и политических целей, глубинных психологических механизмов, которые заставляют «раздваиваться» между охранкой и революцией, одновременно играть прямо противоположные роли.

Создавая портрет Богрова, Солженицын обращает внимание на цельность его личности: «Рос и зрел дисциплинированный ум и характер со способностью к систематическим действиям» [1, с. 114]. Умный, ироничный, язвительный, презирующий свое окружение, Россию, ее народ, любящий лишь самого себя, не знавший женской любви, не приемлющий обыденность жизни, он ищет чего-то иного, яркого и возвышенного – и ставит перед собой прямую цель: террористом-одиночкой совершить акт. Довольно скоро определяется и цель. Это министр внутренних дел Столыпин: «...он слишком хорош для этой страны. <...> К тому же есть и хорошая традиция убивать именно министров внутренних дел. Это место – должно обжигать»¹ [1, с. 130]. Избрав своей мишенью Столыпина, Богров понимает, что целит в самое сердце России, с которой его не связывает ничего. Уже в тюрьме, после следствия, приговоренный к смерти, он надеется на побег, который якобы готовит для него жандармский полковник Иванов, и так осмысляет свои иллюзорные перспективы: «Выстрелить, повернуть всю тупую русскую тушу, – а самому, обрызганному духами, снова войти в золотистый зал Монте-Карло?» [1, с. 317].

Не найдя сочувствия и друзей ни среди анархистов, ни среди эсеров (видный член партии эсеров Егор Лазарев, сторонник уничтожительного террора, к которому приходит со своим замыслом Богров, всерьез его не воспринимает), Богров становится идейным провокатором: берет себе в соратники охранное отделение, практически открывая правду о себе, о задуманном террористическом акте: «Находка не просто дерзкая – гениальная: двигаться почти напрямую и говорить почти правду! Какое еще убийство готовилось так: все время настаивая перед полицией, что именно это убийство произойдет!?» [1, с. 137]; «Он – взял полицию к себе на помощь, вместо эсеров! Какой юмор – и не с кем поделиться, и оценит ли кто-нибудь, когда-нибудь?» [1, с. 143]. Богров упивается своим замыслом, любит им, как шахматист, выстроивший замечательную комбинацию, которую противнику никогда не разгадать: «Кто б еще оценил, кто оценит когда-нибудь силу и смелость этого построения: навлечь наблюденье и слежку на собственный дом – перед тем, как идешь на акт?» [1, с. 146]. Солженицын показывает, как Богров наслаждается провокацией, видя в ней свою гениальность, которая помогает ему обвести вокруг пальца Кулябку и других полицейских чинов: «Все им открыто! все от начала до конца! сам на себя доносчик перед исполнением! – невиданно!» [1, с. 152]. Уже после следствия, находясь в одиночной камере в ожидании приговора, он вновь и вновь обращается к своим отношениям с охранкой, наслаждаясь удавшимся обманом: «Не я вам – вы мне служили. Но это прочтет и поймет история» [1, с. 286]. Единственное, что его мучит, – это общественное мнение, которое не сможет принять факт сотрудничества с охранкой: «Это единственное пятно, которое вывести нельзя ничем. Которое не может простить общество, и публичный судебный диспут об этом зачумит его перед всеми честными людьми» [1, с. 286]. И даже лучшие адвокаты, которых возможно нанять, не помогут: «...ни Гольденвейзер не властен через это переступить, ни общество. Адвокатские языки будут у него, но без адвокатских сердец. Уже нельзя в его защиту произносить пламенные речи» [1, с. 287].

Богров, построивший на лжи и провокации свое преступление и свою жизнь, под пером Солженицына предстает фигурой цельной и сильной, но не вызывающей ни малейшей авторской симпатии и сочувствия. Он служил не охране, не революции с ее партиями эсеров и анархистов. Его целью было разрушение России во имя интересов своего народа, превратно и искаженно понятых, и во имя этих интересов он мог играть и с охранкой, и с эсерами, не называя своих подлинных целей. Революция и террор был способом разрушения государства. Корни его преступления носят национальный характер и питаются презрением к России, стране, в которой он вырос и сформировался, к русским, чей язык был для него родным: «Я боролся за благо и счастье еврейского народа», – скажет он раввину, и на упрек в том, что выстрел мог бы вызвать погромы, ответил: «Великий народ не должен, как раб, пресмыкаться перед угнетателями» [1, с. 318]. Это его высказывание было широко растиражировано в газетах. «Многие киевские студенты-евреи надели по Богрову траур» [1, с. 319].

Таким образом, Солженицын вскрыл логику провокации, обнаружил ее смысл, цельность и непротиворечивость. И отвернулся от провокатора с глубочайшим презрением.

Совсем иное представление о провокации мы видим у Горького. Как и у Солженицына, провокаторы вызывают у него глубочайшее презрение, но понять логику провокации Горький не в состоянии. Для него

¹Здесь и далее сохранены орфографические и пунктуационные особенности оригинала. – М. Г.

это проявление слабости, необразованности, бесхарактерности запутавшегося маленького человека, вознесенного случаем на вершину исторических событий революционной борьбы и совершенно неготового понять степень своей ответственности. Таков, по убеждению Горького, поп Георгий Гапон, «человек случая, выдвинутый вперед других бурей времени», «у него есть честолюбие, которое толкает его вперед и – затем – губит» [5, с. 402]. После воскресного расстрела рабочих Гапон находит убежище в квартире у Горького: «Переодетый в штатское платье, остриженный, обритый, он произвел на меня трогательное и жалкое впечатление ошипанной курицы. Его остановившиеся, полные ужаса глаза, охрипший голос, дрожащие руки, нервная разбитость, его слезы и возгласы: “Что делать? Что я буду делать теперь? Проклятые убийцы...” – все это плохо рекомендовало его как народного вождя...» [5, с. 395].

Суть сделанного Гапоном очень близка к тому, что спустя шесть лет удастся Богрову: служа охранному отделению, находясь в близких сношениях с Плеве, Гапон создает «Общество петербургских рабочих» для проповедования среди них религиозно-нравственных идей. Поначалу критикуя революционные настроения, не имея собственной внятной политической программы, Гапон все более и более становится «фонографом идей и настроения рабочей массы», и он «собирал в себе, как в фокусе, ее инстинктивное, все возраставшее революционное настроение» [5, с. 393]. В результате «рабочие Петербурга, силой своего революционного настроения, постепенно создали из Гапона, сотрудника Плеве и Зубатова, – Гапона, выразителя революционных стремлений русского рабочего. Человек не сильный, не образованный и впечатлительный, он сам не замечал, как, подчиняясь давлению чувства массы, становился революционером и изменял задачам министерства Плеве, которые взялся защищать» [5, с. 393–394]. Таким образом, преступление Георгия Гапона, спровоцировавшего Кровавое воскресенье, шедшего к Зимнему дворцу впереди одной из колонн рабочих, насчитывавшей около 20 тысяч человек, выглядит результатом двойственности и слабости, а не блистательно выстроенной стратегии, как у Богрова. Для Горького поп Гапон и вся его деятельность – результат разложения государственного аппарата, его бессилия, алогичности и беспомощности: «...священник, призывавший народ к вооруженному восстанию, предавший анафеме армию и благословивший террор, священник, который назвал семейство Романовых убийцами и змеиным отродьем, – спокойно живет в Петербурге, на виду полиции и – его не арестуют. Напротив, как оказывается, его даже принимает граф Витте. Таковы тайны той мусорной кучи, которая зовется “Зимним дворцом” и от которой по всей земле распространяется зараза разврата» [5, с. 401–402].

В очерке «Поп Гапон» Горький объясняет суть провокации как результата беспомощности запутавшегося провокатора: раздутая до величины гиганта фигура довольно скоро превращается в «обыкновенного человека среднего роста». Известие о сотрудничестве Гапона с охранкой потрясает рабочих его организации, соратников и друзей, веривших ему. Горький описывает самоубийство одного из рабочих, ужаснувшихся двуличности своего вождя, прямо на заседании центрального комитета гапоновской организации, обобщая причину того потрясения, которое вызвало в рабочей среде известие об иудинском грехе: «Русский человек плохо живет, но он твердо верует, а когда его вера разбита, он умирает» [5, с. 401]. Жизнь Гапона, как и Богрова, закончилась петлей: только повесили его не по приговору военно-полевого суда, а по решению ЦК партии эсеров. Впрочем, Горький полагал, что казнили Гапона рабочие созданной им организации за попытку продать их правительству. Характерная деталь, отражающая общественное презрение к провокатору: загородная дача под Петербургом, где месяц спустя после казни обнаружили в петле Гапона, была снесена: покупателя на нее не нашлось...

Очерк «Поп Гапон» был создан в 1906 г. Чуть менее чем через двадцать лет в цикле рассказов 1922–1924 гг. Горький вновь обратился к психологии провокатора – на сей раз в рассказе «Карамора». Герой этого рассказа, Петр Каразин, находясь перед следственной комиссией уже после революции, сидя в тюрьме, не может дать себе ответ на вопрос о том, кто же он на самом деле: революционер или сотрудник охранного отделения?

Предметом этого рассказа становится онтологическое исследование подлости. Горький обнаруживает полное отсутствие рациональных причин предательства и провокации. Их нет в предыстории героя, сам он не может объяснить себе природы своей двойной жизни. Рассказ строится как записки Петра Каразина, которые он создает для следственной комиссии: «Дали мне они три дести бумаги: пиши, как все это случилось. А зачем я буду писать? Все равно: они меня убьют» [5, с. 366].

В сущности, усилия автора и героя направлены в одну сторону: оба тщетно пытаются понять причины и психологическую мотивацию деятельности провокатора. Внутренний мир Караморы столь же загадочен для него самого, как и для автора.

Подлость, которая вообще кроется в человеческой натуре, ее причины и истоки – вот что пытается понять Горький. На беспричинность и какую-то воистину бытийную природу подлости указывают и шесть эпиграфов, которые предпосланы рассказу:

«Вы знаете: я способен на подвиг. Ну, и вот также подлость, – порой так и тянет кому-нибудь какую-нибудь пакость сделать, – самому близкому.

Слова рабочего Захара Михайлова, провокатора, сказанные им следственной комиссии в 1917 г. «Былое», 1922, кн. 6-я, статья Н. Осиповского.

Иногда – ни с того ни с сего – приходят мысли плохие и подлые...

Н. И. Пирогов.

Позвольте подлость сделать!

Один из героев Островского.

Подлость требует иногда столь же самоотречения, как и подвиг героизма.

Из письма Л. Андреева.

По обдуманному поступку не узнаешь, каков есть человек, – его выдают поступки необдуманные.

Н. С. Лесков в письме к Пыляеву.

У русского человека мозги набекрень.

И. С. Тургенев» [3, с. 366].

Предательства как охранки, так и революционеров, которые описывает Карамора, совершенно лишены цели – это вовсе не Богров, который, подробно рассчитывая каждый ход, идет к задуманному террористическому акту, добываясь доверия Кулябки мелкими и крупными предательствами людей революционной среды и их замыслов. Раздвоенность Петра Каразина обусловлена, скорее, его странным психологическим состоянием, которое напоминает симптомы психического заболевания, по всей видимости, шизофрении, когда человек ощущает внутри себя вторую или даже третью личность: «И я, сам в себе, как рыба в бредне. Темно. Что я буду писать? Жили во мне два человека, и один к другому не притерся. Вот и все» [3, с. 367]. В следующей своей записи он еще более расширяет этот круг: «...но есть еще и третий. Он следит за этими двумя, за распрей их и – не то раздувает, разжигает вражду, не то – честно хочет понять: откуда вражда? Почему? Это он и заставляет меня писать. Может быть, он и есть подлинный я, кому хочется понять все или хоть что-нибудь. А может быть, третий-то – самый злой враг мой? Это уже похоже на догадку четвертого» [3, с. 372]. Размышления о взаимоотношениях личностей, которые сосуществуют в сознании героя, о спорах, которые они ведут, заслоняют любые представления о нравственности, заменяя нравственное чувство... любопытством: «Разум не подсказывал мне, что хорошо, что дурно. Это как будто вообще не его дело. Он у меня любопытен, как мальчишка, и, видимо, равнодушен к добру и злу, а “постыдно” ли такое равнодушие – этого я не знаю. Именно этого-то я и не знаю» [3, с. 372–373].

Своего рода композиционным центром рассказа становится история разоблачения Караморой провокатора Попова: легко его вычислив, он принуждает Попова к самоубийству: он повесился сам, Каразин лишь держал его за руки. Но самое удивительное состоит в том, что Карамора легко и с готовностью занимает место Попова – сам становится провокатором. Он удивляется легкости и быстроте, с которой принимает предложение начальника охранного отделения Симонова. Причина так и остается неизвестной – она в бездне больного сознания героя, он ее ищет столь же безуспешно, как и Симонов, и автор, и читатель: «Все эти невольные попытки самооправдания мешают мне открыть главное, его я ищу: почему в душе моей не нашлось ни свиста, ни звона, ни крика, ничего, что остановило бы меня на пути к предательству? И почему я сам себя не могу осудить? Почему, называя, сознавая себя преступником, я, по совести, не чувствую преступления?» [3, с. 399]. Единственный ответ: полное отсутствие нравственного чувства, презрение и нелюбовь к себе и любопытство как главный импульс поведения: «Я выдал охране и отправил на каторгу одного из лучших партийных товарищей, человека на редкость хорошего. Я очень уважал его за чистоту души, за бодрость духа, неутомимость в работе, добродушие и веселый характер. Он только что бежал из тюрьмы и третий раз работал нелегально. Выдал я его и ждал, что теперь в душе моей что-то взвывает. Ничего не взвыло» [3, с. 399].

Единственное, что объединяет Богрова и Каразина, – равнодушие к естественной жизни и к жизни собственной – богатой и праздной, с поездками в Ниццу и Монте-Карло у Богрова; естественной для человека рабочей среды, вполне благополучной и зажиточной, текущей «светлым ручьем», – у Каразина. Конечно, герой Горького не иронизирует, подобно Богрову, насчет съеденных котлет, но тоже не очень хорошо представляет, что делать с собственной жизнью: «Пожалуй, они оставят мне жизнь... Интересно: что я буду делать с нею? Вот тоже вопрос: жизнь дана во власть человеку, или человек дан жизни на съедение? И чья это затея – жизнь? В сущности: дурацкая затея» [3, с. 402].

Почему же то, что ясно Солженицыну (причина провокации, ее цели и психологические механизмы), не видно Горькому? Почему вместе со своим героем он мучится без результата над созданием «теории подлости». Карамора рассуждает: «Должна быть теория зла, теория подлости. Должна быть такая теория. Все надо объяснить, все, иначе – как жить?» [3, с. 395]. И почему в данном случае эта теория подлости не выстраивается?

Солженицын в принципе не принимает революцию как форму преобразования жизни. Революционная борьба для него – покушение на естественное, органичное мироустройство, покушение на эволюцию как единственно возможную и благую форму развития. Это рациональная попытка изменения органики бытия, противоестественная и незаконная. Поэтому и провокация ей присуща: она логична, рациональна, преследует четко обозначенные цели и является естественной формой революционной борьбы. Она рациональна, осмысленна, объяснима. И отвратительна.

Горький же не может понять провокации как формы философии революционного дела: революция для него светла и свята, мыслится как наилучшая форма преображения жизни. Провокация не вытекает из революции, напротив, противопоставляется ей: «Дело русской революции – чистое, честное и великое дело, в нем не могут играть никакой роли люди, подобные попу Гапону» [5, с. 401].

Провокация так же отвратительна для Горького, как и для Солженицына. Но он не видит того, что очевидно Солженицыну: провокация есть неизбежный осадок революционного дела. Этим и обусловлен тупик, в котором оказывается Карамора, а деятельность Азефа или попа Гапона трактуются как иррациональные и бессмысленные. Революция делается чистыми руками... С этими иллюзиями Горький расстаться так и не смог.

Библиографические ссылки

1. Солженицын АИ. *Красное Колесо: повествование в отмеренных сроках. Том 2. Узел 1. Август Четырнадцатого*. Москва: Воениздат, 1993. 544 с.
2. Горький М. *Полное собрание сочинений: художественные произведения в 25 томах. Том 23. Жизнь Клима Самгина*. Москва: Наука, 1975. 416 с.
3. Горький М. *Полное собрание сочинений: художественные произведения в 25 томах. Том 17. Заметки из дневника. Воспоминания. Рассказы. 1922–1924*. Москва: Наука, 1973. 632 с.
4. Горький М. *Полное собрание сочинений: художественные произведения в 25 томах. Том 24. Жизнь Клима Самгина*. Москва: Наука, 1975. 588 с.
5. Горький М. *Полное собрание сочинений: художественные произведения в 25 томах. Том 6. Рассказы, очерки, наброски, стихотворения*. Москва: Наука, 1970. 584 с.

References

1. Solzhenitsyn AI. *Krasnoe koleso: povestvovan'ye v otmerennykh srokakh. Tom 2. Uzel 1. Avgust Chetyrnadtsatogo* [The Red wheel: narration in measured terms. Volume 2. Node 1. August 14]. Moscow: Voenizdat; 1993. 544 p. Russian.
2. Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii: khudozhestvennye proizvedeniya v 25 tomakh. Tom 23. Zhizn' Klima Samgina* [Complete edition. Artistic works in 25 volumes. Volume 23. The Life of Klim Samgin]. Moscow: Nauka; 1975. 416 p. Russian.
3. Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii: khudozhestvennye proizvedeniya v 25 tomakh. Tom 17. Zаметki iz dnevnika. Vospominaniya. Rasskazy. 1922–1924* [Complete edition. Artistic works in 25 volumes. Volume 23. The Life of Klim Samgin]. Moscow: Nauka; 1975. 416 p. Russian.
4. Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii: khudozhestvennye proizvedeniya v 25 tomakh. Tom 24. Zhizn' Klima Samgina* [Complete edition. Artistic works in 25 volumes. Volume 24. The life of Klim Samgin]. Moscow: Nauka; 1975. 588 p.
5. Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii: khudozhestvennye proizvedeniya v 25 tomakh. Tom 6. Rasskazy, ocherki, nabroski, stikhotvoreniya* [Complete edition. Artistic works in 25 volumes. Volume 6. Stories, essays, drafts, poems]. Moscow: Nauka; 1970. 584 p.

Статья поступила в редколлегию 29.11.2018.
Received by editorial board 29.11.2018.

ФИЛОСОФИЯ ПРОСТРАНСТВА В ДРАМАТУРГИИ ВАДИМА ЛЕВАНОВА

Т. В. ЖУРЧЕВА¹⁾

¹⁾Самарский национальный исследовательский университет им. академика С. П. Королева,
шоссе Московское, 34, 443086, г. Самара, Россия

Исследуется проблема осмысления художественного пространства в драматургии Вадима Леванова, одного из наиболее ярких представителей новейшей российской драмы. Отмечено, что с самых первых пьес и на протяжении всего своего творческого пути Леванов подробно и тщательно работает с пространственными образами, наделяя их сложными символическими смыслами. Последовательно рассматриваются пьесы разных периодов творчества писателя, прослеживается эволюция пространственных образов в его драматургии. Анализируются ранние пьесы, в которых использован традиционный для литературы XX в. прием замкнутого пространства, позволяющий сконцентрировать внимание на внутреннем конфликте героя, на ситуации нравственного выбора, проблеме одиночества и отторженности человека от мира, от понимания смысла бытия. Приверженность Леванова к экзистенциальному конфликту логически приводит его к тому, что в поздних, программных своих произведениях он стремится противопоставлять замкнутое и разомкнутое пространство как две модели человеческого существования. В его последних пьесах выстраивается сложная парабола, связывающая быт и бытие, землю и небо, человека и Бога.

Ключевые слова: Вадим Леванов; новейшая драма; тольяттинская драматургия; художественное пространство; внутренний конфликт; экзистенциальный конфликт.

ФІЛАСОФІЯ ПРАСТОРЫ Ў ДРАМАТУРГІІ ВАДЗІМА ЛЯВАНОВА

Т. В. ЖУРЧАВА^{1*}

^{1*}Самарскі нацыянальны даследчы ўніверсітэт імя акадэміка С. П. Каралёва,
шаша Маскоўская, 34, 443086, г. Самара, Расія

Даследуецца праблема асэнсавання мастацкай прасторы ў драматургіі Вадзіма Ляванава, аднаго з найбольш яркіх прадстаўнікоў найноўшай расійскай драмы. Адзначана, што з самых першых п'ес і на працягу ўсяго свайго творчага шляху Ляванаў падрабязна і старанна працаваў з прасторавымі вобразамі, надзяляючы іх складанымі сімвалічнымі сэнсамі. Паслядоўна разглядаюцца п'есы розных перыядаў творчасці пісьменніка, прасочваецца эвалюцыя прасторавых вобразаў у яго драматургіі. Анализуецца раннія п'есы, у якіх выкарыстаны традыцыйны для літаратуры XX ст. прыём замкнутай прасторы, што дазваляе сканцэнтравать увагу на ўнутраным канфлікце героя, на сітуацыі маральнага выбару, праблеме адзіноцтва і адрынутасці чалавека ад свету, ад разумення сэнсу быцця. Прыхільнасць Ляванава да экзистэнцыяльнага канфлікту лагічна прыводзіць яго да таго, што ў позніх,

Образец цитирования:

Журчева Т.В. Философия пространства в драматургии Вадима Леванова. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2019;1:25–30.

For citation:

Zhurcheva TV. The philosophy of space in Vadim Levanov's dramaturgy. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:25–30. Russian.

Автор:

Татьяна Валентиновна Журчева – кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью факультета филологии и журналистики.

Author:

Tatiana V. Zhurcheva, PhD (philology), docent; associate professor at the department of Russian and foreign literature and public relations, faculty of philology and journalism.
zhurcheva@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0003-2595-7215>

праграмных творах ён імкнецца супрацьпастаўляць замкнутую і разамкнутую прастору як дзве мадэлі чалавечага існавання. Паказана, што ў яго апошніх п'есах выбудоўваецца складаная парабала, якая звязвае побыт і быццё, зямлю і неба, чалавека і Бога.

Ключавыя словы: Вадзім Ляванаў; найноўшая драма; тальятінская драматургія; мастацкая прастора; унутраны канфлікт; экзістэнцыяльны канфлікт.

THE PHILOSOPHY OF SPACE IN VADIM LEVANOV'S DRAMATURGY

T. V. ZHURCHEVA^a

^a*Samara National Research University named after academician S. P. Korolyov,
34 Moskovskoe Highway, Samara 443086, Russia*

The article is devoted to the problem of understanding the artistic space in the dramaturgy of Vadim Levanov, one of the most prominent representatives of the modern Russian drama. From the very first plays and throughout his career Levanov works in detail and carefully with spatial images, giving them complex symbolic meanings. The article consistently examines the plays of different periods of the playwright's creativity, traces the evolution of spatial images in his dramaturgy. The author analyzes the early plays, which use the traditional for the literature of the XX century method of closed space, allowing to focus on the internal conflict of the hero, on the situation of moral choice, on the problem of loneliness and alienation of man from the world, from understanding the meaning of being. Levanov's commitment to existential conflict logically leads him to the fact that in his later program works he seeks to oppose the closed and open space as two models of human existence. In his latest pieces built complex parabola, linking the life and being, the earth and sky, man and God.

Key words: Vadim Levanov; newest drama; Togliatti drama; art space; inner conflict; existential conflict.

Вадим Леванов – один из наиболее интересных и значительных авторов новейшей русской драматургии. Он рано ушел из жизни, но, несмотря на это, успел сделать очень много. Изданное в 2018 г. собрание сочинений включает в себя около 40 пьес, сценарии, прозу¹. Собранные воедино все его пьесы позволяют увидеть динамику творчества драматурга, основные направления поисков автора.

Драматургическое творчество Вадима Леванова образует свой сюжет – сложный, многоплановый, складывающийся из многих то пересекающихся, то как будто бы параллельных линий. Как в ранних, написанных под значительным чеховским влиянием, так и в последующих пьесах драматург, несомненно, тяготеет к экзистенциальному конфликту, который он пытается осмыслить по-своему. Герои Леванова существуют не в противостоянии друг с другом и не в противостоянии с обществом, несмотря на остросоциальную проблематику в целом ряде пьес. Им противостоит нечто необъяснимое, неформулируемое и непреодолимое. Только в тех пьесах, которые посвящены детям, это «нечто» существует извне – взрослый мир. Во всех остальных случаях оно живет в самом человеке. Тем острее и неразрешимее конфликт.

С этим связаны и принцип сюжетостроения, и та система пространственно-временных отношений, которую в разных вариантах использует автор, словно стремясь выжать из нее все возможные смыслы. Категория времени в творчестве Леванова, как и вообще в новейшей драме рубежа XX–XXI вв., – это особая тема и особая исследовательская проблема. Однако не меньшего внимания заслуживает пространство, к которому обращено пристальное внимание драматурга и которое тщательно им выстраивается, становясь важным сюжетно- и смыслообразующим моментом.

Интерес к пространственной образности относится еще к самым первым драматургическим опытам Леванова и к началу неотделимого от его творчества феномена тольяттинской драматургии. Одной из важных особенностей тольяттинской драматургии стало в свое время освоение «городского текста», образов и смыслов городского пространства, что само по себе уже необычно. «Городской текст» в гораздо большей степени характерен для повествовательной прозы. Обнаруживает он себя и в лирике. В драматургии же пространственные образы, как правило, более локализованы: это традиционные хронотопические образы дома, порога, своего и чужого пространства и т. п. Вместе с тем драматургический хронотоп и более символически насыщен. Особенно это видно в драме XX в., которая активно

¹Леванов В. Собрание сочинений : в 2 т. Тольятти : Литературное агентство В. Смирнова, 2018.

использует образ условного сценического пространства, играет с ним, трансформирует его по ходу действия.

О «городском тексте» тольяттинских драматургов, в том числе Леванова, я писала ранее (см. [1]). В этой работе остановлюсь на той специфической модели художественного пространства, которая характерна практически для всего творчества Леванова и с которой он много и интересно экспериментировал, начиная с самых первых своих пьес и заканчивая последними, наиболее сложными и в плане художественной структуры, и в плане философских смыслов. Упорно и последовательно драматург шел к формированию своей собственной модели условно-метафорического пространства человеческой мысли, человеческой души, того метафизического пространства, где ежечасно совершается выбор между добром и злом. Именно эта оппозиция неизменно волновала драматурга и определяла вектор как его художественных, так и мировоззренческих исканий.

Самые первые пьесы Леванова – «Шкаф» [2, с. 12–28] и «Бильярд» [2, с. 29–50]. В разных файлах авторского электронного архива указаны даты их создания от конца 1980-х до начала – середины 1990-х гг. Это были еще в значительной степени ученические опыты. Неслучайно драматург неоднократно возвращался к ним уже в более зрелые годы, обогащенный определенным литературно-театральным опытом.

В обоих случаях в заглавие вынесены названия неких предметов интерьера, имеющих определенную функцию в повседневной жизни: шкаф – хранилище одежды, книг или домашней утвари, бильярд – игра, но также и стол (пьесе предпослано в качестве эпиграфа определение из энциклопедического словаря [2, с. 29]). Но в обоих случаях кажущаяся обыденность этих предметов не более чем авторская игра. Шкаф (прямая цитация из «Вишневого сада») мистически вмещает в себя все прошлые жизни и события, все сбывшиеся и несбывшиеся мечты многих поколений людей, все их страхи и надежды, которые новые обитатели комнаты со старым шкафом, совсем не желая этого, присваивают себе (как не вспомнить известную идиому «скелет в шкафу»). Бильярд на самом деле совсем не бильярд, а огромная кровать, в которой – тоже несколько мистическим образом – оказываются мужчина и женщина, мучительно долго выясняющие отношения: сначала о том, кто они, как сюда попали и чья это кровать, а потом – о смысле жизни, о любви. Притом что в пьесах Леванова легко обнаружить черты абсурдизма и постмодернизма, мировоззренчески он тяготеет все-таки к культуре рубежа XIX–XX вв., к модернистской картине мира, в которой мир вещей есть лишь отражение мира идей. Потому и пространственные образы уже в самых ранних его пьесах становятся символически емкими.

Пьеса «Зрители» [2, с. 51–70] тоже писалась трудно и долго, с 1989 по 1995 г. В ней явно дана отсылка к известной пьесе Ж.-П. Сартра «Заперти» (другой вариант перевода – «За закрытыми дверями»). Леванов использует традиционный условно-метафорический прием с запертым помещением, который по ходу действия фактически опровергается, потому что заперто не помещение (ключ находится, двери открываются) – заперты внутри самих себя, внутри своих страхов, предрассудков, стереотипов сами люди. В этой пьесе обнаруживается еще одна особенность левановского пространства: оно подчеркнуто сценическое. Во-первых, потому, что действие происходит в зрительном зале некоего театра и в начале действительно упоминается сцена, на которую некоторое время упорно смотрят зрители, пытаясь понять, что за представление им показывают. Во-вторых, по ходу сюжета появляется текст странной пьесы, в которой написано все то, что до этого момента уже произошло в зрительном зале (явная аллюзия к пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»). Правда, зрители так и не осознали себя *действующими* лицами ни в прямом, ни в переносном смысле слова. Они не удосужились ни дочитать пьесу, ни самостоятельно ее додумать, досочинить. Стремясь вырваться из запертого зала и обрести свободу передвижения в пространстве, люди на самом деле все больше и больше лишают себя свободы – свободы выбора, свободы принятия решений, – и потому становятся, по сути, марионетками, которыми манипулирует глумливый голос из динамика.

«Сценический», театральный характер пространства пьес Леванова, несомненно, связан с хрестоматийной шекспировской максимой «Весь мир – театр» и, неизбежно для русского литератора конца XX – начала XXI в., с не менее хрестоматийным стихотворением Б. Пастернака «Гамлет», в котором с предельной точностью выражена экзистенциалистская по своей сути антиномия абсолютной свободы и абсолютной зависимости человека. Неслучайно, думается, в большинстве пьес Леванова, особенно ранних, в каком бы жанре и стиле они ни были написаны, настойчиво соблюдается и даже подчеркивается принцип единства места, что даже самые, на первый взгляд, бытовые ситуации переводит в условно-метафорический план.

Такой образ пространства – сценически условного – сохраняется и в пьесах с явно выраженным лирическим, исповедальным началом и с внешними признаками бытовой психологической драмы: «Я умею рисовать лодку» [2, с. 152–178], «Отель “Калифорния”» [2, с. 231–252], «Парк культуры имени Горького» [2, с. 71–98] (все три пьесы датированы серединой – второй половиной 1990-х гг.). Про-

странство – больничной палаты, дома (то ли пригородного, то ли в «частном секторе»), служебного помещения – выглядит вполне обычным, бытовым. Но по ходу сюжета оно обретает метафорический смысл, становясь воплощением той внутренней безысходности, которую мучительно ощущают герои. Безысходности, выход из которой – только в смерть, разрушение (смерть мальчика в пьесе «Я умею рисовать лодку», пожар в доме – в «Отеле “Калифорния”») или в обыденность, рутину, которая едва ли не хуже смерти («Парк культуры имени Горького»).

«Шар братьев Монгольфье» (1996, 1998) [2, с. 184–204] – любопытный опыт соединения условно-метафорического, отчасти даже мистического сюжета с элементами реалистической психологической драмы. В этой пьесе Леванов как бы совмещает то, что получилось у него самого в предыдущих пьесах (ситуация в некоторой степени повторяет сюжет пьесы «Бильярд»), и то, что содержится в опыте его предшественников. Герои оказываются в гондole воздушного шара, поскольку участвуют в увлекательном аттракционе: два пассажира – мужчина и женщина – и инструктор. Они там по своей воле. Но едва шар поднимается в воздух, они становятся пленниками этой гондолы, замкнутого пространства, из которого в буквальном смысле нет никакого выхода. То, что это воздушный шар, тоже важно, потому что сама структура пространства усложняется. Помимо бытовой (пусть даже условно, но все-таки бытовой) модели пространства, располагающейся в земной плоскости, возникает еще некая вертикаль, связывающая землю и небо, низ и верх. И выстраивается парабола, соединяющая земное, бытовое и небесное, бытийное. Причем эта парабола (вполне традиционная для литературы XX в.) выстраивается не умозрительно, не на ментальном уровне, а совершенно буквально, благодаря физическому – в пространстве – движению героев вверх.

В пределах условно-бытового пространства гондолы (аттракцион) персонажи существуют, мыслят как бы внутри самих себя, справляясь со своими проблемами, конфликтуя с самими собой, ища и не находя ответов на мучительные вопросы. Перед нами вполне узнаваемая экзистенциальная ситуация, когда человек предоставлен самому себе, но и ответствен за самого себя. Его проблемы возникают из-за непонимания этой ответственности, неумения ею распорядиться. И ситуация замкнутого пространства – это метафора внутреннего конфликта, переживаемого человеком; конфликта, который если и может быть как-то разрешен, то только самим человеком во взаимодействии с самим собой.

Следующий этап развития сюжета объединяет всех этих персонажей, до того момента существовавших отдельно, каждый внутри себя, и всем им вместе оказывается противопоставлена некая внешняя, по определению враждебная сила, которая имеет целью только их гибель. Здесь обнаруживается другой уровень, другая разновидность экзистенциальной ситуации: человек – заложник абсурдного мироустройства, в котором разрушены логические связи. Причем личные конфликты героев в конце концов разрешаются, но только в последний миг перед гибелью.

Стремление выстроить систему координат по горизонтали и вертикали характерно и для всего последующего творчества Леванова. Это отчасти связано с его личными мировоззренческими установками. Он был человеком традиционно религиозным, т. е. в его концепции мира присутствует Бог, а в художественных поисках – необходимость восстановить давно утраченную связь человека и Бога.

Связь эта трактуется Левановым не примитивно, а философски сложно. И, главное, автор понимает, что она может быть восстановлена только в сознании самого человека, если он примет необходимость этого.

В данном контексте следует обратиться к наиболее зрелым и, вне всякого сомнения, программным пьесам драматурга – его диптиху «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» (далее – «Ксения») [2, с. 460–482] и «Кровавые барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание» (далее – «Кровавая барыня») [2, с. 483–510].

Эти пьесы существенно отличаются от всего ранее написанного Левановым прежде всего очень сложной композицией, отражающей и более сложные художественные задачи, которые ставит перед собой драматург.

Об этих пьесах и их философской проблематике я также уже писала (см. [3]), поэтому остановлюсь только на том, как достигает в них автор той метафизики пространства, к постижению которой он стремился в предшествующих произведениях.

В каждой из пьес диптиха нам предложены разные модели пространственного решения сюжета.

В «Ксении» все действие и весь смысл сосредоточены на внутреннем мире героини, знаменитой петербургской юродивой XVIII в. Начинается действие пьесы в доме только что скоропостижно умершего Андрея Федоровича. Жена его Ксения в безутешном горе внезапно осознает, что умер он без причастия, без покаяния и обречен теперь на смертные муки. В конце концов она принимает решение «дожить» жизнь мужа, отмолить все его грехи, обеспечив ему таким образом царствие небесное. Это единственная сцена в пьесе, действие которой происходит в доме, в некоем замкнутом пространстве. Переодевшись в одежду мужа, назвавшись его именем, Ксения навсегда покидает дом и как бы отдает

себя «граду и миру», проводя дни свои на улицах Петербурга, а ночами молясь на пустыре под открытым небом. Таким образом, пространство пьесы принципиально разомкнуто – как в тесноту и многолюдье города (земная жизнь, горизонталь), так и в бездонность неба, где обитает только Бог (вечная жизнь, вертикаль). Героиня пьесы проходит несколько испытаний, несколько этапов своего непростого пути к Богу. И в финале устаивается бессмертия и способности являться людям – уже из нашей, XX и XXI вв., жизни – и спасать их от неминуемой опасности.

Замкнутое пространство дома, с которого все начинается, – это метафорически обозначенное замкнутое пространство души, не осознавшей себя, находящейся в начале своего земного и вечного пути к добру через преодоление зла.

Именно эта оппозиция добра и зла принципиально, по признанию Леванова, была важна для него, когда он задумывал и писал свой диптих. И если Ксения становится воплощением абсолютного добра, то кровавая барыня Салтычиха – воплощенное зло, а пьеса о ней являет собой сложным образом выстроенное философское размышление о зле, его природе и пределах. Несмотря на вынесенное в заглавие имя Дарьи Салтыковой, она не является единственной и главной героиней. В пьесе два сюжетных центра и два героя. Это, во-первых, сама Дарья, которую мы видим сначала в ее поместье, а потом в заключении в подземелье Ивановского девичьего монастыря в Москве, а во-вторых, некий Прохор, бывший русский солдат, попавший в плен к французам в ходе одной из наполеоновских войн, а теперь (в пределах времени пьесы) – служитель лечебницы для душевнобольных Шарантон, ухаживающий за маркизом де Садом. Отдельные эпизоды жизни Салтычихи до и после ее заточения перемежаются сценами в Шарантоне, где Прохор кормит де Сада и рассказывает ему бесконечные истории о Салтычихе. И не просто рассказывает, а подробно комментирует, пытается понять, объяснить ее поступки и даже в какой-то степени оправдать ее. И только в самой последней сцене мы узнаем, что Прохор – незаконный сын Салтычихи, прижитый ею уже в тюрьме от караульного солдата, отнятый у нее сразу после рождения и воспитанный богобоязненным надзирателем.

Таким образом, почти все события пьесы происходят в замкнутом пространстве. Исключений всего два: во-первых, своеобразный пролог, в котором московские жители заглядывают в окно монастырской кельи, чтобы увидеть превратившуюся в полуживотное Салтычиху; во-вторых, сцена, когда на петербургской улице крестьяне, сбежавшие от издевательств Салтычихи, встречают странную женщину (читатель/зритель, знакомый с первой частью диптиха, должен сразу опознать Ксению) и отдают ей свою жалобу на барыню для передачи Екатерине II. Эта придуманная автором история нужна была, чтобы закрепить связь между двумя пьесами, задуманными как две части некоего сложного целого.

Очевидно, что в «Кровавой барыне» решение пространства тоже носит условно-метафорический характер. Замкнутость, практически буквальная запертость персонажей, есть метафора их душевной несвободы, зависимости от самих себя, своих грехов и заблуждений. Салтычиха так и не освобождается от них, ни на секунду не посещает ее сомнения в собственной правоте. Прохор же существует в ситуации мучительного внутреннего конфликта, в ситуации выбора между своей физической природой (сын злодейки-матери, «убийцы и душегубицы») и своим воспитанием, своей верой в Бога и стремлением к добру. В этой пьесе не реализуется вертикаль, все события происходят в земной плоскости. И авторский посыл достаточно очевиден: восхождение к Богу, как у Ксении, – великий подвиг, удел избранных. Остальные же люди только в пределах своей земной жизни и только сами (помощи ждать неоткуда) определяют свой путь – к добру или ко злу.

Последняя работа Леванова – «Пьеса про коров» [2, с. 610–627] – обозначена автором как «производственная пьеса» и посвящена будням провинциальной телекомпании. Действие происходит главным образом в редакции новостных программ (отсюда второе заглавие «20:30» – название программы и время ее выхода в эфир). Несколько сцен разворачиваются на ферме, о которой снимается сюжет. Но это, так сказать, буквальное, физическое пространство, тогда как основным пространственным в пьесе становится виртуальное медийное «пространство телевизора». В нем, ради него существуют и все работники телекомпании, и телезрители, суждения которых встраиваются в текст в виде своеобразных интерлюдий. Автор последовательно воссоздает это зыбкое, вроде бы материальное и в то же время совершенно эфемерное пространство современных массмедиа, показывая всю суету сует журналистики, призрачность этой «четвертой власти». И, как это характерно для Леванова, в финале он предлагает нам совершенно неожиданное решение – монолог телезрителя: *А мне Бог говорит из телевизора!.. А у Него много есть возможностей достучаться до человека! И Он все использует!.. Вот и телевидение тоже, да! Новости, особенно! Я вот только новости смотрю!.. В двадцать тридцать!.. Не, вы не понимаете... Это надо научиться воспринимать! Настроиться!.. Вы то же самое видите – сюжеты там всякие – про то, про се! А главного – вы не видите! А главное – это что, как бы это сказать?.. Не знаю, как объяснить!.. Главное... оно как бы между сюжетов... Понимаете?.. Даже не между...*

а как бы вне их, над ними! Нет, не знаю я, как это объяснить! Но я понимаю! И я знаю, что это Божий месседж!.. Божий месседж!.. [2, с. 482]

Таким образом, плоский, земной мир с его суетой и тщетой обретает неожиданный вектор вверх, в небо, в пространство Бога, но и в пространство собственной души, пространство не просто существования, но осмысления себя.

Думаю, не будет большим преувеличением сказать, что практически через все творчество Леванова проходит тот способ моделирования пространственных отношений и те эксперименты с пространством, которые обнаруживаются в его ранних пьесах. Он ищет пути восстановления «распавшейся связи времен», разрушенной системы координат. Иными словами, Леванов по-своему ищет выход из мировоззренческого кризиса. Ищет через моделирование пространства, образ которого, как мы знаем, в искусстве неизменно связан с мировоззрением.

Библиографические ссылки

1. Журчева ТВ. «Городской текст» в пьесах «тольяттинской драматургии». В: Понамарева ЕВ, Семьян ТФ, Выборнова ЛВ, редакторы. *Литературный текст: проблемы поэтики. Материалы III Международной научно-практической конференции; 15–17 марта 2010 г.; Челябинск, Россия*. Челябинск: Цицеро; 2010. с. 104–108.
2. Леванов В. *Собрание сочинений. Том 1*. Тольятти: Литературное агентство В. Смирнова; 2018.
3. Журчева ТВ. Философия добра и зла в историческом диптихе Вадима Леванова. В: Гончарова-Грабовская СЯ, редактор. *Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков*. Минск: РИВШ; 2014. с. 322–327.

References

1. Zhurcheva TV. «The city text» in plays of «The Tolyatti dramatic art». In: Ponamareva EV, Sem'yan TF, Vybornova LV, editors. *Literaturnyi tekst: problemy poetiki. Materialy III Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii; 15–17 marta 2010 g.; Chelyabinsk, Rossiya* [Literary text: problems of poetics: proceedings of the III International scientific conference; 2010 March 15–17; Chelyabinsk, Russia]. Chelyabinsk: Tsitsero; 2010. p. 104–108. Russian.
2. Levanov V. *Sobranie sochinenii. Tom 1* [Collected of the works. Volume 1]. Tolyatti: Literaturnoe agentstvo V. Smirnova; 2018. Russian.
3. Zhurcheva TV. [The philosophy of good and evil in the historical diptych of Vadim Levanov]. In: Goncharova-Grabovskaya SY, editor. *Russkaya i belorusskaya literatury na rubezhe XX–XXI vekov* [Russian and Belarusian literature at the turn of XX–XXI centuries]. Minsk: National Institute of Higher Education; 2014. p. 322–327. Russian.

*Статья поступила в редколлегию 29.11.2018.
Received by editorial board 29.11.2018.*

УДК 821.161.3.091

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ В РОМАНАХ ИВАНА НАУМЕНКО «МЕЧТАТЕЛЬ» И ВЛАДИМИРА ДОМАШЕВИЧА «КАМЕНЬ С ГОРЫ»

А. В. НОВОСЕЛЬЦЕВА¹⁾

¹⁾Витебский государственный университет им. П. М. Машерова,
пр. Московский, 33, 210038, г. Витебск, Беларусь

Выявлено, что доминирующая я-повествовательная стратегия позволяет Ивану Науменко и Владимиру Домашевичу создать психологические портреты творческой личности, осмыслить проблемы ее взаимодействия с обществом, акцентировать внимание на отражении бытовой сферы. Замечено, что в романах Ивана Науменко «Мечтатель» и Владимира Домашевича «Камень с горы» показаны главные герои, которых сближает духовная чуткость, равнодушие к общественным проблемам, их внутренний мир отражает переживания авторов. Художественная задача показать действительность через восприятие главного героя обуславливает динамику содержательной формы романа: открываются новые проблемные перспективы, признается достойной углубленного философского исследования не столько исключительная, сколько обычная личность, повышается роль художественной детали. Сделан вывод о том, что развивается тенденция локального письма в романном жанре, актуализируется романическая повесть.

Ключевые слова: роман; романическая повесть; эстетическая стратегия; главный герой; личность; Иван Науменко; Владимир Домашевич.

ЭСТЭТЫЧНАЯ СТРАТЭГІЯ Ў РАМАНАХ ІВАНА НАВУМЕНКІ «ЛЕТУЦЕННІК» І УЛАДЗІМІРА ДАМАШЭВІЧА «КАМЕНЬ З ГАРЫ»

Г. В. НАВАСЕЛЬЦАВА^{1*}

^{1*}Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава,
пр. Маскоўскі, 33, 210038, г. Віцебск, Беларусь

Выяўлена, што дамінантная я-апавядальная стратэгія дазваляе Івану Навуменку і Уладзіміру Дамашэвічу стварыць псіхалагічныя партрэты творчай асобы, асэнсаваць праблемы яе ўзаемадзеяння з грамадскім асяродкам, акцэнтаваць увагу на адлюстраванні побытавай сферы. Заўважана, што ў раманах Івана Навуменкі «Летуценнік» і Уладзіміра Дамашэвіча «Камень з гары» паказаны галоўныя героі, якіх збліжае духоўная чуласць, грамадская неабыхавасць, іх унутраны свет адлюстроўвае перажыванні аўтараў. Мастацкая задача паказаць рэчаіснасць праз успрымання галоўнага героя абумоўлівае дынаміку змястоўнай формы раманаў: адкрываюцца новыя праблемныя далягляды, прызнаецца вартай паглыбленага філасофскага даследавання не столькі выключная, колькі звычайная асоба, павышаецца роля мастацкай дэталі. Зроблена выснова пра тое, што развіваецца тэндэнцыя лакальнага пісьма ў раманным жанры, актуалізуецца раманічная аповесць.

Ключавыя словы: раман; раманічная аповесць; эстэтычная стратэгія; галоўны герой; асоба; Иван Навуменка; Уладзімір Дамашэвіч.

Образец цитирования:

Новосельцева ГВ. Эстетическая стратегия в романах Ивана Науменки «Мечтатель» и Владимира Домашевича «Камень с горы». *Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія*. 2019;1:31–38.

For citation:

Novoseltseva GV. Esthetic strategy in the novels «Dreamer» by Ivan Navumenka and «Stone out of the mountain» by Vladimir Damashevich. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:31–38. Belarusian.

Автор:

Анна Викторовна Новосельцева – кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры литературы филологического факультета.

Author:

Ganna V. Novoseltseva, PhD (philology), docent; associate professor at the department of literature, faculty of philology. novoseltseva.anna@mail.ru

ESTHETIC STRATEGY IN THE NOVELS «DREAMER» BY IVAN NAVUMENKA AND «STONE OUT OF THE MOUNTAIN» BY ULADZIMIR DAMASHEVICH

G. V. NOVOSELTSEVA^a

^aVitebsk State University named after P. M. Masharov,
33 Maskoŭski Avenue, Viciebsk 210038, Belarus

The main first-person narrative strategy lets Ivan Navumenka and Uladzimir Damashevich create the psychological portrait of an artistic person, think of the problem in connection with social surroundings, pay attention to living environment. In the novels «Dreamer» and «Stone out of the Mountain» the main characters are united by inner sensibility and social responsibility. The writer's task is to show everyday life thorough characters' feelings. This fact determines the content novel form: new problems appear, a simple person is in the center of philosophical analysis, the role of artistic details increases. The local writing tendency develops in the novel genre, romantic novel becomes more relevant.

Key words: novel; romantic novel; esthetic strategy; main character; person; Ivan Navumenka; Uladzimir Damashevich.

Уводзіны

Раман шырока выкарыстоўвае вопыт пражытай традыцыі, актыўна ўзаемадзейнічае з тымі жанрамі, якія вызначаюцца эпічнымі якасцямі. Філософ М. М. Бахцін аргументавана даводзіў, што раман выцясненне з літаратурнага ўжытку адны жанры, іншыя ўводзіць у сваю мастацкую структуру, пры гэтым пераасэнсоўваючы апошнія. Даследчык, згадваючы меркаванні пісьменнікаў аб жанравай спецыфіцы рамана, звяртаў увагу на яго «барацьбу... з іншымі жанрамі і з самім сабой (іншымі дамінуючымі і моднымі разнавіднасцямі рамана) на пэўным этапе развіцця»¹ [1, с. 453]. У тую літаратурную эпоху, калі вядучая роля належыць раману, іншыя жанры ў большай або меншай ступені «раманізуюцца», што садзейнічае абнаўленню мастацкіх форм. Літаратуразнавец Г. М. Паспелаў называе раман самым значным жанрам сярод цэлай групы роднасных яму жанраў, якую «можна было б назваць раманічнай» [2, с. 205]. Побач з уласна раманамі ў вершах і прозе існуюць раманічныя паэмы і раманічныя апавесці. Так, раманічныя апавесці – гэта «малыя раманы ў прозе», якія адрозніваюцца ад уласна раману меншай колькасцю персанажаў і сюжэтай арганізацыяй.

Даследчык Н. С. Лейцес разглядае жанр найперш як структуру, характар якой звязаны з тыпам сюжэтаўтварэння і залежыць ад таго, якія «сілы, якая супярэчлівасць выступае крыніцай развіцця дзеяння ў творы. У рамане гэта супярэчлівасць можа зыходзіць з суадносін «чалавек – свет» у мастацкай рэчаіснасці або з суадносін паміж аўтарскай думкай і рэчаіснасцю» [3, с. 70]. У першым выпадку раманная форма арыентавана на паказ шматграннасці жыцця, выконвае прадметна-зместавую функцыю – такі твор можна назваць раманам прамога адлюстравання. У другім выпадку актывізуюцца суб'ектыўныя магчымасці твора, які становіцца ўмоўнай формай увасаблення канцэпцыі пісьменніка, – яго можна назваць раманам непрамога адлюстравання. Крытэрыем размежавання названых тыпаў рамана выступае спосаб адлюстравання, арганізацыя вобразнага матэрыялу. Так, у рамане прамога адлюстравання сюжэтаўтваральную ролю адыгрывае маральна-этычны або сацыяльны канфлікт, які атрымлівае аб'ектыўнае раскрыццё. Суадносіны *чалавек – свет* вар'іруюцца, што абумоўлівае з'яўленне розных тыпаў канфлікту і, адпаведна, адметных жанравых разнавіднасцей. Такім чынам, спецыфічным тыпам суадносін вызначаюцца, напрыклад, палітычны і сацыяльна-псіхалагічны, гістарычны і дэтэктыўны раманы. У літаратуры ХХ ст. пашыраны раман непрамога адлюстравання: яго сюжэт у большай меры падначалены логіцы аўтарскага мыслення, чым ходу развіцця падзей, у ім шырока выкарыстоўваецца ўмоўнасць і іншасказальнасць.

Вынікі і іх абмеркаванне

У рэчышчы тэорыі рамана даследчыкі распрацоўваюць класіфікацыі, у межах якіх выкарыстоўваюцца тэрміны, што належаць да розных тыпалагічных прыкмет. У прыватнасці, вызначаюцца тыпы рамана, звязаныя з падзеямі, характарам, лёсам, прасторай. Раманы таксама характарызуюцца паводле зместу, тэмы, сюжэта і іншых крытэрыяў, у выніку чаго актуалізуюцца адвольныя ці прыблізныя тыпалагічныя рысы. Як слушна звяртае ўвагу Н. А. Вердзярэўская, справа не ў тым, што азначэнняў жанравых разнавіднасцей рамана даволі шмат, а ў тым, што ў большасці выпадкаў дадзеныя даследчыкамі

¹Тут і далей пераклад наш. – Г. Н.

азначэнні ўжываюцца ізалявана, без уключэння ў пэўную тыпалагічную сістэму. Так, «калі гаворка ідзе пра раманы народніцкія, значыць, даследчык прызнае неабходным праводзіць жанравае формавылучэнне па прыкмеце аўтарскай ідэалагічнай пазіцыі – і тады магчыма казаць пра раманы рэвалюцыйна-дэмакратычныя, ліберальныя, кансерватыўныя, славянафільскія, марксісцкія і інш.» [4, с. 12]. Калі даследчык ужывае тэрміны «сямейны раман» або «этнаграфічны раман», то крытэрыем выступае спецыфіка адлюстраванай рэчаіснасці і адначасова пункт погляду аўтара. У сваю чаргу, такія азначэнні, як «раман-эпапея», «раман-паэма», «раман-эсэ», «раман-памфлет», «раман-трагедыя», «раман-міф», «дэтэктыўны раман» і некаторыя іншыя, раскрываюць жанравую спецыфіку твора ў адносінах да іншых родаў літаратуры або пазалітаратурных форм.

Тэорыя рамана актыўна распрацоўвалася не толькі рускай культурна-гістарычнай навуковай школай у рэчышчы сацыяльна-гістарычнага вытлумачэння жанру, але і англа-амерыканскай школай неакрытыцызму, нямецкай школай інтэрпрэтацыі, якія разглядалі іманентнае развіццё жанраў, даследавалі найперш кампазіцыйную арганізацыю тэксту. У заходнім літаратуразнаўстве адным з першых да праблемы тыпалогіі рамана звярнуўся англійскі даследчык Эдвін Майр, які ў працы «Структура рамана» (1928) вылучыў раман характараў, драматычны і хранікальны раманы. Раман характараў, пераважна статычны, раскрывае якасці характару героя ў яго ўзаемазвяззі з абставінамі, утварае шырокі малюнак эпохі, нораваў, асяроддзя. У драматычным рамане паказваецца больш цесная сувязь паміж характарам і дзеяннем: характар развіваецца ў выніку мастацкага дзеяння, а дзеянне вынікае са спецыфікі характару. Хранікальны раман шырока адлюстроўвае і знешні, і ўнутраны свет, што дазваляе аўтару прасачыць лёс героя на працягу значнага часу [5].

Нямецкі даследчык рамана, прадстаўнік школы інтэрпрэтацыі В. Кайзер у працы «Узнікненне і крызіс сучаснага рамана» (1954) прапанаваў тыпалогію жанру, дзе былі вылучаны раман падзеі, раман вобразаў і раман прасторы. Найбольш ранняя формай выступаюць раман падзеі, да якога даследчык адносіць позні грэчаскі раман, раман барока, гістарычны раман В. Скота, так званы раман жахаў. Гэта жанравая форма адрозніваецца выразна акрэсленым, завершаным дзеяннем, утваральнікам якога могуць выступаць некалькі герояў. Усяго адзін галоўны герой вылучаецца ў структуры рамана вобразаў, да якога аднесены раман развіцця і раман выхавання. Мастацкае адлюстраванне сцэн, разнастайных вобразаў асяроддзя, паўнаважнасць ўвасаблення свету выступае сэнсаўтваральнай функцыяй у рамане прасторы, пачатак якога навуковец звязвае з «пікарэскным» раманам, а далейшае развіццё – з сацыяльна-крытычным раманам XIX ст. [6].

Тыпы апавядальнай сітуацыі ў рамане разглядае аўстрыйскі даследчык Франц Штанцэль, які ў працы «Тыповыя формы рамана» (1964) раскрывае ўзаемаадносіны паміж аўтарам і апавядальнікам, аўтарам і творам, творам і чытачом. Даследчык вылучае аўктарыяльную сітуацыю, дзе апавядальнік не ідэнтычны аўтару: ён выступае адметным вобразам, з пазіцыі якога і вядзецца мастацкі апавед. Я-апавядальная сітуацыя раскрываецца ад першай асобы, акрамя таго, змяняецца мастацкая роля апавядальніка: ён прымае ўдзел у падзеях, уваходзіць у мастацкую сістэму раскрытых у рамане характараў. Персанажная апавядальная сітуацыя звязана з адлюстраваннем падзей непасрэдна з пункта гледжання аднаго з герояў рамана, які выступае і аб'ектам дзеяння, і суб'ектам успрымання чытача. У выніку аўтар непазбежна звяртаецца да так званага сцэнічнага адлюстравання, што не ўласціва аўктарыяльнай і я-апавядальнай сітуацыям.

На аснове названых апавядальных сітуацый Ф. Штанцэль вылучае адпаведныя тыпы рамана, не адмаўляючы ідэі іх узаемапераходнасці. Аўктарыяльны раман можа раскрываць апавядальніка як аб'ектыўнага хранікёра або каментатара, інтэрпрэтатара падзей, які выяўляе важную ў ідэйна-мастацкіх адносінах ацэнку. Пры гэтым у любым выпадку выразна прасочваецца дыстанцыя, што ўзнікае паміж апавядальнікам і адлюстраваным мастацкім часам, прасторай. Узрастае ступень суб'ектыўнага ўзнаўлення рэчаіснасці ў я-рамане, дзе апавядальнік выступае не толькі назіральнікам, але і аб'ектам адлюстравання. Апавед ад першай асобы дазваляе аўтару як прэтэндаваць на мастацкую дакладнасць паказу падзей, так і выкарыстоўваць адваротны прыём: увасабляць не столькі рэальны, колькі створаны ва ўяўленні я-вобраза малюнак, што ўласціва мадэрнісцкаму раману. У персанажным рамане непазбежнае развіццё характару як ідэйнага цэнтра, адсутнічае адкрытае выяўленне аўтарскай пазіцыі, што стварае мастацкія ўмовы як для рэалістычнага ўвасаблення, так і для суб'ектыўнага скажэння рэчаіснасці (з'яўляецца шырокаўжывальным прыёмам, напрыклад, у мадэрнісцкім рамане). Як бачым, апісаная Ф. Штанцэлем тыпалогія грунтуецца на ідэі варыяцыйнасці: кожны з акрэсленых тыпаў рамана не супрацьпастаўлены іншым, а ўтрымлівае імпліцытныя магчымасці трансфармацыі; таксама існуе значная колькасць пераходных форм [7].

Як вядома, Янка Брыль першым у айчынным прозе стварыў аднагеройны раман («Птушкі і гнёзды») з узмацненым лірычным пачаткам, які кантраставаў з характэрнымі для таго перыяду падзейнымі

шматгеройнымі раманамі, выяўляў непаўторнасць аўтарскай манеры. Пісьменнік увасобіў унікальны характар галоўнага героя, пры гэтым не адмовіўся ад асэнсавання грамадскай атмасферы часу, звярнуўся да мастацкай рэпрэзентацыі яе паказальных рыс.

Раманы «Вецер у соснах», «Сорак трэці» Івана Навуменкі шматгеройныя, у іх найперш адлюстроўваюцца ваенныя падзеі, а яго твор «Сасна пры дарозе» варта акрэсліць як аднагеройны раман, скіраваны на паказ індывідуальнага бачання рэчаіснасці, псіхалагічнае раскрыццё асобы. Раманныя сітуацыі шматгеройнага і аднагеройнага мастацкага палатна абумоўлівае спецыфічную суб'ектную будову твора: у аднагеройным рамане за асобай галоўнага героя выступае аўтар, у шматгеройным рамане аўтар аддалены ад сваіх персанажаў пэўнай дыстанцыяй. У аднагеройным рамане раскрываецца складаны працэс духоўнага развіцця асобы, яе сталення і выхавання, а праз гэта выяўляецца філасофскае разуменне чалавека і свету.

Айчынная проза 1970-х гг. уласцівы мастацкі псіхалагізм, які адлюстроўвае эвалюцыю так званых раманаў-характараў у параўнанні з творамі 1960-х гг. Феномен мастацкага псіхалагізму ў рамане Івана Навуменкі «Смута белых начэй» выявіўся найперш праз стварэнне паглыбленых партрэтаў галоўных герояў, а таксама праз раскрыццё псіхалагічных дэталяў у працэсе мастацкага паказу падзей.

Дыскусійным застаецца пытанне пра жанравую прыналежнасць твора Івана Навуменкі «Летуценнік» (1981–1983), які ўслед за аўтарскім вызначэннем даследуецца навукоўцамі як раман. Пісьменнік апісвае рэчаіснасць канца 1940-х гг., у якой выразна адчуваецца подых нядаўна мінулага ваеннага часу. Мастацкі апавед вядзецца ад імя галоўнага героя, найчасцей ад трэцяй асобы. Пры гэтым выразна выяўляецца эстэтычная стратэгія я-апавядальнай сітуацыі, дамінуе суб'ектыўная інтэрпрэтацыя рэчаіснасці, актыўна выкарыстоўваюцца прыёмы мастацкага псіхалагізму. У цэнтры ўвагі – духоўны свет асобы, якая паказваецца не столькі ў грамадскіх абставінах, колькі ў адметных побытавых сітуацыях. Думаецца, аўтарскае наватарства заключаецца ў мастацкім даследаванні сямейнага і прыватнага жыцця, якое доўгі час заставалася малаасветленай тэмай у беларускай літаратуры, засланялася больш значным, як безапелляцыйна сцвярджала крытыка, грамадскім складнікам.

Галоўны герой твора Сяргей Касцюшка – былы франтавік, які працуе журналістам і марыць стаць навукоўцам, літаратуразнаўцам. Аўтар паказвае рэчаіснасць вачыма інтэлігента, якога без перабольшання можна назваць рамантыкам і летуценнікам, захопленым усім асаблівым, выключным: *Даўно ў Касцюшку праявілася схільнасць да летуценнасці. Пачынаючы з ранняга дзяцінства, выдумліваў ён дзівосныя карціны, становішчы, у якія нібыта трапляў, а потым, успамінаючы іх, не мог пэўна сказаць, што было ў сапраўднасці, а што толькі ў ягоных уяўленнях* [8, с. 21]. Тым не менш, як журналіст, Касцюшка здольны цвяроза глядзець на свет, хоць у сваіх матэрыялах ён паказвае рэчаіснасць прыхарошанай. Так, Касцюшка ўхвальна піша пра перадавікоў сельскагаспадарчай вытворчасці, аднак замоўчвае, што рэдка на калгасным полі працуе адзінокі, маласільны трактар, а найчасцей за схуднелымі коньмі з цяжкасцю ідуць аратыя. У вёсках, дзе лютавалі карнікі, працуюць жанчыны: *Некалькі кабет, упрэгшыся ў лямкі, зробленыя са скручаных хустак, сагнуўшыся, нібы бурлакі на вядомай карціне, цягнуць плуг. За плугам, сутаргава трымаючыся за ручкі, цягнецца яшчэ адна жанчына* [8, с. 29]. Гэта выступае агульным фонам мастацкага дзеяння, аднак мала датычыцца непасрэдна героя, які займаецца найперш інтэлектуальнай працай.

Сяргей захоплены навуковымі пошукамі, ён самастойна прыходзіць да нетыповага на той час пераканання ў тым, што літаратурны твор нельга разглядаць толькі ў сацыяльным кантэксце. Літаратура – перш за ўсё паэтычнае бачанне свету, таму *важна не толькі тое, пра што расказвае пісьменнік, а і тое, як ён расказвае* [8, с. 130]. Іван Навуменка шмат увагі надае апісанню побыту ў навуковым асяроддзі, паказвае жыццё маладых вучоных знутры, чаму прысвечана асобная сюжэтная лінія. І хоць, паводле тэкставых памераў, гэта сюжэтная лінія значная, усё ж яе нельга назваць галоўнай, паколькі аўтар не адлюстроўвае канфліктнай сітуацыі. Няпростыя чалавечыя адносіны, з якіх вынікае значны для героя маральна-этычны канфлікт, увасоблены ў межах больш сціслай сюжэтной лініі, прысвечанай Сяргею і Маргарыце. Асэнсаванне ўзаемаадносін герояў вядзе чытача да пошуку адказу на філасофскае пытанне, якое асацыятыўна задаецца аўтарам: якім бачыць свет летуценнік? Безумоўна, у яго больш чуйнае ўспрымання навакольнай рэчаіснасці, адпаведна, больш складанае духоўнае жыццё, больш высокія маральныя запатрабаванні. Аўтар разам з чытачом нібы вымярае ступень расчаравання і горычы, якія мусіць пераадолець галоўны герой. У выніку кантрастыўна ілюструецца адрознасць свету, створанага ўяўленнем, і не заўсёды прыгожай жыццёвай рэчаіснасці.

Сяргей Касцюшка паказаны не толькі чуйным, таленавітым, але і надзвычай сумленным чалавекам. Ён балюча перажывае разлад з жонкай, які завяршаецца разводам. Рэтраспектыўна прасочваецца хвалюючая гісторыя кахання, прыгадваючы якую герой прыходзіць да высновы, што ён закахаўся не ў сапраўдную дзяўчыну, а ў створаны ва ўласным уяўленні вобраз. Рэалістычная жорсткасць нечакана

адкрываецца трошкі наіўнаму летуценніку: Маргарыта ніколі яго не кахала, выйшла замуж, паколькі была цяжарнай, у замужстве сустракалася з іншымі мужчынамі і не саромелася сваіх паводзін. Расчаванне балюча вярэдзіць Касцюшку: *Сяргею жудасна. Нервы нацяты, думкі блытаюцца, мітусяцца. Дзесяць гадоў ён знаёмы з Маргарытай. Тры гады разам жывуць. Думаў пра адну яе, калі быў у Куйбышаўе, у ваенным вучылішчы, на фронце. <...> За ўсё гэта яна зрабіла яго апошнім чалавекам. Насмяялася* [8, с. 70]. Герой не жадае больш нічога ведаць пра Маргарыту і дзеля таго, каб хутчэй пазбыцца невыноснага болю, з галавой хаваецца ў навуковую працу.

Такім чынам, Сяргей Касцюшка перажывае асабістую трагедыю, якая і выступае прадметам мастацкага даследавання, разумеецца пісьменнікам у шырокім сацыяльным кантэксце: «Канфліктны стан, які перажывае летуценнік, ёсць сутыкненне не толькі з канкрэтнымі людзьмі, якія не разумеюць памкненняў героя або якіх цяжка зразумець яму. Гэта сутыкненне з аднастайным, руцінным, вязкім побытам, які так абмяжоўвае прастору для парыванняў, рэалізацыі душэўнай энергіі героя» [9, с. 709]. У цэнтры ўвагі – адлюстраванне ўзаемаадносін асобы з навакольным светам. Па сутнасці, не паказваецца тыповае для рамана мікраасяроддзе. Структурная трансфармацыя дазваляе меркаваць, што твор адпавядае такой жанравай разнавіднасці, як раманічная апавесць.

Раман Уладзіміра Дамашэвіча «Камень з гары», які быў напісаны ў 1968–1969 гг., але пабачыў свет толькі ў 1990 г., раскрывае жыццё творчай асобы ў творчым асяроддзі, выяўляе адметнасць літаратурнага працэсу канца 1950-х – пачатку 1960-х гг. Скрызным героем рамана выступае рэдактар і пісьменнік Косця Драгун. Як слухна зазначыў В. І. Локун, гэты герой – «асоба неардынарная, ён належыць ужо да іншай генерацыі творчай інтэлігенцыі, людзей, якія прагнулі свабоды мыслення, свабоды творчай. Як прагнула таго і пакаленне самога пісьменніка» [10, с. 348]. Даследчык называе героя рупарам аўтарскіх ідэй. Больш за тое, Драгун пэўнымі рысамі характару нагадвае самога аўтара: як узгадвае У. П. Саламаха, Уладзімір Дамашэвіч, мудры, спагадлівы, справядлівы, заступаўся за многіх аўтараў, даводзіў, што трэба друкаваць [11]. У творы «Камень з гары» дамінуе я-апавядальная стратэгія, раскрываецца суб'ектыўная інтэрпрэтацыя рэчаіснасці, што ў значнай меры прадвызначана складанай праблематыкай. Аўтар ці не ўпершыню ў беларускай раманістыцы звяртаецца да асэнсавання адплаты, пакарання за ганебныя ўчынкі, якое здзяйсняе менавіта творчая асоба, як вядома, чуйная не толькі да праяў несправядлівасці, але і да чалавечых узаемаадносін у цэлым.

Уладзімір Дамашэвіч палемічна разважае пра грамадскае прызначэнне літаратуры, залежнасць пісьменніка ад сацыяльных абставін, узаемаабумоўленасць многіх фактараў жыццёвага і творчага лёсу. Невыпадкава Генрых Далідовіч наступным чынам тлумачыць доўгі шлях рамана да чытача: «Мабыць, упершыню ўжо не стрымана, а на ўсю моц у творы паказаны тыя, хто, як Рымар, яшчэ ў 1930-я не толькі адкрыта шальмаваў лепшыя творы беларускай літаратуры і тайна крэмзаў даносы на іх аўтараў, што стала падставай для зняволення, беззаконнага суда над імі, прысуджэння да высылкі ці да жудасных распраў. Тыя рымары прыціхлі пасля выкрыцця культу асобы, лісліва зазіралі ў вочы ацалелым “падапечным” і працягвалі “мець харч нязводны”. Як і многія следчыя, пракуроры і суддзі, якія зусім не каяліся за сваё беззаконне, і ўлада іх не пераставала падвышаць па службе, узнагароджваць» [12, с. 249].

Уладзімір Дамашэвіч імкнецца асэнсаваць грамадскую атмасферу праз пошукі і праблемы, з якімі сутыкаецца творчая інтэлігенцыя, як вядома, найбольш інтэлектуальна развітая частка грамадства. Праца над раманам завяршылася тады, калі скончылася так званая палітычная адліга і пісьменнікам зноў прад'яўляліся цвёрдыя ідэалагічныя патрабаванні. Думаецца, пад уплывам апошніх Уладзімір Дамашэвіч змясціў на перыферыю сюжэта развіццё канфліктнай лініі *герой – антыгерой*, чым істотна ўскладніў мастацкае дзеянне і хранатапічныя каардынаты.

З высокіх маральных пазіцый галоўны герой ацэньвае плёткі, прыстасавальніцтва, падхалімства, якім, здаецца, зусім не месца ў творчым асяроддзі, але, на жаль, усё гэта з'яўляецца яго рэаліямі. Драгун паслядоўна выказвае аўтарскую думку пра тое, што сапраўдны талент – шчыры і сумленны, надзелены чалавечай высакароднасцю. Напрыклад, герой рэдагуе кнігу маладога празаіка Каралевіча, у якім, відавочна, угадваецца Уладзімір Караткевіч. Праз успрыманне Драгуна аўтар паказвае партрэт Каралевіча як пісьменніка і чалавека, што было значным наватарствам для часу напісання твора: *Каралевіч тады здаўся Драгуну развязным, з ненатуральна прыўзнятым настроем і жаданнем парывацца, паказаць сваю эрудыцыю, якую ён, праўда, карыстаўся вельмі трапна і дарэчы. Толькі пазней Драгун зразумеў, што Каралевіч тады быў менавіта такім, якім ён заўсёды бывае: гэта чалавек, які гаворыць усё, што думае, шчыры, як дзіця, і такі ж непасрэдны* [13, с. 87]. Як пісьменнік, Каралевіч звяртаецца і да сэрца, і да розуму чытача, што адметна вылучае яго сярод іншых творцаў. Драгун, як рэдактар, сімпатызуе таксама Базылевічу, прататыпам якога выступае Васіль Быкаў. Першая апавесць Базылевіча друкуецца з цяжкасцю, рэдакцыйны працэс дазваляе прасачыць стаўленне розных

супрацоўнікаў выдавецтва да маладога аўтара. Так, галоўны рэдактар Быліна пры знаёмстве з ім трымаецца холадна, нават не падае рукі, а *праз некалькі год, калі Базылевіч стаў нечакана для многіх адным з лепшых празаікаў, той жа Быліна кланяўся яму і з кітайскай усмешкай паціскаў руку* [13, с. 74].

Пісьменнік паслядоўна паказвае спецыфіку працы рэдактара, узаемаадносіны ў рэдакцыйным калектыве, а таксама раскрывае побытавыя праблемы, з якімі так ці іначэй сутыкаецца творчая асоба. У прыватнасці, неабходнасць мець уласную кватэру істотна ўскладняе сямейныя адносіны галоўнага героя. Драгун з цяжкасцю знаходзіць паразуменне з жонкай. Уладзімір Дамашкевіч шматаспектна асэнсоўвае сямейны разлад, у выніку якога галоўны герой сыходзіць з сям'і.

Нязначная аўтарская ўвага надаецца канфлікту *герой – антыгерой*, які не зусім матываваны псіхалагічна. Так, з першага знаёмства Драгун адчувае да Рымара толькі пагарду, але далей лінія іх узаемаадносін не развіваецца. Напрыканцы рамана чытач бачыць, што Драгун спланаваў і здзейсніў забойства Рымара. Застаюцца нераскрытымі тыя псіхалагічныя крокі, якія павінен прайсці чытач, добры, сумленны галоўны герой, перш чым наважыцца на такі ўчынак. Пісьменнік скіроўвае чытача да сімвалічнага прачытання развязкі: герой, які справядліва карае зло, у нейкай меры ўвасабляе камень, што коціцца з гары, падпарадкоўваючыся найперш уласнай сіле. Гэта зніжае сэнсавыя напаўненне вобраза, нават супярэчыць пераканаўча паказанай раней маральна-этычнай характарыстыцы персанажа. Такім чынам, скразны вобраз-сімвал у рамана на ідэйна-мастацкім узроўні раскрывае найперш аўтарскае стаўленне да грамадскай сітуацыі, увасобленае ў іншасказальнай форме. Напрыканцы рамана зазначаецца, што Рымар паволі адплываў у Лету, але нічога болей не сказана пра галоўнага героя, які здзейсніў забойства ў гасцінічным нумары, у чым адчуваецца некаторая незавершанасць мастацкага дзеяння.

Паказальна, што Уладзімір Дамашэвіч не прэтэндуе на вычарпальную ацэнку грамадскага і літаратурнага працэсаў, а найперш дапаўняе і ўдакладняе агульнавядомы малюнак, імкнучыся вызначыць яго спецыфічныя рысы, асабліва няпростыя для ўсведамлення. Для часу напісання твора гэта было наватарствам.

У рамана Уладзіміра Дамашэвіча «Не праспі сваю долю» (1993), прадстаўленым у часопісным, скарачаным варыянце, асэнсоўваюцца асобныя падзеі складанага працэсу ўз'яднання Беларусі ў верасні 1939 г. Выяўляе адметнасць творчага мыслення аўтара выбар праблематыкі твора, якая «вылучаецца філасофскай і сацыяльнай значнасцю, заглыбленасцю ў гістарычную свядомасць, асаблівай засяроджанасцю на асобе чалавека, на даследаванні яго духоўнага свету» [10, с. 358]. Дамінантная я-апавядальная стратэгія дазваляе паглыблена раскрыць светапогляд галоўнага героя, прасачыць механізмы ўздзеяння на чалавечую свядомасць сацыяльных і маральных фактараў, убачыць складанасць асобнага развіцця падчас вядомых гістарычных змен.

Аўтар па-мастацку даследуе надзвычайныя ўмовы, у якіх апынуўся нічым не адметны вясковы юнак Кастусь Пальцэвіч, зняволены польскімі ўладамі. Праз неспрыяльныя сацыяльныя умовы галоўны герой не паказаны як творца, але па складзе характару адпавядае гэтаму азначэнню. У турме ён не толькі з нецярпеннем чакае прыходу Чырвонай арміі, але і паляпшае сваю адукацыю, займаючыся геаметрыяй, пашырае палітычны круггляд, вучыцца аналізаваць і разважаць. Уладзімір Дамашэвіч не паказвае барацьбіта, надзеленага выключнымі валявымі якасцямі, наадварот, Кастусь неаднаразова бываў разгублены, чакаў падтрымкі і спагады ад сваіх таварышаў, мог вагацца і памыляцца. Як бачым, у цэнтры ўвагі пісьменніка псіхалагічны партрэт шмат у чым тыповага персанажа, якім можа быць любы вясковы беларус таго часу. Невыпадкова лейтматывам твора з'яўляюцца словы Прафесара, духоўнага настаўніка Пальцэвіча, які заклікае хлопца не праспаць сваю долю. У рамана гэты заклік сэнсавы паглыбляецца і разумеецца чытачом як доля для ўсіх беларусаў, якія апынуліся напярэдадні вялікіх гістарычных падзей і мусяць так ці іначэй клапаціцца пра свой лёс.

Кастусю, чуліваму ад прыроды, нялёгка ўзяць у рукі зброю, а самае значнае выпрабаванне – ужыць гэту зброю супраць чалавека, такога падобнага да яго самога: *Кастусь нібы сам атрымаў удар у грудзі – яму стала раптоўна лёгка, нібы яго пранізалі навывлёт і выпусцілі кроў: засталося толькі ўпасці... Паміраць, аказваецца, проста... Вось ён ужо мог бы тут ляжаць, рассечаны шабляй улана. Мог... Але – вось ляжыць яго праціўнік* [14, с. 64]. Аўтар паслядоўна паказвае, што былым вязнем, якія толькі што здабылі доўгачаканую свабоду, нялёгка арыентавацца ў агульнай грамадскай сітуацыі. Гэта пацвярджае і дынаміка мастацкага дзеяння, блізкая да прыгодніцкага сюжэта: пагроза смерці змяняецца для галоўнага героя нечаканым вызваленнем, надзея на хуткае вяртанне дадому знікае пасля прызначэння камандзірам заставы, пасля – ваенная няўдача, у выніку якой Пальцэвіч зноў трапляе за кратамі, дзе зноў чакае смерці і зноў ратуецца ад яе.

Пісьменнік раскрывае дапытлівасць і некаторую палітычную недасведчанасць свайго героя праз трапную мастацкую дэталю. Напрыклад, Кастусь пытаецца ў чырвонаармейца, які вызваляе яго

з таварышамі, ці праўда, што Сталін аддаў пад суд лепшых сваіх маршалаў – Тухачэўскага, Блюхера, Ягорава: *Камандзір, здавалася, адхіснуўся ад Кастуся, нібы яму стукнулі ў грудзі. Відаць, ён не чакаў такога пытання, і яно яму было непрыемнае, хоць сам Кастусь нічога асаблівага ў ім не знаходзіў* [15, с. 32]. Побач з галоўным героем паказаны некаторыя персанажы, якія ўвасабляюць найперш адметныя сацыяльныя тыпы. Як аднаасобнік, настроены супраць калгасаў, малоецца швагер галоўнага героя Васіль, з якім у яго і адбываецца канфлікт: Кастусь не разумее, чаму Васіль не жадае ісці ў калгас, калі там добра. Аўтарам не прасочваецца выніковага вырашэння канфліктнай сітуацыі, таму раман можа ўспрымацца чытачом як незавершаны. Разам з тым пісьменнік імкнецца такім чынам абазначыць агульнавядомыя сацыяльныя каардынаты, якія рэпрэзентуюць паказальную характарыстыку часу. Такім чынам, у раманах «Камень з гары» і «Не праспі сваю долю» паказаны галоўныя героі, якіх збліжае духоўная чуласць, грамадская неабыхавасць, іх унутраны свет адлюстроўвае перажыванні самога аўтара.

Заклучэнне

Паводле жанравых прыкмет твор Івана Навуменкі «Летуценнік» больш адпавядае раманічнай аповесці, чым раману. Пісьменнік не адлюстроўвае істотных светапоглядных змен, працэсу духоўнай эвалюцыі галоўнага героя, хоць ён і паказаны нязменна заглыбленым у свае перажыванні. У творы абмаляваны побыт, зроблена арыгінальная спроба асэнсавання асабістага жыцця, сцвярджаецца ідэя яго значнасці для чалавека, што адкрывае новыя праблемна-тэматычныя далягляды для мастацкіх пошукаў. Уладзімір Дамашэвіч рэпрэзентуе псіхалагічны партрэт на ідэйна-мастацкім узроўні, выкарыстоўвае для гэтага не толькі такія класічныя прыёмы, як унутраны маналог, але і прыўносіць істотныя карэктывы ў змястоўную форму рамана. Я-апавядальная стратэгія, суб'ектыўная інтэрпрэтацыя рэчаіснасці абумоўліваюць адметнае ўвасабленне грамадскай атмасферы часу, якая паказваецца ў тым ліку праз побытавую сферу, якую раманісты традыцыйна абыходзілі ўвагай. Павышаецца значнасць мастацкай дэталі, што дазваляе пісьменніку быць дакладным, асэнсоўваць не столькі выключную, колькі звычайную асобу, прызнаваць яе вартай паглыбленага раманнага даследавання, звяртацца да малавывучанай творчай асобы, прыватныя праблемы якой найчасцей засланяліся грамадскімі інтарэсамі.

Творчыя прыклады са спадчыны Івана Навуменкі і Уладзіміра Дамашэвіча раскрываюць эстэтычную тэндэнцыю так званага лакальнага пісьма ў раманным жанры, якое кантрастуе з традыцыйна прызнаным шырокім ахопам навакольнага свету. У выніку раман паступова губляе сваю вызначальную колькасную прыкмету – значны памер. Вялікае значэнне набывае дынаміка змястоўнай формы, актуалізуецца і раманічная аповесць. Дамінантная я-апавядальная стратэгія абумоўлівае непрамае адлюстраванне рэчаіснасці, у сваю чаргу апасродкаваная інтэрпрэтацыя дазваляе пісьменніку сканцэнтравана на адлюстраванні асобы, выявіць яе вызначальныя духоўныя складнікі. Такім чынам, асоба выступае прадметам філасофскага асэнсавання, невыпадкова абодва аўтары па-мастацку даследуюць творчых людзей у маладым узросце, праз іх светапогляд раскрываюць у тым ліку грамадскія праблемы.

Бібліяграфічныя спасылкі

- Бахтин ММ. Эпос и роман (о методологии исследования романа). В: Бахтин ММ. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература; 1975. с. 447–483.
- Поспелов ГН. *Проблемы исторического развития литературы*. Москва: Просвещение; 1971.
- Лейтес НС. *Роман как художественная система*. Пермь: Пермский государственный университет; 1985.
- Вердеревская НА. *Русский роман 40–60-х годов XIX века. Типология жанровых форм*. Казань: Издательство Казанского университета; 1980.
- Muir E. *The Structure of the Novel*. London: Published by The Hogarth Press; 1960.
- Kaiser W. *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart: Athenaum; 1954.
- Stanzel FK. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; 1964.
- Навуменка І. *Летуценнік. Смутак белых начэй*. Мінск: Мастацкая літаратура; 1985.
- Васючэнка ПВ. Іван Навуменка. У: Гніламёдаў УВ, Жураўлёў ВП, рэдактары. *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. Том 3*. Мінск: Беларуская навука; 2001. с. 689–713.
- Локун ВІ. Уладзімір Дамашэвіч. У: Гніламёдаў УВ, Лаўшук СС, рэдактары. *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. Том 4, кніга 1*. Мінск: Беларуская навука; 2002. с. 343–360.
- Саламаха УП. Сэнс яго жыцця (празаік Уладзімір Дамашэвіч). У: Саламаха УП. *Сусвет дабрыні: эсэ, артыкулы, дыялогі*. Мінск: Мастацкая літаратура; 2005. с. 88–92.
- Далідовіч Г. «Закон Дамашэвіча». Згадкі пра старэйшага сябра. *Дзеяслоў*. 2016;1:241–251.
- Дамашэвіч У. *Камень з гары*. Мінск: Мастацкая літаратура; 1990.
- Дамашэвіч У. Не праспі сваю долю: раман (пачатак). *Полымя*. 1993;7:29–70.
- Дамашэвіч У. Не праспі сваю долю: раман (заканчэнне). *Полымя*. 1993;8:10–86.

References

1. Bahtin MM. [Epos and novel (on the methodology of research of the novel)]. In: Bahtin MM. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics. Studies of different years]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura; 1975. p. 447–483. Russian.
2. Pospelov GN. *Problemy istoricheskogo razvitiya literatury* [Problems of historical development of literature]. Moscow: Prosveshchenie; 1971. Russian.
3. Lejtes NS. *Roman kak khudozhestvennaya sistema* [A novel as an artistic system]. Perm: Perm State University; 1985. Russian.
4. Verderevskaja NA. *Russkii roman 40–60-kh godov XIX veka. Tipologiya zhanrovyykh form* [Russian novel 1940–60s. Typology of genre forms]. Kazan: Kazan State University Publishing House; 1980. Russian.
5. Muir E. *The Structure of the Novel*. London: Published by The Hogarth Press; 1960.
6. Kaiser W. *Entstehung und Krise des modernen Romans* [Emergence and crisis of the modern novel]. Stuttgart: Athenaum; 1954. German.
7. Stanzel FK. *Typische Formen des Romans* [Typical forms of the novel]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; 1964. German.
8. Navumenka I. *Letucennik. Smutak belyh nachnej* [Dreamer. Sadness of the white nights]. Minsk: Mastackaja litaratura; 1985. Belarusian.
9. Vasjuchjenka PV. Ivan Navumenka. In: Gnilamjodaw UV, Zhurawl'jow VP, editors. *Gistoryja belaruskaj litaratury XX stogodzja. Tom 3* [The history of the Belarusian literature of XX century. Volume 3]. Minsk: Belaruskaja navuka; 2001. p. 689–713.
10. Lokun VI. Uladzimir Damashjevich. In: Gnilamjodaw UV, Lawshuk SS, editors. *Gistoryja belaruskaj litaratury XX stogodzja. Tom 4, kniga 1* [The history of the Belarusian literary of XX century. Volume 4, part 1]. Minsk: Belaruskaja navuka; 2002. p. 343–360. Belarusian.
11. Salamaha UP. [The meaning of his life (a novelist Vladimir Domashevich)]. In: Salamaha UP. *Susvet dabryni: jesje, artykuly, dyjalogi* [Kindness universe: essays, articles, dialogues]. Minsk: Mastackaja litaratura; 2005. p. 88–92. Belarusian.
12. Dalidovich G. [«Law by the Domashevich». References to older friend]. *Dzejaslow*. 2016;1:241–251. Belarusian.
13. Damashjevich U. *Kamen' z gary* [Stone from the mountain]. Minsk: Mastackaja litaratura; 1990. Belarusian.
14. Damashjevich U. [Do not sing their share: a novel (top)]. *Polymja*. 1993;7:29–70. Belarusian.
15. Damashjevich U. [Do not sing their share: a novel (ending)]. *Polymja*. 1993;8:10–86. Belarusian.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 26.10.2018.
Received by editorial board 26.10.2018.

УДК 82-1(476)=124=161.3

СОПОЛОЖЕНИЕ ОБРАЗОВ ЯГАЙЛО И СИГИЗМУНДА В ПОЭМЕ «ПРУССКАЯ ВОЙНА»: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ, ПРООБРАЗ, МИФОТВОРЧЕСТВО

А. В. ЕФИМОВ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

На основе современных междисциплинарных подходов рассматривается соположение (взаимосвязь) образов Ягайло и Сигизмунда в поэме Яна Вислицкого «Прусская война». Высказывается гипотеза, что Ягайло выступает не только как самостоятельный персонаж, но и как прообраз своего потомка, а его биография содержит определенный прогноз относительно того, какой будет (должна быть) биография Сигизмунда. Обращается внимание на свойственное эпохе Ренессанса мифотворчество в поэме.

Ключевые слова: «Прусская война»; латиноязычная поэзия Беларуси; белорусская литература; Ренессанс; прообраз; мифотворчество; предопределение в литературе; семиотика культуры; герменевтика.

СУПАСТАЎЛЕННЕ ВОБРАЗАЎ ЯГАЙЛЫ І ЖЫГІМОНТА Ў ПАЭМЕ «ПРУССКАЯ ВАЙНА»: ПЕРАЕМНАСЦЬ, ПРАВОБРАЗ, МІФАТВОРЧАСЦЬ

А. В. ЯФІМАЎ^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

На аснове сучасных міждысцыплінарных падыходаў разглядаецца ўзаемасувязь вобразаў Ягайлы і Жыгімонта ў паэме Яна Вісліцкага «Прусская вайна». Выказваецца гіпотэза, што Ягайла выступае не толькі як самастойны персанаж, але і як правобраз свайго нашчадка, а яго біяграфія ўтрымлівае пэўны прагноз наконт таго, якой будзе (павінна быць) біяграфія Жыгімонта. Звяртаецца ўвага на ўласцівую эпосе Рэнесансу міфатворчасць у паэме.

Ключавыя словы: «Прусская вайна»; лацінамоўная паэзія Беларусі; беларуская літаратура; Рэнесанс; правобраз; міфатворчасць; наканаванне ў літаратуры; семіётыка культуры; герменеўтыка.

Образец цитирования:

Яфімаў АВ. Супастаўленне вобразаў Ягайлы і Жыгімонта ў паэме «Прусская вайна»: пераемнасць, правобраз, міфатворчасць. *Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія*. 2019;1:39–45.

For citation:

Yafimau AV. Juxtaposition of the images of Jagiello and Sigismund in the poem «The Prussian War»: continuity, prototype, myth-making. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:39–45. Belarusian.

Автор:

Александр Викторович Ефимов – аспирант кафедры истории белорусской литературы филологического факультета. Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Ж. В. Некрашевич-Короткая.

Author:

Aliaksandr V. Yafimau, postgraduate student at the department of history of Belarusian literature, faculty of philology. lexdelirium@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2186-8744>

JUXTAPOSITION OF THE IMAGES OF JAGIELLO AND SIGISMUND IN THE POEM «THE PRUSSIAN WAR»: CONTINUITY, PROTOTYPE, MYTH-MAKING

A. V. YAFIMAU^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

On the basis of today's interdisciplinary approaches considered juxtaposition images Jagiello and Sigismund in the poem of Joannis Vislicensis «The Prussian War». It is hypothesized that Jagiello is indicated not only the comments as an independent character, but also as a type of his offspring, and his biography contains some predictions about what will be (should be) Sigismund's biography. It draws attention to the characteristic of the Renaissance myth-making in the poem.

Key words: «The Prussian War»; Latin poetry of Belarus; Belarusian literature; Renaissance; prototype; myth-making; predestination in the literature; semiotics of culture; hermeneutics.

«Пруская вайна» (*Bellum Prutenum*) – героіка-эпічная паэма Яна Вісліцкага, выдадзеная ў Кракаве ў 1516 г. у якасці ключавога твора аднайменнага зборніка. Паэма вывучалася шэрагам замежных, галоўным чынам польскіх [1, s. 226–229; 2, s. 210; 3; 4; 5, s. 195], а таксама айчынных навукоўцаў (гл., напрыклад, [6; 7]). Сярод апошніх варта вылучыць Віктара Іванавіча Дарашкевіча, які з'яўляўся адным з піянераў комплекснага вывучэння лацінамоўнай паэзіі ў беларускім літаратуразнаўстве [8; 9], і Жанну Вацлаваўну Некрашэвіч-Кароткую, якая пераклала ўвесь зборнік [10] на беларускую мову і прысвяціла «Прускай вайне» асобныя раздзелы сваіх кніг [11; 12].

У рэчышчы дадзенага артыкула засяродзім увагу толькі на супастаўленні вобразаў Ягайлы і Жыгімонта і цесна звязаным з ім матыве наканавання. Менавіта наканаванне з'яўляецца злучальным звяном паміж мастацкім часам і часам напісання паэмы, паміж галоўным героем Ягайлам і Жыгімонтам І. Адна з адметнасцей паэмы «Пруская вайна» заключаецца ў тым, што Абраным, народжаным па волі багоў з'яўляецца не Ягайла, а яго ўнук Жыгімонт. Нярэдка ключавыя персанажы эпічных твораў надзяляліся пэўнай функцыяй, значнай для будучыні (найбольш характэрным прыкладам у дадзеным выпадку з'яўляецца «Энеіда» Вергілія), аднак звычайна наканаванне датычыцца менавіта галоўнага героя, а не яго нашчадкаў. Формула *прадказанне пра з'яўленне Абранага – галоўны герой твора з'яўляецца Абраным* падаецца больш распаўсюджанай, чым формула *галоўнаму герою прадказваюць, што Абраным будзе нехта з яго нашчадкаў*. Апошняя ўвогуле здаецца больш тыповай для рэлігійнай літаратуры, чым для мастацкай. Таму абвяшчэнне Жыгімонта І богаабраным праз усаўленне яго продка Ягайлы, багата падмацаванае ўмяшаннем звышнатуральных істот, заслугоўвае асаблівай увагі даследчыка.

Адметна, што паэма, нягледзячы на заяўленую назву, насамрэч не пра Прускую вайну (і не пра Грунвальдскую бітву ў прыватнасці). У цэнтры твора – усаўленне дынастыі Ягелонаў, галоўным чынам самога Ягайлы, а таксама яго ўнука, сучаснага Яну Вісліцкаму манарха Жыгімонта І, якому і быў прысвечаны зборнік. На першы погляд здаецца, што паэме ўвогуле больш пасавала б назва «Ягайлаіда» або «Ягеланіда» (па аналогіі з «Энеідай»), на што звярталі ўвагу і замежныя даследчыкі [13, s. 225]. Існуючая ж назва ўводзіць чытача, у тым ліку адукаванага, у зман, паколькі твор не змяшчае шырокага і гістарычнага апісання вайны з крыжакамі. Такая неадпаведнасць заяўленай назвы і зместу неаднаразова становілася прадметам крытыкі [2; 14].

Аднак звернем увагу на цікавую дэталю: у эпіграме на зборнік сам аўтар пазначыў, што яго кніга пра *fata duelli* (літаральна – 'лёс бітвы', што можна разумець і як ход вайны, і як яе **вынікі**) [10, с. 100–101]. А вось што пісаў Ян Вісліцкі ў прысвячэнні Паўлу Кросненскаму: *...разважаючы пра тую славуцэйшую перамогу, якую палякі атрымалі над германцамі ў межах Прусіі з дапамогаю Марса, я ўзяўся падрабязна абдумваць у сэрцы адметны **вынік** яе* (вылучана мной. – А. Я.) [10, с. 106].

Зыходзячы з гэтага можна выказаць гіпотэзу, што аўтар разглядаў узвышэнне Ягайлы менавіта як **вынік** вайны, якая стала неабходнай умовай шлюбу манарха з Соф'яй, заснавання дынастыі Ягелонаў, станаўлення магутнай Польшчы і нараджэння Жыгімонта І. Такім чынам, вайна з крыжакамі з'яўляецца ў паэме не прадметам апісання (як, напрыклад, Траянская вайна ў «Іліядзе»), а толькі падзеяй, якая дазволіла Ягайлу стаць Ягайлам. Кажучы сучаснай мовай сінергетыкі, Пруская вайна выступае ў творах кропкай біфуркацыі, якая змяняе адну стабільную сістэму (развіццё Польшчы і Літвы паасобку) на іншую, якая лепшая з пазіцыі Яна Вісліцкага (дынастычная унія Польшчы і Літвы праз шлюб Ягайлы і Соф'і Гальшанскай). Калі так, нівеліруюцца ўсялякая крытыка адносна неадпаведнасці назвы і зместу, кампазіцыі і г. д.

Разам з гэтым можна заўважыць, што аўтар, усхваляючы Жыгімонта праз Ягайлу, фактычна выкарыстоўвае так званы **правобраз**. Гэта паняцце раскрываецца Г. А. Верклерам наступным чынам: «Правобраз – гэта пэўныя прадстаўнічыя адносіны, якімі канкрэтныя асобы, падзеі і ўстанаўленні звязаны з адпаведнымі асобамі, падзеямі і ўстанаўленнямі больш позняга часу...»¹ [15, с. 98]. Падкрэслім, што дадзенае паняцце было выведзена індуктыўным метадам пры аналізе біблейскіх **тэкстаў**. Фактычна Г. А. Верклер сфармуляваў адпаведную дэфініцыю ў выніку працы з **помнікамі літаратуры**, пры гэтым пазатэкставыя фактары пад увагу не браліся. Насамрэч тэрмін «правобраз» не абавязкова прачытваецца ў рэчышчы біблейскай экзегетыкі, а знаходзіцца ў адным шэрагу з паняццямі алегорыі, сімвала і г. д., што дазваляе выкарыстоўваць яго не толькі ў дачыненні да Бібліі, але і ў адносінах да мастацкіх літаратурных твораў. Пры гэтым, аднак, павінны захоўвацца ключавыя характарыстыкі дадзенага паняцця:

1) «Павінен існаваць які-небудзь пункт падабенства або аналогіі паміж правобразам і вобразам. Гэта, аднак, не выключае, што паміж імі не можа быць мноства адрозненняў»;

2) «...падабенства можна лічыць правобразам тады, калі ёсць які-небудзь доказ Боскага пацверджання адпаведных правобразаў і вобразаў, хоць такое пацверджанне можа быць фармальна і не выяўлена» (адносна Бібліі – А. Я.) [15, с. 98]. Пры гэтым некаторыя мяркуюць, што нічога нельга лічыць правобразам, калі пра гэта дакладна не напісана або не сказана Богам (адносна Бібліі). Аднак, з іншага боку, існуе меркаванне, быццам правобразам з’яўляецца ўсё, што мае падабенства з тым, што сустракаецца ў будучым. Большая ж частка даследчыкаў займае сярэдняю пазіцыю. У дадзеным выпадку можна адштурхоўвацца ад самай нязручнай характарыстыкі, але ўсё роўна сувязь Ягайлы з Жыгімонтам падыходзіць пад паняцце правобраза, бо ў межах твора існуюць свае багі, якія якраз і кажуць пра падабенства герояў;

3) «Правобраз павінен адлюстроўваць тое, што адбудзецца ў будучыні. Правобразнасць – асобая форма прароцтва» [15, с. 98].

Такім чынам, у тэксце паэмы «Пруская вайна» існуюць усе неабходныя элементы, якія адпавядаюць характарыстыкам паняцця правобраза, таму ўжыванне гэтага тэрміна апраўданае. Акрамя таго, паэту не абавязкова ведаць слоўнікавае вызначэнне паняцця «метафара», сфармуляванае тэарэтыкамі літаратуры, каб выкарыстоўваць метафары ў сваіх творах. Аналагічна і з правобразам.

Фактычна пра выкарыстанне Янам Вісліцкім правобраза піша Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая: «...перамога ў Грунвальдскай бітве з’яўляецца найлепшым аргументам для ўсіх цяперашніх і будучых ворагаў на карысць ваеннай моцы Жыгімонта: раз яго дзед Ягайла здабыў гэтую слаўную перамогу, то і ўнук, без сумненняў, будзе вартым прадаўжальнікам яго ратнай справы. Вось чаму “felix fama” (“слаўная чутка”) у экспазіцыі паэмы спалучаецца са зваротам да Жыгімонта і служыць мастацкім сродкам сімвалічнага паяднання караля-сучасніка з яго “мужным продкам” – Ягайлам...» [10, с. 51].

Аднак даследчыца і перакладчыца канцэнтруе ўвагу толькі на аказіянальнай ідыёме «слаўная чутка», хоць падаецца, што гэта проста адно з канкрэтных праяўленняў правобраза ў паэме «Пруская вайна». Тое ж датычыцца і «сімвалічнага дыялогу» паміж Ягайлам і Жыгімонтам, пра які таксама піша Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая [12, с. 21].

Такім чынам, узаемаадносіны паміж Ягайлам і Жыгімонтам у паэме знаходзяцца не толькі на прамой лінейнай шкале (Ягайла – у мінулым адносна Жыгімонта): у адпаведнасці з паняццем правобраза ўмоўная лінія лёсу Жыгімонта павінна хоць часткова дубліраваць лінію лёсу Ягайлы па контуры. Насамрэч так і адбываецца, што бачна пры згадванні бітвы пад Оршай (Пруская Вайна, III, 251–255) [10, с. 169]. Больш за тое, Ян Вісліцкі нават выходзіць за межы мастацкага часу і піша «параду», накіраваную ў сапраўдную будучыню:

- 261 *Выйдзі з суровай вайною да земляў далёкіх і блізкіх,
Што амываюцца водным бязмежжам глыбокага мора, –
Чорны індус, назамон – пагроза на моры, парфянін
І македонец, яшчэ егіпцянін абходзяць там нівы;*
- 265 *Ты прывядзі іх да ўлады сваёй, а другія дзяржавы
Хай дасылаюць галіну аліўкі табе са спагадай,
Дзіўныя хай гарады для цябе адчыняюць вароты,
Плешча няхай у твой гонар фракійскі Басфор невычэрпны,
Каб авалодаць ты мог зямлёй візантыйскай, якую*
- 270 *Вельмі даўно святары захапілі з турэцкай дзяржавы.
Хай верна служыць табе і край недалёкі таўрыйскі,
Што падначалены быў уладарнікам польскім калісьці... [10, с. 169, 171].*

¹ Тут і далей пераклад з рускай мовы мой. – А. Я.

Прэтэнзіі на візантыйскія землі можна абгрунтаваць тым, што Соф'я Гальшанская, жонка Ягайлы, паходзіла з дынастыі, якая вяла свой пачатак ад візантыйскіх імператараў [10, с. 73–74]. Але ў любым выпадку разуменне сутнасці правобразу падказвае, што Ян Вісліцкі раіць Жыгімунту паўтарыць дасягненні Ягайлы, толькі ў значна большым маштабе.

Разглядаючы сувязь *Ягайла – Жыгімонт* у паэме «Пруская вайна», нельга не спыніцца і на тым, што, усяляючы апошняга, аўтар цалкам ідэалізаваў заснавальніка дынастыі, паказваючы яго выключна станоўчым персанажам. Гэта акалічнасць выклікае цікавасць, таму што, з аднаго боку, падобная ідэалізацыя наўрад ці магла з'явіцца ў беларускай літаратуры больш ранняга перыяду, а з другога боку, рэалістычны вобраз Ягайлы не дазволіў бы Яну Вісліцкаму дасягнуць патрэбных мэт па ўсяляўленні Жыгімонта. Нездарма некаторыя даследчыкі паэмы «Пруская вайна» папракалі аўтара за тое, што ён выкарыстоўваў у творы «летапісны/хранікальны спосаб апаведу», але пры гэтым не абавіраўся на вядомыя гістарычныя крыніцы [10, с. 14–15] (сам паэт пісаў, што выкарыстаў «мала» такіх крыніц [11, с. 51]).

Усё становіцца на свае месцы, калі зыходзіць з таго, што аўтар свядома займаўся **міфатворчасцю**. У такім выпадку абсалютна лагічным і абгрунтаваным выглядае ўжыванне знаёмай чытачам формы («спосаб апаведу»), неабходнай для таго, каб новы змест, пакладзены ў яе, выглядаў натуральна, аўтэнтычна. Больш за тое, Ян Вісліцкі пабудаваў свой твор нібыта на аснове народных паданняў. Нібыта – таму што немагчыма высветліць, ці сапраўды паэт звяртаўся да фальклору, а калі так, то ў якой ступені «Пруская вайна» адпавядае гэтым паданням. Так ці інакш, здаецца, аўтар імкнуўся, каб змест паэмы ўспрымаўся не проста як мастацкі вымысел, заснаваны на сапраўдных падзеях, а як паэтычная перапрацоўка гістарычнага падання [2, с. 210].

Умоўная «фальсіфікацыя» ў паэме «Пруская вайна» заключаецца ў тым, што Ягайла безапеляцыйна падаецца галоўным героем і амаль адзінаасобным пераможцам у Грунвальдскай бітве, што супярэчыць гістарычным звесткам. Наканаванне, дапамога антычных багоў і святога Станіслава – мастацкія прыёмы, выкарыстанне якіх не скажае рэальных падзей, хоць і надае ім новую інтэрпрэтацыю, дадатковае значэнне. Напрыклад, паводле Яна Длугаша, перад Грунвальдскай бітвай Ягайла праслухаў дзве імшы запар, а потым яшчэ маліўся асобна, тым самым марудзячы з пачаткам бою, нягледзчы на рызыку нападу крыжакоў, якія былі зусім побач, і адпаведныя папярэджанні Вітаўта [16, с. 86–87]. Аб'ектыўна гэта сведчыць пра нерашучасць і баязлівасць караля, але ў паэме Яна Вісліцкага малітва Ягайлы садзейнічае заступніцтву святога Станіслава, гэта значыць мае практычнае (і нават вырашальнае) значэнне. Такім чынам, аўтар захаваў гістарычны факт, хоць дазволіў сабе зрабіць яго мастацкую інтэрпрэтацыю. Тое ж датычыцца і звестак пра шлюб Ягайлы з Соф'яй і з'яўленне нашчадкаў – сапраўдныя факты падаюцца ў казачнай форме (усё адбываецца быццам па волі антычных багоў). Аднак агульнае апісанне ролі Ягайлы ў перамозе над крыжакамі належыць да іншай сферы, бо ў дадзеным выпадку адбываецца менавіта скажэнне гісторыі, незалежна ад таго, рэалістычна гэта робіцца або не. Ці свядома Ян Вісліцкі перабольшыў ролю Ягайлы ў Грунвальдскай бітве – пытанне адкрытае. Падаецца, што так. Звернемся да гістарыяграфіі.

З даўніх часоў гісторыю выкарыстоўвалі для легітымізацыі ўлады, доказу высакародства паходжання яе прадстаўнікоў, паразумення паміж рознымі сацыяльнымі або нацыянальнымі супольнасцямі ці ўмацавання нацыянальнай перавагі. З дапамогай гісторыі абгрунтоўвалі неабходнасць рэстаўрацыі мінулага, апраўдвалі сучаснае і прагназавалі будучае [17, с. 357]. Аднак на практыцы на працягу ўсяго Сярэднявечча ў гістарычных сачыненнях ужываўся прынцып *usque ad tempus scriptoris* (да часу пісьменніка). Гэта значыць, што сярэднявечныя хронікі, аналы і летапісы не ствараліся кожны раз нанова, з пазіцыі сучаснасці, а ў літаральным сэнсе спісваліся ў папярэднікаў, чый аўтарытэт не ставіўся пад сумненне [18, с. 558–559]. Звесткі пра папярэдні перыяд браліся з пэўнага сачынення, якое было напісана раней сучаснікам адпаведных падзей. Таму, «хоць “гісторыя” канкрэтнага аўтара магла пачынацца з колькі заўгодна аддаленага часу... яна не была ў строгім сэнсе гісторыяй “мінулага”, а атрымлівалася са складання напісаных у розны час гісторый “сучаснага”» [17, с. 37].

Такім чынам, доўгі час еўрапейская гісторыя ўяўляла сабой зборнік запісаў аб сучаснасці (створаных у розныя эпохі), хоць пры гэтым магла ўтрымліваць некаторыя фальсіфікацыі, зробленыя на карысць існуючых патрэб рознага характару, а мінулае выступала тлумачэннем сучаснага. Прынцыповыя змяненні адбыліся ў эпоху Адраджэння, калі па шэрагу прычын прыйшло ўсведамленне таго, што не толькі мінулае прадвызначае сучаснае, але і сучаснасць прадвызначае будучыню. «Вызваленне ўяўленняў аб мінулым ад багаслоўскага тлумачэння прывяло да таго, што адзінкі часу дыферэнцыраваліся і напоўніліся пэўным гістарычным зместам. Гуманісты ўвялі ў метадалогію гісторыі размежаванне далёкага і блізкага мінулага, у сваю чаргу аддзеленага ад сучаснага. Сучаснае тлумачылася не як прапангацыя непасрэдна папярэдняга, а як узнёўленне далёкага мінулага» [18, с. 560].

Вельмі важным у гэтым рэчышчы з'яўляецца тое, што менавіта ў эпоху Адраджэння пачынае парушацца прынцып *да часу пісьменніка*. Іншымі словамі, аўтары пачалі ствараць працы, прысвечаныя мінуламу (у асноўным Антычнасці), грунтуючыся на ўласным досведзе і матэрыялах, якія ў іх былі.

Так, «Пруская вайна» – мастацкі, а не гістарычны (навуковы) твор, аднак у той час, калі была напісана паэма, межы паміж хронікамі, гісторыяй і мастацтвам на гістарычную тэматыку яшчэ не былі добра акрэсленымі [17, с. 27–38]. У любым выпадку аўтар сам указвае, што, спрабуючы апісаць падзеі, сведкам якіх не з'яўляўся, ён збіраў інфармацыю не толькі з хронік і кніг, але і з пагалосак і ўспамінаў [10, с. 106] і ўсё гэта яшчэ апрацоўваў і падганяў пад свае патрэбы. Нешта падобнае ўжо было ў часы Антычнасці, але для Еўропы Сярэднявечча такі падыход з'яўляўся пэўным наватарствам.

Тым не менш трансфармацыя поглядаў на мінулае прывяла да таго, што пісаць працы па гісторыі постфактум стала звычайнай справай. Пры гэтым адбывалася пэўнае праецыраванне сучаснасці (адносна часу напісання) на тое, пра што, уласна, пісалася. Такім чынам, аўтары ўжо не проста перапісвалі сваіх папярэднікаў – яны асэнсоўвалі гісторыю з вышыні свайго часу. У пэўнай ступені сучаснасць пачала ўплываць на мінулае [18, с. 561].

Новы падыход да гісторыі спрыяў таму, што з'явілася разуменне: гісторыю можна падводзіць пад патрэбы сучаснасці. Так пачалася пэўная міфатворчасць. Яскравымі прыкладамі ў дадзеным выпадку з'яўляюцца стварэнне легенды пра Палямона і адлюстраванне культу Біруты (маці Вітаўта Вялікага) у другім зводзе беларуска-літоўскіх летапісаў [19, с. 62] (у Вялікім Княстве Літоўскім), з'яўленне канцэпцыі *Масква – трэці Рым* і напісанне літаратурнага помніка «Казанне аб князях Уладзімірскіх» (у Масковіі). Усе гэтыя прыклады міфатворчасці адносяцца менавіта да першай трэці XVI ст. (як і паэма «Пруская вайна»), і, паколькі яны маюць шмат агульнага, вывучэнне кожнага асобнага прыкладу з дадзенага пераліку можа ўтрымліваць ключ да разумення іншых.

Так, прасочваючы развіццё канцэпцыі *Масква – трэці Рым*, савецкі і расійскі даследчык Барыс Андрэевіч Успенскі прыйшоў да высновы, што актуальныя для мяжы XV–XVI стст. падзеі разглядаліся сучаснікамі «адначасова і як вынік іншых падзей, якія непасрэдна папярэднічалі ў мінулым, і як маніфестацыя касмалагічнага мінулага» [20, с. 31]. Паводле Б. А. Успенскага, касмалагічная мадэль усведамлення мінулага актуалізуецца пры ўспрыманні падзей, якія пачынаюць «новую эру», значную для ўсяго чалавецтва або для асобнага народа. Пры гэтым гістарычны працэс пачынае разглядацца ў міфалагічных катэгорыях і тэрмінах, а таксама адбываецца пэўная сакралізацыя гістарычных дзеячаў [20, с. 31]. Экстрапаляруючы дадзеныя тэзісы на паэму «Пруская вайна», атрымаем наступнае: пачаткам «новай эры» ў гісторыі Польшчы выступае стварэнне дынастыі Ягелонаў (немагчымае без перамогі ў Грунвальдскай бітве); рэальныя падзеі ў творы падаюцца ў міфалагічнай форме, адбываецца сакралізацыя Ягайлы. Такім чынам, твор Яна Вісліцкага ідэальна ўпісваецца ў тэарэтычную мадэль касмалагічнага ўсведамлення мінулага.

Акрамя таго, Б. А. Успенскі піша, што паводле касмалагічнай свядомасці «з цягам часу заўсёды паўтараецца адзін і той жа анталагічна зададзены тэкст. ...Іначай кажучы, час заўсёды паўтараецца ў выглядзе формы, у якую ўвасабляюцца індывідуальныя лёсы і вобразы» [20, с. 42–43]. Заўважым пэўныя паралелі з тым вызначэннем правообраза, якое прапанаваў Г. А. Верклер. Прывядзём яшчэ адну характэрную цытату, у якой гэтыя паралелі падаюцца больш відавочнымі: «Касмалагічная свядомасць прадугледжвае суадносіны падзей з пэўным першапачатковым, зыходным становішчам, якое быццам бы ніколі не знікае – у тым сэнсе, што яго эмансіпацыя працягвае адчувацца ў любы час. Падзеі, якія адбываюцца ў гэтым першапачатковым часе, паўстаюць як тэкст, які заўсёды паўтараецца (узнаўляецца) у наступных падзеях. Гэты першапачатковы, анталагічна зыходны тэкст, які так ці інакш суадносіцца з усім тым, што атрымліваецца пасля, адпавядае таму, што мы звычайна разумеем пад міфам» [20, с. 26].

Усё вышэйнапісанае з'яўляецца тэарэтычнай базай, грунтуючыся на якой можна выказаць здагадку, што Ян Вісліцкі не проста «запазычыў» мадэль сувязі паміж галоўным героем паэмы Ягайлам і яго нашчадкамі Жыгімонтам I з «Энеіды» (адпаведна сувязі *Эней – Аўгуст*; дынастыя Ягелонаў у паэме «Пруская вайна» ўслаўляецца падобна да таго, як ўслаўляецца дынастыя Юліяў у «Энеідзе»), а звярнуўся да характэрнай на той час міфалагізацыі мінулага. Аднак што ў паэме з'яўляецца, карыстаючыся тэрміналогіяй Б. Успенскага, «касмалагічным абгрунтаваннем»? Наканаванне: тое, што Жыгімонта I надаецца роля Абронага. I робіцца гэта праз «волю багоў» – фатум у першасным значэнні. Элемент наканавання ў дадзеным выпадку выступае не проста «дэкорам» – ён адыгрывае значную самастойную ролю, таму што менавіта ў ім праўляецца ўслаўленне Жыгімонта I. З паэмы вынікае, што кароль не проста прадстаўнік слаўтай дынастыі і нашчадак вялікага Ягайлы, ён – народжаны па волі багоў. Фактычна Вісліцкі піша, што Жыгімонт I ёсць памазанік Божы. Так, у паэме «Пруская вайна» фігуруюць антычныя багі, аднак яны ўсё роўна з'яўляюцца сімвалам звышсілы, лёсу. Без наканавання

ўслаўленне Жыгімонта I у творы было б няпоўным: канстатацыя тых фактаў, што ён – прадстаўнік сла-
вутай дынастыі і нашчадак Ягайлы, сама па сабе ўслаўненнем не з’яўляецца.

Такім чынам, сувязь паміж вобразамі Ягайлы і Жыгімонта ў паэме «Пруская вайна» мае траісты
характар. Яна з’яўляецца адначасова:

1) лінейнай прамой (рэалістычная пераемнасць ад Ягайлы да Жыгімонта; кіраванне апошняга –
вынік дзейнасці першага);

2) паралельнай (Ягайла паказваецца не толькі як самастойны персанаж, але і як правобраз Жыгімонта;
яго біяграфія з’яўляецца своеасаблівым патэрнам для біяграфіі нашчадка; лёс заснавальніка дынастыі
выступае прагнозам таго, як складзецца лёс Жыгімонта; паміж героямі адбываецца пэўны дыялог);

3) лінейнай адваротнай (у творы адбываецца міфалагізацыя мінулага для патрэб сучаснасці; вобраз
Ягайлы ствараецца ў адпаведнасці з патрабаваннямі, якія зыходзяць ад аўтарскай канцэпцыі вобраза
Жыгімонта).

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Wiszniewski M. *Historia literatury polskiej. Tom 6*. Kraków: Drukarnia uniwersytecka; 1844.
2. F. M. S. [Franciszek Maksymilian Sobieszczański] Wiślicy (Jan z). W: Orgelbrand S, redaktor. *Encyklopedia powszechna. Tom 27*. Warszawa: Druk S. Orgelbrand; 1867. s. 210.
3. Mecherzyński K. Jana z Wiślicy «Wojna Pruska». W: *Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności. Seria I. 1880. Tom 8*. Kraków: Akademia Umiejętności; 1880. s. 274–295.
4. Kruczkiewicz B. O Pawle z Krosna i Janie z Wiślicy. W: *Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń wydziału filologicznego Akademii Umiejętności. Seria I. Tom 12*. Kraków: Akademia Umiejętności; 1887. s. 111–142.
5. Nowak-Dłużewski J. *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Czasy Zygmuntozowskie*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX; 1966.
6. Прашковіч МІ. Паэзія. У: Барысенка ВВ, Беркаў ПН, Пшыркоў ЮС, Ярош МР, рэдактары. *Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры. Том 1. З старажытных часоў да канца XVIII ст.* Мінск: Навука і тэхніка; 1968. с. 354–364.
7. Парэцкі Я. *Ян Вісліцкі*. Мінск: Універсітэцкае; 1991.
8. Дарашкевіч ВІ. Мастацкі помнік Грунвальду. *Помнікі гісторыі і культуры Беларусі*. 1975;3:55–59.
9. Дорошкевич ВІ. *Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы: первая половина XVI века*. Минск: Наука и техника; 1979.
10. Некрашэвіч-Кароткая ЖВ, укладальнік, перакладчык. *Joannis Visliciensis. Bellum Prutenum = Ян Вісліцкі. Пруская вайна*. Мінск: Прапілеі; 2005.
11. Некрашэвіч-Кароткая ЖВ. *Беларуская лацінамоўная паэзія: ранні Рэнесанс*. Мінск: БДУ; 2009.
12. Некрашэвіч-Кароткая ЖВ. *Шматмоўная літаратура Беларусі ў кантэксце актуальных літаратуразнаўчых канцэпцый*. Мінск: БДУ; 2015.
13. Łempicki S. *Renesans i humanizm w Polsce: materiały do studiów*. Warszawa: Czytelnik; 1952.
14. Jezienicki M. Uwagi krytyczne nad utworami łacińskimi Pawła z Krosna i Jana z Wiślicy wydanymi przez prof. Dr. B. Kruczkiewicza. *Muzeum. Czasopismo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych*. 1888;IV(4):196–204.
15. Веклер ГА. *Герменевтика. Принципы и процесс толкования Библии*. Schaumburg, Illinois: Gospel Literature Services; 1995.
16. Длугош Я. *Грунвальдская битва*. Стратановский ГА, Казанский БВ, Разумовская АВ, редакторы. Москва, Ленинград: Издательство АН СССР; 1962. (Литературные памятники).
17. Савельева ИМ, Полетаев АВ. *Теория исторического знания*. Санкт-Петербург: Алтейя; 2007. (Историческая книга).
18. Савельева ИМ, Полетаев АВ. *Знание о прошлом: теория и история. Том 1. Конструирование прошлого*. Санкт-Петербург: Наука; 2003.
19. Хроника Литовская и Жмойтская. В: Улащик НН, составитель, редактор. *Полное собрание русских летописей. Том 32*. Москва: Наука; 1975. с. 15–128.
20. Успенский БА. *Избранные труды. Том 1. Семиотика истории. Семиотика культуры*. 2-е издание, исправленное и дополненное. Москва: Язык русской культуры; 1996.

References

1. Wiszniewski M. *Historia literatury polskiej. Tom 6* [History of Polish literature. Volume 6]. Kraków: Drukarnia uniwersytecka; 1844. Polish.
2. F. M. S. [Franciszek Maksymilian Sobieszczański] Wiślicy (Jan z). W: Orgelbrand S, redaktor. *Encyklopedia powszechna. Tom 27*. Warszawa: Druk S. Orgelbrand; 1867. s. 210. Polish.
3. Mecherzyński K. [«Prussian War» of Jan from Wiślica]. *Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń wydziału filologicznego Akademii Umiejętności. Seria I. Tom VIII*. Kraków: Akademia Umiejętności; 1880. s. 274–295. Polish.
4. Kruczkiewicz B. [About Pawel from Krosno and Jan from Wiślica]. *Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń wydziału filologicznego Akademii Umiejętności. Seria I. Tom 12*. Kraków: Akademia Umiejętności; 1887. s. 111–142. Polish.
5. Nowak-Dłużewski J. *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Czasy Zygmuntozowskie* [Occult political poetry in Poland. Times of Sigismund]. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX; 1966. Polish.
6. Prashkovich MI. [Poetry]. In: Barysenka VV, Berkau PN, Pshyrkou JS, Jarosh MR, editors. *Gistoryja belaruskaj dakastrychnic-kaj litaratury. Tom 1. Z starazhytnyh chasow da kanca XVIII st.* [History of Belarusian pre-October literature. Volume 1. From Ancient times to the end of the XIII century]. Minsk: Nauka i tjehnika; 1968. p. 354–364. Belarusian.

7. Parjecki J. *Jan Vislicki*. Minsk: Universitjckae; 1991. Belarusian.
8. Darashkevich VI. [Artistic monument of grunwald]. *Pomniki gistoryi i kul'tury Belarusi*. 1975;3:55–59. Belarusian.
9. Doroshkevich VI. *Novolatinskaya poeziya Belorussii i Litvy: pervaya polovina XVI veka* [Modern Latin poetry of Belarus and Lithuania: the first half of the XVI century]. Minsk: Nauka i tekhnika; 1979. Russian.
10. Nkrashjevich-Karotkaja ZhV, compiler, translator. *Joannis Visliciensis. Bellum Prutenum = Jan Vislicki. Pruskaja vajna* [Jan Vislichsky. The Prussian War]. Minsk: Prapilei; 2005. Belarusian, Latin.
11. Nkrashjevich-Karotkaja ZhV. *Belaruskaja lacinamownaja pajezija: ranni Rjenesans* [Belarusian Latin poetry: Early Renaissance]. Minsk: Belarusian State University; 2009. Belarusian.
12. Nkrashjevich-Karotkaja ZhV. *Shmatmownaja litaratura Belarusi u kantjeksce aktual'nyh litaraturaznawchych kancjepcyj* [Multilingual Belarusian literature in the context of actual literary concepts]. Minsk: Belarusian State University; 2015. Belarusian.
13. Łempicki S. *Renesans i humanizm w Polsce: materiały do studiów* [Renaissance and humanism in Poland: educational materials]. Warszawa: Czytelnik; 1952. Polish.
14. Jezienicki M. [Critical remarks on the Latin works of Pawel from Krosno and Jan from Wiślica by prof. Dr. B. Kruczkiewicz]. *Muzeum. Czasopismo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych*. 1888;IV(4):196–204. Polish.
15. Vekler GA. *Germenevtika. Printsipy i protsess tolkovaniya Biblii. Russkoe izdanie* [Hermeneutics. Principles and process of interpreting the Bible. Russian Edition]. Schaumburg, Illinois: Gospel Literature Srevices; 1995. Russian.
16. Dlugosh Y. *Gryunval'dskaya bitva* [Battle of Grunwald]. Stratanovskii GA, Kazanskii BV, Razumovskaya AV, editors. Moscow, Leningrad: Publishing House of Academy of Sciences of USSR; 1962. (Literary monuments). Russian.
17. Savel'eva IM, Poletaev AV. *Teoriya istoricheskogo znaniya* [Theory of historical knowledge]. Saint Petersburg: Alteiya; 2007. (Historical book). Russian.
18. Savel'eva IM, Poletaev AV. *Znanie o proshlom: teoriya i istoriya. Tom 1. Konstruirovaniye proshlogo* [Knowledge of the past: theory and history. Volume 1. Designing the past]. Saint Petersburg: Nauka; 2003. Russian.
19. [Chronicles of Lithuania and Samogitia]. In: *Polnoe sobranie russkikh letopisei. Tom 32* [Complete collection of Russian chronicles. Volume 32]. Ulashchik NN, compiler, editor. Moscow: Nauka; 1975. Russian.
20. Uspenskii BA. *Izbrannye trudy. Tom 1. Semiotika istorii. Semiotika kul'tury* [Selected works. Volume 1. Semiotics of History. Semiotics of Culture]. 2nd edition, revised and additional. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury; 1996. Russian.

Артыкул паступіў у рэдкалегію 23.03.2018.
Received by editorial board 23.03.2018.

УДК 821.112.2

КОНЦЕПЦИЯ ВЕЩИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРТЫ МЮЛЛЕР

Е. В. АНДРИАНОВА¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Исследуется концепция вещи в творчестве Г. Мюллер. Показано, что вещи играют важную роль в раскрытии темы самоидентификации в произведениях писательницы. Образы определенных вещей позволяют передать чувства и эмоции персонажей, а также являются носителями конкретной идеи, символического смысла. Сделан вывод о том, что в творчестве Г. Мюллер вещи, как и люди, имеют амбивалентный характер: в зависимости от ситуации, контекста они могут быть для персонажей как спасением от одиночества, сомнений, страха, смерти, так и средством подчинения героев тем, в чьих руках сосредоточена власть.

Ключевые слова: Герта Мюллер; концепция вещи; самоидентификация; «изобретенное восприятие»; «чужой взгляд».

КАНЦЭПЦЫЯ РЭЧЫ Ё ТВОРЧАСЦІ ГЕРТЫ МЮЛЕР

К. В. АНДРЯНАВА^{1*)}

^{1*)}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Даследуецца канцэпцыя рэчы ў творчасці Г. Мюлер. Паказана, што рэчы адыгрываюць важную ролю ў раскрыцці тэмы самаідэнтыфікацыі ў творах пісьменніцы. Вобразы пэўных рэчаў дазваляюць перадаць пачуцці і эмоцыі герояў, а таксама з'яўляюцца носьбітамі канкрэтнай ідэі, сімвалічнага сэнсу. Зроблена выснова пра тое, што ў творчасці Г. Мюлер рэчы, як і людзі, маюць амбівалентны характар: у залежнасці ад сітуацыі, кантэксту яны могуць быць для герояў як выратавальным сродкам ад адзіноцты, сумненняў, страху, смерці, так і сродкам падпарадкавання герояў тым, у чых руках канцэнтравана ўлада.

Ключавыя словы: Герта Мюлер; канцэпцыя рэчы; самаідэнтыфікацыя; «вынайздэнае ўспрыманне»; «чужы погляд».

THE CONCEPT OF OBJECT IN LITERARY WORKS OF HERTA MÜLLER

K. V. ANDRYANAVA^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

In this article the concept of object in H. Müller's literary works is examined. The objects play a significant role in revealing a self-identification problem in the writer's works. Images of certain objects can convey emotions and feelings of characters, and at the same time they represent a particular idea or symbolic meaning. In the works of H. Müller the objects, like people, have ambiguous nature: depending on a situation or a context, on the one hand, they can be seen as a saving remedy for loneliness, doubts, fear, death of the characters, and on the other hand as an instrument of the heroes' obedience to those who have power.

Key words: Herta Müller; the concept of object; self-identification; invented perception; foreign view.

Образец цитирования:

Андрианова ЕВ. Концепция вещи в творчестве Герты Мюллер. Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2019;1:46–52.

For citation:

Andryanava KV. The concept of object in literary works of Herta Müller. Journal of the Belarusian State University. Philology. 2019;1:46–52. Russian.

Автор:

Екатерина Васильевна Андрианова – преподаватель кафедры зарубежной литературы филологического факультета.

Author:

Katsiaryna V. Andryanava, lecturer at the department of foreign literature, faculty of philology.
kandryanava@gmail.com

Введение

Примечательным в творчестве известной немецкой писательницы (родом из Румынии), лауреата Нобелевской премии по литературе 2009 г. Герты Мюллер (*Herta Müller*, р. в 1953 г.) является повышенный интерес к вещам. В ее произведениях вещи приобретают символический смысл, передают чувства и эмоции персонажей, отражают процесс самоидентификации человека с большим и сложным жизненным опытом. Особое толкование вещи в произведениях Г. Мюллер отмечают ряд исследователей ее творчества: Э. Болога, Г. Предоу, П. Боцци и др. [1–3].

Теоретические основы

Вещь, как важная составляющая жизни человека, является предметом философских, культурологических, лингвистических и литературоведческих исследований. Самоидентификация личности происходит в процессе ее взаимодействия с людьми, однако одним из важнейших факторов самоопределения человека становится его вещное окружение. В отношении человека к предметам выявляются особенности его персональной и социальной идентификации. В некоторых ситуациях вещь может быть тем *Другим*, кто оказывает непосредственное влияние на формирование личностной идентичности. Согласно замечанию О. А. Ковтун, «вещь всегда была и остается одним из предметных оснований идентичности... В жизни человека есть периоды, когда именно это предметное основание идентичности оказывается доминирующим, в другие периоды – уступает место другим ее основаниям» [4, с. 4].

Традиция вещности нашла развитие во многих национальных литературах. В частности, широкое распространение получили так называемые стихотворения-вещи (*Ding-Gedichte* – понятие знаменитого австрийского поэта Р. М. Рильке), в которых дается глубокое философское осмысление сущности вещей. Яркий пример стихотворений-вещей – произведения из сборника Р. М. Рильке «Новые стихотворения». В австрийской литературе к традиции вещности обращались также А. Штифтер, Г. фон Гофмансталь, во французской – Ш. Бодлер (сборник «Цветы зла»), в русской – А. С. Пушкин, Б. Пастернак, А. Ахматова и другие поэты, в белорусской – В. Орлов, В. Шнип, А. Рязанов и др. Общим в эстетических взглядах названных авторов является акцентирование содержательной наполненности вещей, многозначности их смыслов.

В продолжение литературной традиции Г. Мюллер также считает, что предметы играют важную роль в жизни человека, в его самоопределении: «Чтобы мы могли убедиться в собственном существовании, нам нужны предметы, жесты и слова. Чем больше слов мы можем высказать, тем мы свободней. Если нас вынудили замолчать, мы пытаемся обрести себя посредством жестов, даже предметов. Их сложнее истолковать, некоторое время они остаются вне подозрения. Так они могут нам помочь унижение преобразовать в достоинство, остающееся некоторое время вне подозрения»¹ (*Um uns der eigenen Existenz zu versichern, brauchen wir die Gegenstände, die Gesten und die Wörter. Je mehr Wörter wir uns nehmen dürfen, desto freier sind wir doch. Wenn uns der Mund verboten wird, suchen wir uns durch Gesten, sogar durch Gegenstände zu behaupten. Sie sind schwerer zu deuten, bleiben eine Zeitlang unverdächtig. So können sie uns helfen, die Erniedrigung in eine Würde umzukrempeln, die eine Zeitlang unverdächtig bleibt* [5, S. 20]). Таким образом, вещи помогают человеку оставаться самим собой, преодолевать страх и сомнения, сложные жизненные обстоятельства.

В эссе «Десять пальцев не станут утопией» (*Zehn Finger werden keine Utopie*) из сборника «Голод и шелк» (*Hunger und Seide*) [6] Г. Мюллер рассказывает о том, каким образом, под влиянием чего у нее возникла любовь к мелочам, предметам, почему, условно говоря, часть оказалась важнее целого: «Мои детали не имели силы, они были не частью, а врагом целого. Кто так же, как и я, начинал жить в деталях, никогда не объединял их в целое. Кто вынужден был жить в деталях, устанавливал только барьеры для целого. Моя врожденная неспособность принимать целое мучила меня. Я всегда была виновной, где бы я ни находилась и что бы я ни делала. Ребенком или переводчиком на фабрике, учительницей в школе – я всегда была виновной» (*Meine Einzelheiten hatten keine Gültigkeit, sie waren nicht ein Teil, sondern ein Feind des Ganzen. Wer wie ich damit anfing, in Einzelheiten zu leben, brachte das Ganze nie zusammen. Wer im Detail leben mußte, stellte nur Hürden auf für das Ganze. Meine angeborene Unfähigkeit, mit dem Ganzen umzugehen, quälte mich. Ich war immer schuldig, egal wo ich mich befand und was ich tat. Als Kind und als Übersetzerin in der Fabrik, als Lehrerin in der Schule war ich immer schuldig* [6, S. 61]). Деталь, частность понимаются Г. Мюллер как индивидуальное начало в целом, служат для нее способом сохранения собственной уникальности в обособленной немецкой общине или в румынском городе периода тоталитарного режима. По мнению автора, «кто не умеет жить с деталью, кто ее запрещает или презирает, тот слеп» (*...wer mit dem Detail nicht leben kann, wer es verbietet und verachtet, wird blind* [6, S. 61]).

¹ Здесь и далее перевод наш. – Е. А.

Одновременно внимание к деталям, вещам, наряду с воспоминанием, является способом конструирования художественной реальности в произведениях Г. Мюллер, это свойство лежит в основе ее поэтологической концепции изобретенного восприятия (*die Erfundene Wahrnehmung*). Особенности функционирования воспоминания в художественном тексте Г. Мюллер рассматривает в эссе «В ловушке» (*In der Falle*) [7], а также в книге «Черт сидит в зеркале. Как изобретается восприятие» (*Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*) [8]. Писательница реконструирует действительность, свое прошлое, многократно переживая выпавшие ей испытания. Для изобретенного восприятия важны передача чувств и эмоций, которые Г. Мюллер испытывала в определенные моменты своей жизни, обращение к запечатленным в памяти деталям окружающей обстановки, т. е. изображаемое в произведении может отличаться от произошедшего в действительности, представлять совершенно новое событие, никак не связанное с биографией автора, но чувства, которые вызовет изображаемое, будут схожи с реально испытанными Г. Мюллер в жизни. По мнению российского литературоведа Л. Н. Полубояриновой, изобретенное восприятие в прозе Г. Мюллер наиболее ярко проявляется в метафорах [9, с. 388].

Многие вещи в произведениях Г. Мюллер описываются сквозь призму ее «чужого взгляда» (*der fremde Blick*), что является одной из форм самоидентификации писательницы в литературном творчестве. Первоначально критики и литературоведы связывали возникновение «чужого взгляда» Г. Мюллер с эмиграцией в Германию и определяли его как взгляд со стороны на происходящие события (*ein fremdes Auge kommt in ein fremdes Land...*) [10, S. 130]. Согласно же утверждению самой писательницы, принцип чужого взгляда сформировался у нее еще в Румынии, задолго до отъезда. Чужой взгляд, по словам Г. Мюллер, появляется в ситуации, когда исчезает естественное доверие к привычным, повседневным вещам и окружающий мир не воспринимается больше как нечто само собой разумеющееся: «Чужой взгляд – это внутреннее состояние, не смена стран, а потеря уверенности в себе» (*Der fremde Blick ist eine innere Sache, nicht der Wechsel von einem Land in ein anderes, sondern der Verlust der Selbstgewissheit* [11, S. 178]). Чужой взгляд порождает чувства страха, опасности, негативные эмоции – и постепенно лисий мех на полу превращается, образно говоря, в охотника, и в велосипеде, осветлителе для волос, содержимом холодильника и других предметах начинает ощущаться угроза для жизни, смертельная опасность: «Преследователю необязательно присутствовать, чтобы быть опасным. Он и так, словно тень, сидит в вещах, он заложил страх в велосипед, освещение волос, парфюм, холодильник и обычные, мертвые предметы сделал опасными. Личные предметы преследуемого олицетворяют преследователя» (*Der Verfolger muß nicht körperlich da sein, um zu bedrohen. Als Schatten sitzt er sowieso in den Dingen, er hat das Fürchten hineingetan ins Fahrrad, ins Haarebleichen, ins Parfum, in den Kühlschrank und gewöhnliche, tote Gegenstände zu drohenden gemacht. Die privaten Gegenstände des Bedrohten personifizieren den Verfolger* [10, S. 138]). С упомянутыми предметами Г. Мюллер, находясь в Румынии, имела негативный опыт обращения, похожие ситуации происходят и с главными героями произведений писательницы.

Результаты и их обсуждение

Многие образы-предметы проходят через все творчество Г. Мюллер. В качестве примера можно назвать образ носового платка. Именно рассказом о нем начинает Г. Мюллер свою Нобелевскую лекцию «Каждое слово знает что-то о порочном круге» (*Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis*): «ТЫ ВЗЯЛА НОСОВОЙ ПЛАТОК, – спрашивала мама каждое утро у входной двери, прежде чем я успевала выйти на улицу. У меня его не было. И поскольку у меня его не было, я снова возвращалась в комнату за носовым платком. Каждое утро у меня его не было, так как каждое утро я ждала вопрос. Носовой платок был доказательством того, что мама меня утром оберегает. В остальные часы я была предоставлена самой себе. Вопрос ТЫ ВЗЯЛА НОСОВОЙ ПЛАТОК был способом косвенно выразить свою нежность. Прямое выражение нежности вызвало бы чувство неловкости, так не было заведено у крестьян»² (*HAST DU EIN TASCHENTUCH, fragte die Mutter jeden Morgen am Haustor, bevor ich auf die Straße ging. Ich hatte keines. Und weil ich keines hatte, ging ich noch mal ins Zimmer zurück und nahm mir ein Taschentuch. Ich hatte jeden Morgen keines, weil ich jeden Morgen auf die Frage wartete. Das Taschentuch war der Beweis, daß die Mutter mich am Morgen behütet. In den späteren Stunden und Dingen des Tages war ich auf mich selbst gestellt. Die Frage HAST DU EIN TASCHENTUCH war eine indirekte Zärtlichkeit. Eine direkte wäre peinlich gewesen, so etwas gab es bei den Bauern nicht* [5, S. 7]). Автор делится личными воспоминаниями о детстве, проведенном в Ницкидорфе. Носовой платок становится символом невысказанной любви матери к ребенку, домашнего тепла и уюта, неразрывной связи между родственниками. Неслучайно герой романа Г. Мюллер «Качели дыхания» (*Atemschaukel*, 2009) Лео Ауберг получит в подарок от

² В переводе сохранены особенности пунктуации оригинала. – Е. А.

русской женщины, сын которой находился в дисциплинарном батальоне, белый батистовый носовой платок, который станет его оберегом, талисманом в годы пребывания в советском трудовом лагере [12]. Более того, Лео скажет, что носовой платок был единственным человеком в лагере, который о нем беспокоился (*Das Taschentuch war der einzige Mensch, der sich im Lager um mich kümmerte*) [12, S. 80].

В одном из эссе Г. Мюллер рассказывает о том, как в минуты отчаяния, когда из-за своего отказа сотрудничать с Секуритате она лишилась и рабочего места, и доверия коллег, считавших ее шпионкой тайной полиции, носовой платок стал «проводником», который позволил ей сохранить решительность и твердость убеждений: «Так как сейчас мне нельзя было отсутствовать, но бюро у меня больше не было, а моя подруга не могла меня больше впускать в свое, я нерешительно стояла на лестничной клетке. Несколько раз я поднялась по лестнице и спустилась – вдруг я снова стала ребенком своей матери, так как У МЕНЯ БЫЛ НОСОВОЙ ПЛАТОК. Я положила его между первым и вторым этажами на ступеньку, разгладила его, чтобы он лежал аккуратно, и села на него... Я была посмешищем лестничной площадки, а мое бюро – носовым платком» (*Da ich jetzt erst recht nicht fehlen durfte, aber kein Büro hatte, und meine Freundin mich in ihres nicht mehr lassen durfte, stand ich unschlüssig im Treppenhaus. Ich ging die Treppen ein paarmal auf und ab – plötzlich war ich wieder das Kind meiner Mutter, denn ICH HATTE EIN TASCHENTUCH. Ich legte es zwischen der ersten und zweiten Etage auf eine Treppenstufe, strich es glatt, daß es ordentlich liegt, und setzte mich drauf... Ich war ein Treppenwitz und mein Büro ein Taschentuch* [5, S. 10–11]). Сравнение бюро с носовым платком показывает, насколько была важна для Г. Мюллер работа и насколько болезненно ощущалась ее потеря, а точнее – утрата доверия окружающих людей.

Однако образ носового платка получает и иную коннотацию, негативную. Антитетичность – это одна из наиболее характерных особенностей поэтики писательницы, она находит свое выражение на всех уровнях ее произведений. В Нобелевской лекции Г. Мюллер рассказывает о еще одном эпизоде из детства: родители заставляли ее учиться игре на аккордеоне, ремни музыкального инструмента были слишком длинными для маленькой девочки, и, чтобы они не спадали с ее плеч, учитель связывал их за ее спиной с помощью носового платка [5]. Платок становится символом власти одного человека над другим и одновременно символом беспомощности более слабого. Сходное значение в произведениях писательницы приобретают и другие предметы. По словам Г. Мюллер, о том, что ее комнату обыскивали, она узнавала по недостающим или сломанным предметам, их измененному местоположению, запискам с угрозами – специальным знакам, которые оставляла тайная полиция, усиливая и обостряя чувство страха девушки. Одним из наиболее ярких воспоминаний Г. Мюллер о жизни в Румынии под контролем Секуритате является «расчленение» упомянутого выше лисьего меха, лежавшего на полу в ее комнате: после каждого нового обыска мех лишался какой-либо своей части. Постепенная, размеренная расправа с лисьим мехом призвана была символизировать изощренную расправу с самой писательницей. Об этом Г. Мюллер расскажет в романе «Лис тогда уже был охотником» (*Der Fuchs war damals schon der Jäger*, 1992) [13]. Служащие Секуритате не стремились остаться незамеченными и в жизни главной героини романа Г. Мюллер «Сердце-зверь» (*Herztier*, 1994) [14].

Значимым атрибутом власти и одновременно несвободы в романе «Сердце-зверь» становится пояс от платья. Одним из наиболее ярких детских воспоминаний рассказчицы являются случаи, когда мама привязывала ее поясами от своих платьев к стулу, чтобы подстричь ей ногти: «Ребенок не дает подстричь ему ногти. “Больно”, – говорит ребенок. Мама привязывает ребенка к стулу поясами от своих платьев. У ребенка мутные глаза, он кричит» (*Ein Kind läßt sich die Nägel nicht schneiden. Das tut weh, sagt das Kind. Die Mutter bindet das Kind mit den Gürteln ihrer Kleider an den Stuhl. Das Kind hat trübe Augen und schreit* [14, S. 14]). Вероятно, ребенок был непоседлив, и мать пыталась сделать процедуру обрезания ногтей безопасной, поэтому он был привязан к стулу. Однако в контексте произведения образ пояса получает негативную коннотацию: он воспринимается как инструмент подавления свободы, насилия над ребенком. Дополнительно пояс ассоциируется со смертью (соседку рассказчицы по обществу Лолу найдут повешенной в шкафу на поясе от ее платья). Так в творчестве Г. Мюллер сплетаются воедино реальность и вымысел, автобиографическое и фикциональное, разные временные пласты (по свидетельству писательницы, в годы ее учебы в университете одну из студенток нашли повешенной в шкафу). При этом ножницы для подрезания ногтей в произведениях Г. Мюллер ассоциируются, с одной стороны, со смертью, насилием (мать обрезает ногти ребенку против его воли, причиняет ему боль), с другой – с жизнью, так как мертвым ножницы уже не нужны; эта мысль звучит в романах «Сердце-зверь» [14] и «Качели дыхания» [12].

В творчестве Г. Мюллер неодушевленные предметы служат средством раскрытия внутреннего мира героев, их психологического состояния (например, упоминание о носовом платке говорит о минутах отчаяния героев произведений, тоске по матери и родному дому). Одновременно посредством вещей устанавливается связь между прошлым, настоящим и будущим персонажей. Согласно подходу Г. Мюл-

лер, это одна из главных функций вещей – объединять события, отдаленные друг от друга во времени и пространстве: «Можно сказать, что именно мельчайшие предметы, будь то труба, аккордеон или носовой платок, соединяют самые разобщенные вещи в жизни. И предметы вращаются и что-то значат в своих отклонениях, что-то, что прислушивается к повторениям – чертову кругу. В это можно верить, но говорить об этом нельзя. Но то, о чем нельзя говорить, можно написать. Так как письмо – это безмолвное действие, работа головы в руке» (*Kann man sagen, daß gerade die kleinsten Gegenstände, und seien es Trompete, Akkordeon oder Taschentuch, das Disparateste im Leben zusammenbinden. Daß die Gegenstände kreisen und in ihren Abweichungen etwas haben, das den Wiederholungen gehorcht – dem Teufelskreis. Man kann es glauben, aber nicht sagen. Aber was man nicht sagen kann, kann man schreiben. Weil das Schreiben ein stummes Tun ist, eine Arbeit vom Kopf in die Hand* [5, S. 17–18]). Литературное творчество дает возможность высказать не высказанное в разные периоды жизни автора.

Ко многим предметам герои произведений Г. Мюллер обращаются в кульминационные моменты, в так называемых пограничных ситуациях, когда они стоят перед выбором дальнейшего жизненного пути. Например, рассказчица в романе «Сердце-зверь» неоднократно вспоминает детство и носовой платок, пытаясь абстрагироваться от преследований Секуритате [14].

Вещественный мир Г. Мюллер дополняют также абстрактные понятия (голод, страх, смерть), которым писательница придает конкретный, едва ли не вещный облик. Например, голод в романе «Качели дыхания» – это *предмет и не предмет*: в одних случаях он персонифицирован [12, S. 144], в других – абстрактен [12, S. 91]. В похожем ключе воспринимаются заключенными лагеря страх и смерть, сопровождающие их ежедневное существование. Четко представляемые, осязаемые чувства голода, страха перестают быть для интернированных и Лео невидимыми врагами, что дает некоторую надежду на выживание в борьбе с ними.

Обращает на себя внимание многозначный образ-символ мешка в романе «Сердце-зверь». Мешок символизирует смерть, наступившую в результате болезни или длительной травли человека, когда тот перестает видеть смысл дальнейшего существования. Кроме того, мешок в романе «Сердце-зверь» интерпретируется как груз прошлого, корни человека, его связь с родным домом и память о нем: «И видела дальнюю сторонку. И еще: парень или девушка покидает родимую сторонку и уносит в заплечном мешке деревце шелковицы» (*In dem Gesicht war eine Gegend. Ich sah einen jungen Mann oder eine junge Frau diese Gegend verlassen und einen Sack mit einem Maulbeerbäume in den Höfen der Stadt* [14, S. 10]).

Важную роль в романе Г. Мюллер «Качели дыхания» играет образ чемодана. Сначала его функции выполняет ящик от патефона, с которым главный герой Лео Ауберг отправляется в лагерь, затем – новый чемодан, с которым он возвращается домой. Одновременно это лагерный опыт, от которого невозможно избавиться, и молчание юноши, его тайны: «Я несу немой багаж. Я запаковал себя так глубоко и так надолго в молчание, что никогда не смогу распаковаться в словах. Я только упаковываюсь иначе, когда говорю» (*Ich trage stilles Gepäck. Ich habe mich so tief und so lang ins. Schweigen gepackt, ich kann mich in Worten nie auspacken. Ich packe mich nur anders ein, wenn ich rede* [12, S. 9]). Отправляясь в лагерь, Лео Ауберг складывает в импровизированный чемодан вещи, большинство из которых ему не принадлежит (одежда родственников и соседей) и в комплекте выглядят дисгармонично, даже несуразно; все предметы одежды перечисляются с указанием их точного количества и цвета. Таким образом Г. Мюллер стремится передать чувства, которые испытывали румынские немцы перед депортацией: смятение, растерянность, страх, ужас – никто не знал, что ожидает интернированных в лагере. Подробный же список содержимого чемодана Лео показывает, насколько сильно лагерный опыт повлиял на жизнь главного героя и закрепился в его сознании (о своей лагерной жизни Лео рассказывает спустя шестьдесят лет после возвращения из депортации). По возвращении из лагеря происходит еще большее «упаковывание» Лео: он становится более закрытым, замкнутым и отстраненным, чем был до депортации. Неслучайно после лагеря юноше неоднократно снится, как в очередной раз вещи из чемодана депортируют его в лагерь – Лео выглядит лишенным права выбора и свободы, как это и было во время депортации. От наличия теплой одежды и обуви, продуктов питания в лагере зависела жизнь интернированных, поэтому даже во сне они играют судьбоносную роль для Лео Ауберга, ассоциируются с руководством лагеря.

В произведениях Г. Мюллер «опредмечиваются» даже люди. В тоталитарном государстве или лагере люди не принадлежат самим себе, они теряют свою индивидуальность и свободу действий. Обращает на себя внимание прием, который Г. Мюллер использует в романе «Качели дыхания» с целью подчеркнуть незначительность, ничтожность человеческой жизни в лагере: имена интернированных писательница сопровождает артиклями *die* и *der* (*die Irma Pfeifer, die Trudi Pelikan, die Planton-Kati, der Albert Gion* и т. д.), что противоречит нормам немецкого языка, но способствует раскрытию художественного замысла произведения. В лагере люди «опредмечиваются» или приравниваются к животным. Наконец,

только артикль позволял определить половую принадлежность интернированных – настолько сильно они были истощены в моральном и физическом плане. Примечательно, что и после того, как условия в лагере улучшаются (интернированные получают зарплату, могут приобрести одежду и еду), и даже после возвращения интернированных из лагеря их имена используются с артиклями, что свидетельствует о невозможности человека избавиться от лагерного прошлого.

Невероятно тяжелы для восприятия эпизоды допросов, проводимых капитаном Пжеле в романе Г. Мюллер «Сердце-зверь», продолжающие тему опредмечивания людей. Так, Курт должен был есть написанное на бумаге крамольное стихотворение, в то время как на него насакивала, рвала на нем одежду немецкая овчарка капитана Пжеле; Эдгар стоял, не двигаясь, в углу кабинета полицейского в ожидании, что в любой момент на него может наброситься рычащая собака; Георгу было приказано лежать на полу лицом вниз, скрестив руки за спиной, в то время как овчарка капитана Пжеле обнюхивала его виски и затылок, облизывала ему руки. Юноша перестал ориентироваться во времени, но отметил, что, когда он вошел, «у цикламена на столе в кабинете был один распутившийся цветок, когда же его отпустили, распутившихся цветков было два» (...war an der Zyklame nur eine Blüte offen. Als er gehen durfte, waren zwei Blüten offen [14, S. 88–89]). Это значит, что допрос, вероятно, продолжался долго; рассказчица, которую заставили раздеться донага, по приказу капитана Пжеле пела в кабинете запрещенную народную песню. Очевидно, молодые люди воспринимаются капитаном Пжеле не как личности, а как неодушевленные предметы, лишённые какой-либо индивидуальности.

На уровне поэтики произведений посредством контекстно обусловленных, «предметных» сравнений и метафор раскрывается проблема самоопределения личности. Например, подчеркнуто контекстуальные метафоры и сравнения обнаруживаются в романе «Сердце-зверь». Так, в одном из эпизодов романа рассказывается о том, как Лола готовит яичницу на утюге [14, S. 23], соответственно, позже в произведении горячую поверхность стола рассказчица сравнит с утюгом [14, S. 68]; несколько раз главная героиня приходит на реку с мыслью о самоубийстве в поисках большого камня, который утащит ее на дно, – свою «скорость засыпания» она сравнит со скоростью падения камня в воду [14, S. 75]; облака, висающие над городом, ассоциируются у рассказчицы с гардеробом девушек – соседок по общежитию [14, S. 146] и др. В свою очередь, «приверженность» Лео Ауберга носовому платку в романе «Качели дыхания» подчеркивается сравнениями: «Из его [щенка] пасти вырывалось белое дыхание, он словно жевал мой носовой платок» (*Weißer Atem flog ihm [einem Hündchen] aus dem Maul, als würde es mein Taschentuch essen* [12, S. 79]); «Прыжок был бесшумным, как если бы на землю упал платок» (*Beim Springen gab es kein Geräusch, sie kam auf den Boden wie ein Tuch* [12, S. 280]) и др. Очевидно, разветвленная система символов-лейтмотивов, к которым относятся и многочисленные образы вещей и предметов, придает тому или иному произведению Г. Мюллер семантическую глубину и многомерность. Кроме того, в силу насыщенности разных эпизодов одними и теми же образами-мотивами сама архитектура произведений приобретает характер смыслоносителя: все ее составляющие теснейшим образом «сцеплены» в единое целое, символизируя собой замкнутость, ограниченность, закрытость социума в условиях тотальной несвободы (будь то режим Чаушеску в романе «Сердце-зверь» или трудовой лагерь в романе «Качели дыхания»).

Заключение

Таким образом, вещь в творчестве Г. Мюллер выполняет несколько функций. С одной стороны, внимание к детали, овеществление действительности, опредмечивание людей и абстрактных понятий служат способами преодоления героями произведений страха и сомнений в пограничных ситуациях, сохранения своей целостности и уникальности. С другой стороны, опредмеченные люди, утратившие индивидуальность и свободу, олицетворяют жизнь в условиях тоталитарной системы и лагеря. Кроме того, вещь выполняет экспрессивную функцию: определенные образы-символы способны сообщить читателю о чувствах, которые испытывают персонажи, позволяют раскрыть их внутренний мир. Концептуально важную роль в создании вещного мира в произведениях Г. Мюллер, в придании ему символической многозначности и глубины играют авторские принципы изобретенного восприятия и чужого взгляда.

Библиографические ссылки

1. Bologa E. Identität bei Herta Müller: Schreiben als Mittel der Selbstbehauptung [Internet]. 2012 [cited 2017 November 2]. Available from: http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1086&context=fl_etds.
2. Predoiu G. «Leben wir also. Aber man lässt uns nicht leben. Leben wir also im Detail»: Zur Fokussierung auf «kleine Dinge» in Herta Müllers Romanen. *Temeswarer Beiträge zur Germanistik. Band 10* [Internet]. Temeswar: Mirton Verlag; 2013 [cited 2017 April 23]. S. 7–32. Available from: <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/pdf/TBG/tbg-10-2013.06121301.pdf>.

3. Bozzi P. Im Namen der Dinge: Zur gebrechlichen Einrichtung der Welt im Werk Herta Müllers. *Temeswarer Beiträge zur Germanistik. Band 12* [Internet]. Temeswar: Miron Verlag; 2015 [cited 2017 April 23]. S. 263–283. Available from: <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/pdf/TBG/TBG12=2015.pdf>.
4. Ковтун ОА. Человек и вещь в культуре: предметное основание персональной идентичности [автореферат диссертации]. Челябинск: Челябинская государственная академия культуры и искусства; 2011. 26 с.
5. Müller H. *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München: Hanser Verlag; 2011.
6. Müller H. *Hunger und Seide*. München: Carl Hanser Verlag; 2015.
7. Müller H. *In der Falle*. Göttingen: Wallstein-Verlag; 2009.
8. Müller H. *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch Verlag; 1991.
9. Полубояринова ЛН. Поэтика Герты Мюллер: о приеме «изобретенного восприятия». В: Кудрявцева ТВ, редактор. *Немецкоязычная литература: единство в многообразии*. Москва: ИМЛИ РАН; 2010. с. 382–389.
10. Müller H. *Der König verneigt sich und tötet*. München: Carl Hanser Verlag; 2003.
11. Müller H. *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. München: Carl Hanser Verlag; 2014.
12. Müller H. *Atemschaukel*. München: Carl Hanser Verlag; 2009.
13. Müller H. *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. München: Carl Hanser Verlag; 2009.
14. Müller H. *Herztier*. München: Carl Hanser Verlag; 2007.

References

1. Bologna E. Identität bei Herta Müller: Schreiben als Mittel der Selbstbehauptung [Internet]. 2012 [cited 2017 November 2]. Available from: http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1086&context=fll_etds. German.
2. Predoiu G. «Leben wir also. Aber man lässt uns nicht leben. Leben wir also im Detail»: Zur Fokussierung auf «kleine Dinge» in Herta Müllers Romanen. *Temeswarer Beiträge zur Germanistik. Band 10* [Internet]. Temeswar: Miron Verlag; 2013 [cited 2017 April 23]. p. 7–32. Available from: <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/pdf/TBG/tbg-10-2013.06121301.pdf>. German.
3. Bozzi P. Im Namen der Dinge: Zur gebrechlichen Einrichtung der Welt im Werk Herta Müllers. *Temeswarer Beiträge zur Germanistik. Band 12* [Internet]. Temeswar: Miron Verlag; 2015 [cited 2017 April 23]. S. 263–283. Available from: <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/pdf/TBG/TBG12=2015.pdf>. German.
4. Kovtun OA. *Chelovek i veshch' v kul'ture: predmetnoe osnovanie personal'noi identichnosti* [A person and thing in culture: the object basis of personal identity] [dissertation abstract]. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Academy of culture and arts; 2011. 26 p. Russian.
5. Müller H. *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* [Always the same snow and always the same uncle]. Munich: Hanser; 2011. German.
6. Müller H. *Hunger und Seide* [Hunger and Silk]. Munich: Hanser; 2015. German.
7. Müller H. *In der Falle* [Trapped]. Göttingen: Wallstein; 2009. German.
8. Müller H. *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet* [The devil sits in the mirror: how perception invents itself]. Berlin: Rotbuch Verlag; 1991. German.
9. Poluboiarinova LN. [Herta Müller's poetics: to the concept of invented perception]. In: Kudryavtseva TV, editor. *Nemetskoyazychnaya literatura: edinstvo v mnogoobrazii* [German literature: unity in variety]. Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences; 2010. p. 382–389. Russian.
10. Müller H. *Der König verneigt sich und tötet* [The king bows and kills]. Munich: Hanser; 2003. German.
11. Müller H. *Mein Vaterland war ein Apfelkern* [My homeland was an apple pip]. Munich: Hanser; 2014. German.
12. Müller H. *Atemschaukel* [The hunger angel]. Munich: Hanser Publishers; 2009. German.
13. Müller H. *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [The fox was ever the hunter]. Munich: Hanser; 2009. German.
14. Müller H. *Herztier* [The land of green plums]. Munich: Hanser; 2007. German.

Статья поступила в редколлегию 14.04.2018.
Received by editorial board 14.04.2018.

УДК 821.133.1–3.09(045)

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ПРИНЦИП ПОЭТИКИ ДВУХ ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНОВ («ЛЕСНОЙ ЦАРЬ» М. ТУРНЬЕ И «БЛАГОВОЛИТЕЛЬНИЦЫ» Д. ЛИТТЕЛЛА)

И. В. ДАНИЛЕНКО¹⁾

¹⁾Минский государственный лингвистический университет, ул. Захарова, 21, 220034, г. Минск, Беларусь

Отмечено, что интермедийная поэтика становится все более востребованной в творчестве французских авторов, склонных к постмодернистскому типу художественного мышления. Рассматривается взаимодействие музыки и литературы на уровне композиционной организации романов об истории Второй мировой войны. Цель статьи – исследовать авторские стратегии гармонизации содержания и формы, а также возможности и границы искусства в его диалоге с историей (нацизм, геноцид, холокост). Для достижения поставленной цели использовались компаративный и герменевтический методы, позволившие в процессе сравнительного изучения прецедентной музыкальной формы и интерпретационного анализа текста романа прийти к пониманию сущности литературно-музыкального синтеза, осуществленного в каждом из романов. Выявлены принципы тематизации в романах М. Турнье «Лесной царь» и Д. Литтелла «Благоволительницы», особенности идейно-эмоциональной оценки (пафоса) описываемых событий, а также многочисленные параллели, аналогии, мотивы, общие для обоих видов искусства, способствующие пониманию непостижимой с точки зрения рациональности трагедии XX в.

Ключевые слова: интермедийность; музыка и литература; история; композиция; роман.

ІНТЭРМЕДЫЯЛЬНАСЦЬ ЯК ПРЫНЦЫП ПАЭТЫКІ ДВУХ ГІСТАРЫЧНЫХ РАМАНАЎ («ЛЯСНЫ ЦАР» М. ТУРНЬЕ І «ДОБРАЗЫЧЛІВІЦЫ» Д. ЛІТЭЛА)

І. У. ДАНИЛЕНКА^{1*}

^{1*}Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, вул. Захарава, 21, 220034, г. Мінск, Беларусь

Адзначана, што інтэрмедыйная паэтыка становіцца ўсё больш запатрабаванай у творчасці французскіх аўтараў, схільных да постмодэрнісцкага тыпу мастацкага мыслення. Разглядаецца ўзаемадзеянне музыкі і літаратуры на ўзроўні кампазіцыйнай арганізацыі раманаў пра гісторыю Другой сусветнай вайны. Мэта артыкула – даследаваць аўтарскія стратэгіі гарманізацыі зместу і формы, а таксама магчымасці і межы мастацтва ў яго дыялогу з гісторыяй (нацызм, генацыд, халакост). Для дасягнення пастаўленай мэты выкарыстоўваліся кампаратыўны і герменеўтычны метады, якія дазволілі ў працэсе параўнальнага вывучэння прэцэдэнтнай музычнай формы і інтэрпрэтацыйнага аналізу тэксту рамана прыйсці да разумення сутнасці літаратурна-музычнага сінтэзу, ажыццёўленага ў кожным з раманаў. Выяўленыя прынцыпы тэматызацыі ў раманах «Лясны цар» і «Добrazyчлівіцы», асаблівасці ідэйна-эмацыянальнай ацэнкі (пафасу) закранутых падзей, а таксама шматлікія паралелі, аналогіі, матывы, агульныя для абодвух відаў мастацтва, якія спрыяюць разуменню неспасцігальнай з пункта гледжання рацыянальнасці трагедыі XX ст.

Ключавыя словы: інтэрмедыйнасць; музыка і літаратура; гісторыя; кампазіцыя; раман.

Образец цитирования:

Даниленко ИВ. Интермедийность как принцип поэтики двух исторических романов («Лесной царь» М. Турнье и «Благоволительницы» Д. Литтелла). *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2019;1:53–64.

For citation:

Danilenko IV. Intermediality as a principle of the two historical novels' poetics (M. Turnier's «The Erl King» and D. Littell's «The Kindly Ones»). *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:53–64. Russian.

Автор:

Ирина Владимировна Даниленко – старший преподаватель кафедры лексикологии французского языка факультета романских языков.

Author:

Irina V. Danilenko, senior lecturer at the department of French lexicology, faculty of Roman languages.
idanil_wind@yahoo.com

INTERMEDIALITY AS A PRINCIPLE OF THE TWO HISTORICAL NOVELS' POETICS (M. TURNIER'S «THE ERL KING» AND D. LITTELL'S «THE KINDLY ONES»)

I. V. DANILENKO^a

^aMinsk State Linguistic University, 21 Zacharava Street, Minsk 220034, Belarus

Poetics of Intermediality is getting more and more popular in the works of French authors who are closer to the post-modernist type of artistic thinking. This article deals the interaction of music and literature at the compositional organization level of the novels about World War II. The goal set up is to explore the author's strategies for harmonizing content and form, as well as the possibilities and limits of art in its dialogue with history (Nazism, genocide, the Holocaust). Comparative and hermeneutic research methods are used to reach the given goal. The comparative study of the precedent musical form and interpretative analysis of the novel's text allows the comprehension of the essence of literary and musical synthesis carried out in each of the novels. As a result of our research performed, the principles of thematic structure in the novels «The Erl King» and «The Kindly Ones», the peculiarities of the ideological and emotional evaluation (pathos) of the historical events, as well as numerous parallels, analogies, similar motifs common to both arts contributing to understanding the tragedy of the XX century incomprehensible in terms of rationality were identified.

Key words: intermediality; music and literature; history; composition; novel.

Формирование постмодернистской парадигмы внесло изменения в содержательные и формальные категории романного дискурса. Подвергая критике рационалистическую модель универсалистских метанарративов (Ж.-Ф. Лиотар), постмодернистская текстуальная практика расширяет перспективу исторического исследования, закрепляя новый взгляд на историю. Благодаря постулируемому постмодернизмом плюралистичности, многоликости и гетероглоссии *мира-текста* исторический роман обогатился принципиально новым содержанием, конструктивными техниками и выразительными средствами, что послужило стимулом для возникновения его новых модификаций. Так, наряду с глубинными изменениями, происходят трансформации соответствующих формальных и текстовых стратегий, что привело к «межкультурной диффузии в литературе» [1] и возникновению гибридных, полижанровых форм [2, с. 58], «метатекстуальных чудовищ» [3, с. 162]. Основанием для возникновения таких междисциплинарных структур стало извечное стремление творческой личности к «синтезу искусств» (*De la musique avant toute chose...*¹ (П. Верлен); *Не аднімайце музыкі ў паэта...* (Н. Гилевич)), а также «полифонизация» сознания современного человека [4, с. 18] и коммуникативно-информационная перенасыщенность когнитивного пространства. Процесс междисциплинарного взаимодействия культурных феноменов присущ пограничным и кризисным эпохам [5–7], а также художественным направлениям с преобладанием иррационального типа познания (барокко, романтизм, модернизм, постмодернизм) [8–11]. При этом так совпало, что именно постмодернизм, благодаря присущему ему плюрализму моделей и языков, послужил наиболее плодородной почвой для разного рода интердисциплинарных феноменов, таких как интеркультуральность (Б. Вальденфельс), интертекстуальность (Ю. Кристева), интермедийность (А. Ханзен-Леве), интересубъективность (Э. Гуссерль) и т. д.

Интересующая нас в данной статье категория интермедийности возникла как частный случай интертекстуальности, понимаемой как «постоянное взаимопересечение других текстов» [12, с. 46], поэтому к интермедийности будут относиться основополагающие характеристики интертекстуальности: заимствование и переработка сюжетов, тем, мотивов, образов и т. д., скрытое и явное цитирование, реминисценции, аллюзии, плагиат и пр. Однако многие исследователи данной научной проблемы обращают внимание на разнородность медиаканалов заимствования в рамках интертекстуальности и интермедийности: гомоморфные и гетероморфные (Ю. Мюллер), мономедийные и кроссмедийные (В. Вольф) [7].

К настоящему времени предложено достаточно большое число определений интермедийности. В данной статье будем придерживаться понимания данной категории в узком и широком смыслах. Так, в узком смысле интермедийность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедийность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедийность – это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия

¹ *За музыкою только дело...* (пер. Б. Пастернака).

художественных референций [1; 10; 13–16]. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приемы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер.

Среди интермедиальных типологий одной из самых популярных является музыкально-литературная. Ее оформление и развитие связано с именами зарубежных ученых К. С. Брауна, Т. Адорно². В продолжение идей своих предшественников С. Шер предложил три способа репрезентации звучащего, музыкального в литературе:

1) словесная музыка (*word music*): литература пытается заимствовать средства выражения музыки, стремится к музыкальности слога, стиха (звукопись, ритм и т. д.);

2) уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре: подражание технике музыкальной композиции (контрапункт, лейтмотив и т. д.) или типовым формам (тема с вариациями, fuga, соната, рондо и т. д.);

3) вербальная музыка (*verbal music*): литература стремится воссоздать музыкальный художественный мир, передать специфику музыкального переживания [9].

Эта достаточно стройная классификация легла в основу дальнейших исследований и послужила основанием для последующей семиотической нюансировки. Так, развивая классификацию С. Шера, А. Гир соотнес словесную музыку с функцией сигнификанта, означающего; структурные параллели – с функцией сигнификата, означаемого; вербальную музыку – с функцией денотата, референта [17, с. 89]. Простота и универсальность такой семиотической проекции позволяет распространить ее и за пределы литературно-музыкальных взаимовлияний и применить к другим интермедиальным системам.

Использование семиотических кодов других искусств в рамках литературного произведения обеспечивает интегрирование текста в мировую культуру, множественность его интерпретаций и открытость для сотворчества читателя, что вполне созвучно постмодернистской эстетике. Говоря об эстетике, следует отметить, что, возможно, именно интермедиальность призвана заполнить те лакуны, которые образовались в художественном тексте вследствие разрушения традиционных эстетических ценностей в процессе смены идеологий. В этой связи Л. Г. Кайда справедливо отмечает, что «текстообразующие и смыслообразующие функции визуальных и музыкальных произведений становятся объектом исследования во всем комплексе гуманитарных наук, наполняя эстетическое пространство новыми открытиями смысловых перспектив» [4, с. 165]. Интермедиальность предоставляет дополнительные возможности для реализации авторских стратегий в диалоге с читателем и в такой области знания, как история, попутно подвергая переосмыслению представления о творчестве и его субъекте с точки зрения методологии диалога и полифонии. Интермедиальная поэтика исторического художественного текста является важным звеном в создании «эстетической модели сотворчества *читатель – автор*» [4, с. 164], которое начинает выстраиваться на уровне композиции и продолжается на всех уровнях поэтики текста.

Развивая мысли У. Эко об аналогии структур (структурных моделей произведений разных искусств), литовский исследователь Р. Брузгене приводила рассуждения и доказательства психоаналитиков, семиологов, философов относительно того, что «литературные произведения могут как осознанно, так и на подсознательном уровне моделироваться по аналогам музыкальных форм и структур либо напрямую их отражать» [18, с. 82], поскольку «выбор формы является принципом, структурирующим внутренний процесс, и связан с психологическими и логическими закономерностями» [19, с. 94].

К двум таким произведениям, относящимся к лучшим образцам современной французской литературы, мы обратимся в данной статье. Оба романа созданы на основе синтеза музыки и слова, что, среди прочих достоинств, определяет их эстетическое своеобразие. Речь идет о романах, отмеченных по выходу высшей литературной наградой Франции – Гонкуровской премией: «Лесной царь» (*Le Roi des aulnes*, 1970) Мишеля Турнье (*Michel Tournier*, 1924–2016) и «Благовоительницы» (*Les Bienveillantes*, 2006) Джонатана Литтелла (*de Jonathan Littell*, р. в 1967 г.). Помимо сходства литературно-музыкального характера, эти романы близки и по многим другим свойствам, среди которых на первое место следует поставить их тематическое родство: оба произведения посвящены событиям Второй мировой войны и сосредоточены на исследовании природы нацизма, его личностной психологической составляющей в связи с социальной и политической обусловленностью. Главные действующие лица обоих произведений, по своему происхождению французы, силою обстоятельств оказываются втянутыми помимо своей воли в немецкие военные формирования, что заставляет их служить нацистской Германии сначала с неохотой, а потом – с рвением. Дополнительными средствами «оркестровки» повествования являются ярко выраженные мифологическая и интертекстуальная составляющие, а также использование возможностей автописма (дневниковой и мемуарной форм).

² К. С. Браун «Музыка и литература. Сравнение искусств» (1948), Т. Адорно «Философия новой музыки» (1949).

Будучи хорошо знакомым с немецкой музыкальной культурой, Турнье прекрасно разбирался в музыкальных произведениях и при выстраивании композиции романа «Лесной царь» решил прибегнуть к использованию модели фуги – «высшей формы полифонии» [20, с. 289]. Турнье останавливает свой выбор на вершинном достижении данного жанра – «Искусстве фуги» И.-С. Баха, состоящем из 18 частей: 14 фуг (названных Бахом на латыни *contrapunctus*) и 4 канонов. Бах построил свое сочинение так, что в каждом последующем контрапункте композиция усложняется. Начинает композитор с четырех фуг на одну тему, за ними следуют еще три – на эту же, но «перевернутую» тему, затем идут две двойных (две темы) и две тройных (три темы) фуги, четыре двухголосых канона и две «зеркальных» фуги. Завершает сочинение мистическая фуга № 14, оставшаяся незаконченной. Ее незавершенность породила огромное количество интерпретаций и предположений «от аллюзий на Вавилонскую башню до автоэпитафии» [21, с. 56]. А все дело в том, что последняя, третья, тема этой якобы четырехтемной фуги использует последовательность нот, воспроизводящих имя композитора (В-А-С-Н) с помощью европейской нотной системы³.

По утверждению американского исследователя С. Петит, которое основано, в частности, на автобиографическом эссе Турнье «Дуновение Святого Духа» (*Le vent paraclet*, 1978), автор «Лесного царя», следуя баховскому принципу, якобы зашифровал в тексте романа свою фамилию (*Tournier*) с помощью восьми главных тем: *T* – *Tiffauges* (Тиффож), *O* – *Ogre* (людоед), *U* – *Unhold* (Унхольд), *R* – *Romintem* (Роминтем), *N* – *Napola* (Напола), *I* – *Inversion* (инверсия), *E* – *Ephraim* (Эфраим), *R* – *Redemption* (искупление) [22; 23].

Помимо этого, Турнье использует в архитектонике своего романа специфические композиционные особенности фуги. Одним из таких свойств является неоднократное преобразование темы, при котором заявленная в начале произведения тема затем появляется в других вступающих голосах и «мерцательно пронизывает всю пьесу. <...> Иногда она звучит в разных голосах по очереди, иногда – внахлест сама с собою, как если бы несколько чтецов выступали с одним и тем же стихотворением, стартуя “каскадом”, с запозданием в несколько секунд каждый» [21, с. 54].

С гораздо большей долей вероятности, чем упомянутые зашифрованные темы, имитационные техники⁴ фуги просматриваются в последовательном повторении определенной темы в различных ее вариациях. Так, во время службы в армии главному герою романа Авелю Тиффожу пришлось заниматься голубиной почтовой службой, для которой он отбирал у голубеводов сначала просто перспективных для разведения голубей, а затем – лишь самых лучших особей. У одной вдовы он обнаружил голубей-двойняшек *цвета опавших листьев, причем похожими как две капли воды*⁵ [24, р. 78], и изумительной красоты голубка с *платинового отблеска одеяньем, словно и впрямь металлическим, а не из живых перьев* [24, р. 79]. Однако накануне наступления немцев командир Тиффожа приказал зажарить и съесть трех великолепных голубей, а четвертого, черненького и тощего, Тиффожу удалось отпустить на волю. Много времени спустя Тиффож, оказавшийся в Восточной Пруссии, занимается отбором юнгштурманцев для Наполы (военизированного учебного заведения для мальчиков) и находит двух близнецов Харо и Хайо, *рыжих, как лисята, белокожих и таких веснушчатых, словно их вывалили в отрубях* [24, р. 251], и Лотара, мальчика с *гладкой литой массой серебристо-белых волос* [24, р. 273]. Очевидно, что портретные зарисовки мальчиков воспроизводят с незначительными вариациями описания любимых голубей Тиффожа. Все три мальчика, как некогда голуби, погибают с приходом войны в замок Кальтенборн. Ему удастся вынести на руках из осажденного замка лишь отощавшего и слабенького еврейского мальчугана по имени Эфраим, чудом спасшегося из концлагеря. Тем самым Тиффож прибегает к испытанию форией⁶, подобно святому Христофору, будоражившему воображение юного Авеля Тиффожа в колледже одноименного святого (темы фории и святого Христофора с различными вариациями также проходят через все произведения).

Еще одной фугированной темой композиции романа, которая в дальнейшем видоизменяется, является тема святого причастия. Так, Тиффож недоумевает, почему в католичестве причастие осуществляется с помощью одного лишь хлеба, тогда как древний несторианский ритуал предполагает использование хлеба и вина (как почитание единой богочеловеческой сущности Христа). При этом Тиффож все же причащается перед мобилизацией в церкви Святого Петра в Нейи, *почувствовав в сухой пресной облатке свежий, бодрящий вкус плоти Младенца Иисуса* [24, р. 48]. Это важнейшее таинство христианской церкви будет повторено Тиффожем, но уже в инверсивной форме, в самом начале войны, когда,

³ В европейской музыке ноты принято называть буквами латинского алфавита, а не до, ре, ми, фа, соль, ля, си.

⁴ Имитация – основной прием строения фуги (см. <http://www.endic.ru/music/Fuga-471.html>).

⁵ Здесь и далее перевод цитат романа М. Турнье заимствован из издания: Турнье М. Лесной царь / пер. с фр. И. Я. Волевич, А. А. Давыдовой. М.: Амфора, 2005. 464 с.

⁶ Фория (от греч. *phoros* – дань) – неологизм, придуманный М. Турнье для обозначения акта нанесения (ср. *Christophore* – досл. ‘несущий Христа’).

поедая по очереди трех великолепных голубей, он насытит свою душу *сокровенным единением с теми существами, которых он любил* [24, р. 87]. Следует, однако, отметить, что эта инверсивная форма причастия наводит, скорее, на мысль о людоедстве, нежели о евхаристическом ритуале. И действительно, впоследствии Тиффожу придется участвовать в жестокой охоте «людоеда из Роминтена» Германа Геринга и даже самому стать «людоедом из Кальтенборна», отнимая у родителей детей для школы гитлер-югенда для принесения в жертву верховному людоеду из Берлина.

Одной из завершающих фугированных вариаций темы причастия станет седер – вечерняя трапеза у иудеев, знаменующая начало религиозного праздника Песах, который отмечается в память о спасении евреев из египетского плена. В ночь освобождения замка Кальтенборн советскими войсками Эфраим накрыл праздничный стол: *...куски хлеба, баранью кость и травы; здесь же стоял стакан воды, подкрашенной красным вином*. Звуки канонады, звучащие вокруг замка, мальчик сравнивает с громом небесным, утверждая, что *солдаты Предвечного насмерть поразят первенцев египетских, но они же помогут нам спастись бегством* [24, р. 403]. Предсказание Эфраима вскоре осуществится: три немецких мальчика, боготворимых Тиффожем, принимают смерть от геральдических мечей старинного рыцарского герба, а Эфраим спасается на плечах «коня Израиля» – Тиффожа. Таким образом, страдания и мучения еврейского народа в нацистских лагерях являются аллюзией на рабство египетское, а их освобождение – на выход из рабства, описанный в библейской книге Исход.

Тема седера служит своеобразной вариацией темы причастия, которая появляется в романе гораздо раньше. Здесь стоит вспомнить о необычном позднем ужине Нестора – одиозного приятеля Тиффожа по колледжу (имя персонажа – аллюзия на несторианство, еретическую христианскую доктрину). Ужин состоял из бараньего окорока, сыра и абрикосового конфитюра. Как известно, вскоре после этого события Нестор погибает при странных обстоятельствах. Его выбор пищи наводит на мысль о севере, но тот факт, что ягненок в христианстве является символом жертвенности Христа, позволяет также интерпретировать данную сцену как Тайную вечерю Нестора накануне смерти. Пасхальный агнец в христианстве и спасение евреев из египетского плена служат прообразом грядущего распятия и искупления Христом грехов человеческих. Трапеза Нестора предшествует седе́ру Эфраима как инверсивная Тайная вечеря Нестора перед смертью. И Нестор, и Эфраим вкушают последнюю трапезу накануне собственной смерти, что свидетельствует о несомненной идейной близости обоих персонажей, воспроизводящих путь Христа, притом что Нестор является, несомненно, инверсионной вариацией Эфраима.

Модель инверсивных преобразований тем романа «Лесной царь» также отсылает читателя к знаменитому сочинению И.-С. Баха «Искусство фуги», в котором композитор использует принцип зеркальной записи нот на нотном стане. Зеркальный вариант фуги Бах назвал латинским словом *inversus* – перевернутый. Таких фуг у Баха всего две (четыrehголосая fuga № 12, записанная на восьми строках (4+4) и трехголосая fuga № 13, записанная на шести строках (3+3)). Разного рода зеркальные феномены существуют и в материальном мире. Мысль об инверсивной природе реальности впервые возникла у Тиффожа во время печати фотографий, когда он обратил внимание на то, как темные негативы при проявлении на фотобумаге дают светлые изображения, а сам негатив можно печатать как с правой, так и с левой стороны. Проблема инверсивности долгое время существовала в системе ценностей Тиффожа в оторванной от действительности метафизической плоскости. Такие инверсии относимы к категории «злонесущих» (*maligne*): Напола – инверсивная форма Освенцима; привычные для всех мальчишек Наполы душ и стрижка волос – инверсия стрижки евреев в концлагере перед их отправкой в душевые комнаты, которые в действительности оказывались газовыми камерами; мечта несторианского детства Тиффожа о заповедной Канаде превращается в зловещую инверсивную Канаду – специальный барак Освенцима, куда попадали ценности, которые привозили депортированные евреи. Столкновение с реальностью и человеческой трагедией кардинально преобразует Тиффожа и провоцирует «благотворную» инверсию. Как следствие, он отказывается от идеи доминирования над воспитанниками и посвящает себя помощи Эфраиму.

Страстный поклонник фотографии⁷, М. Турнье мастерски связывает проблему инверсивности не только с музыкальным искусством, но и с искусством фотографии. И если фугальную (зеркальную, перевернутую) инверсивность можно отнести к вертикальному типу, то фотографическую (трансформационную: негатив – позитив, правое – левое) – к горизонтальному. Фотографическая инверсивность связана с открытием леворукости Тиффожа, когда он впервые отмечает, что пишет наоборот (справа налево): *Я оказался обладателем двух почерков: праворуким – благопристойным, деловым, призван-*

⁷ Долгие годы М. Турнье профессионально занимался фотографией, вел на телевидении программу о фотографии и в 1970 г. совместно с известным фотографом Люсьеном Клергом и историком Жаном-Морисом Рукетом стал основателем старейшего в мире фестиваля фотографии *Rencontres d'Arles* («Встречи в Арле»).

ным скрыть индивидуальность, подменив ее социальной маской, и леворуким⁸ – мрачным, искаженным своеобразием гениальной личности, с прозрениями и провалами, короче говоря, подлинным рождением грандиозной мысли Нестора [24, р. 68]. Тот факт, что это письмо организуется в обратном направлении (справа налево) как будто раскручивает время назад. И в самом деле, развитие событий романа постоянно соотносится с теми или иными обстоятельствами или артефактами прошлого, создавая иллюзию движения истории вспять. Помимо многочисленных отсылок к библейским мифам и германским легендам, реальность, окружающая героев, изобилует культурными символами и аллюзиями, а также колоритом истории. Так, у читателя возникает ощущение, будто герои романа живут прошлым, пытаясь возродить древние обычаи и ритуалы (феодалы, рыцарские и даже древнегерманские и дохристианские).

Таким образом, многочисленные и разнообразные вариативные повторы важнейших тем романа усиливают его мощное эмоциональное воздействие на читателя. Разнопланово используя принцип произведения И.-С. Баха «Искусство фуги», являющегося вершинным достижением музыки барокко, М. Турнье создает в романе полифоническое, причудливо организованное барочное единство, позволяющее читателю «вычитать» многообразные смыслы, заложенные в романе «Лесной царь».

Не менее впечатляющим по своему замыслу является и роман Д. Литтелла «Благоволительницы». Как и любой другой исторический роман постмодернизма, он не претендует на воссоздание реальных событий в их исторической достоверности, а дает лишь одну из возможных их интерпретаций, внося в заученные знания об истории Второй мировой войны элемент трансгрессии, подвергая сомнению незыблемость прежних представлений, задавая читателю неудобные вопросы и заставляя его думать. Своим романом Д. Литтелл максимально открывает литературу для истории, придавая последней новое человековедческое измерение в его предельно обнаженном и болезненном виде.

Главный герой его романа Макс Ауэ – умный, образованный, чувствительный молодой человек из буржуазной семьи франко-немецкого происхождения (отец – немец, мать и отчим – французы), доктор юриспруденции, прекрасно знающий философию, литературу, музыку. Ничто из его довоенного образа жизни не предвещало того, что ему доведется стать военным преступником. *Подобно большинству людей, я вовсе не хотел становиться убийцей. Я уже упоминал, что, если бы мог, занимался бы литературой. Имей я талант, писал бы, а нет – преподавал бы, лишь бы жить в покое, окруженным прекрасными, лучшими творениями человеческого духа*⁹ [25, р. 31]. Однако с началом войны Макс Ауэ поступил на службу, вокруг царило нечто невообразимое, ужасы, зверства [25, р. 34]. При этом главному герою не пришлось лично убивать на войне по причине того, что он с самого начала относился к командирскому составу. В его задачи входила рационализация и логистическое обеспечение преступлений Третьего рейха, в частности СС.

Литтелловская трансгрессия очевидна не только в преодолении стереотипных нравственных представлений читателя о повествователе (историю, как известно, пишут не проигравшие и уж тем более не преступники, а победители), но и в исследовании возможных пределов истории и литературы. Романное пространство в «Благоволительницах» оказывается в равной степени открытым как для историографии, так и для эстетики. В частности, функционирование нацистской машины и, соответственно, развертывание многочисленных сюжетных линий романа представлены средствами музыкального мышления. Столь неожиданное проникновение эстетического компонента в историографический преодолевает ограниченность исторического знания, порождая новые, немыслимые прежде, прочтения истории.

Затронув столь болезненную для европейского сознания тему, как Вторая мировая война, и вовсе запрещенные для эстетического осмысления темы холокоста и геноцида, Д. Литтелл рисковал вызвать на себя праведный гнев той части общества, которая не приемлет художественную рефлексию об этих событиях в любой форме. Поэтому вполне естественно, что автору романа «Благоволительницы» не удалось избежать нареканий со стороны определенной части критиков, упрекающих его в «банализации зла», попытках эстетизации холокоста, размывании гуманистических ценностей. А между тем единственный, на наш взгляд, доступный для художественной литературы способ заставить говорить и размышлять о событиях холокоста – это противопоставить его ужасы этическим и эстетическим идеалам современного общества. И Д. Литтелл говорит об этом способами и языком трагедии в тех фрагментах романа, где речь идет о преступлениях нацизма. Выглядящая нарочито безучастной, отстраненной манера повествования Ауэ, его постоянные физические недомогания, алкоголизм свидетель-

⁸ *Sinistre* во французском языке означает 'мрачный' (дневник Тиффожа называется *Ecrits sinistres* – «Мрачные записки»). Однако слово *sinistre* восходит к лат. *sinister*, означающему 'левый, леворукий', косвенно свидетельствуя о том, что леворукость является мрачным предзнаменованием.

⁹ Здесь и далее перевод цитат романа Д. Литтелла заимствован из издания: *Littell D. Благоволительницы* / пер. с фр. И. А. Мельниковой. М.: Ad Marginem Press, 2013. 800 с.

ствуют о неспособности нормального человека выносить варварство и позор европейской цивилизации. Те многочисленные страницы романа, где повествователь рассказывает о ничем не оправданном истреблении ни в чем не повинных женщин, детей, стариков, невольно напоминают жуткие барочные сцены из «Трагических поэм» А. д'Обинье, в которых поэт, воспроизводя события религиозных войн XVI–XVII вв., описывает зверства религиозных фанатиков.

Интермедийная композиционная структура романа «Благоволительницы» является одним из своеобразных и заслуживающих особого внимания способов гармонизации историографии и искусства, которой, по мысли Д. Литтелла, должны быть подчинены все без исключения события романа. Интерпретационный интерес с точки зрения интермедийной поэтики представляют прежде всего названия глав романа. Их в произведении семь: «Токката», «Аллеmandы I, II», «Куранта», «Сарабанда», «Менуэт (в рондо)», «Ария», «Жига». В исследованиях, посвященных данному роману, его композиционный аспект практически игнорируется. Авторы рецензий ограничиваются преимущественно перечислением названий глав и упоминанием того, что они соответствуют названиям средневековых европейских танцев. А между тем этот формальный аспект произведения несет в себе глубинные содержательные характеристики, обеспечивая восприятие романа в контексте не только современной, но и всей европейской культуры. Наличие музыкальной составляющей в рамках литературного произведения расширяет исследовательскую перспективу и предполагает обращение к компаративному анализу.

Сам автор в изученных нами русскоязычных и зарубежных источниках нигде не комментирует свой композиционный замысел, как и многие другие «темные места» своего романа, отсылая интересующихся к тексту романа и утверждая, что все – в тексте. Известно, что Д. Литтелл, как и его герой Макс Ауэ, является большим ценителем музыки и хорошо в ней разбирается. В романе не раз подчеркивается пристрастие Ауэ к музыке, в частности, на это сразу указывает замечание героя в самом начале романа: *...мне всегда хотелось играть на фортепиано. Однажды на концерте ко мне наклонилась пожилая дама: «Вы, наверное, пианист?» – «Увы, мадам, нет», – с сожалением ответил я. То, что я не научился и уже не научусь играть, до сих пор удручает меня, и порой даже сильнее, чем пережитые ужасы, черная река прошлого, несущая меня сквозь года* [25, р. 31].

Отсылки к музыке встречаются и в других фрагментах романа. Так, в Житомире Макс Ауэ настолько восхищен фортепианной игрой юного еврейского музыканта, что отменяет его казнь и даже выписывает ему из Германии ноты своих любимых композиторов Куперена и Рамо. Окончательная деградация главного героя к концу войны также изображается с помощью музыки, когда Ауэ вычеркивает ее из своей жизни как то, что еще связывало его с миром чувств. Убийство старого музыканта, божественно исполнявшего «Искусство фуги» И.-С. Баха, как убийство Моцарта, в этом ряду символизирует расставание с любовью к прекрасному. Макс Ауэ словно возвращается в состояние уродливого куска «бесформенной, измятой человеческой глины», из которого окончательно изгнан «дух Божий» (А. де Сент-Экзюпери «Планета людей»).

Рамки данного исследования вынуждают нас сосредоточиться главным образом на композиционно-повествовательном уровне присутствия музыки в романе Д. Литтелла «Благоволительницы». Композиционно-повествовательный уровень взаимодействия литературы и музыки (функция сигнификата) представлен уподоблением словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре, подражанием техникам и приемам, свойственным музыкальному произведению (лейтмотивам, полифонии, контрапункту, ритмическому рисунку и т. д.), а также копированием музыкальных жанров и их стилизованных черт в художественных произведениях (С. Шер, А. Гир).

Композиция романа, состоящего из семи глав, имеющих танцевальные названия, служит аллюзией на соответствующую структуру музыкального произведения. Музыкальным жанром, состоящим из перечисленных выше танцевальных фрагментов, является сюита, многочастная циклическая форма музыки. «Главный принцип формообразования сюиты – создание единого композиционного целого на основе чередования контрастных частей – отличает сюиту от таких циклических форм, как соната и симфония с их идеей роста и становления» [26].

Сюита оформляется как самостоятельный жанр в творчестве французского композитора Ф. Куперена (1668–1733), который разработал сюитный классический ордер, состоящий из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги. Наивысшего развития сюитное искусство барокко достигает в творчестве И.-С. Баха (1685–1750), создавшего шесть французских (французскими они были названы учениками композитора, очевидно, из-за их строгого соответствия французской схеме *basses danses* и из-за того, что интермеццо в них выступали исключительно французские танцы) и шесть английских сюит. Классический сюитный ордер может быть дополнен интермеццо (менуэты, полонезы, арии, бурре), которые обеспечивают переходы от более медленной части к более быстрой. Аналогичным образом поступал, в частности, Шекспир, когда прерывал развертывание основной фабулы своих трагедий подобными контрастирующими эпизодами с применением приемов *commedia dell'arte*.

Композиционная структура, заимствованная Д. Литтеллом для построения романа «Благовоительницы», в точности повторяет структуру французской сюиты № 2 И.-С. Баха, однако ничто не мешает полагать, что Д. Литтелл, будучи поклонником музыки Ф. Куперена, мог взять в качестве основы классический купереновский ордер и дополнить его, выбрав пьесы для интермеццо по собственному усмотрению. Оба композитора не раз упоминаются в романе «Благовоительницы», что позволяет допускать правомерность обоих предположений.

Особый интерес представляет вопрос о том, почему Д. Литтелл использует танцевальную музыкальную структуру для романа, повествующего о трагедии Второй мировой войны. Чтобы ответить на этот вопрос, проведем небольшой компаративный анализ содержания сюитной музыкальной формы и романа «Благовоительницы» (см. таблицу).

Компаративный анализ содержания частей сюиты и глав романа Д. Литтла «Благоволительницы»

Comparative analysis of the content of the suite parts and D. Littell's novel «The Kindly Ones»

Название	Содержание частей сюиты	Содержание частей романа
Токката	Изначально применялась в богослужении подобно преамбулам для установления тональности следующих напевов. Имела функцию вступления ¹⁰ .	Через много лет после окончания войны Макс Ауэ, живущий под вымышленным именем во Франции, рассказывает о себе. Он управляет фабрикой по производству кружев. Формулирует цель своей исповеди: рассказать историю, «которая касается всех», историю того, как он волею обстоятельств в числе прочих образованных и интеллигентных людей стал нацистским палачом.
Аллеманды I и II	Открывала празднества при дворах владетельных сеньоров. Прибывших на бал гостей представляли по титулам и фамилиям. Гости обменивались приветствиями с хозяевами и друг с другом, склоняясь в реверансах. Хозяин с хозяйкой проводили гостей через все комнаты дворца. Под звуки аллеманды гости шли парами, удивляясь изысканному и богатому убранству комнат. Темп неспешный. Размер 4/4.	Ауэ получает назначение в айнзацгруппу СС, которая действует в Украине, где он следит за проведением карательных операций, в основном это массовые убийства евреев. Повествователь представляет основных действующих лиц своей истории. Позже Ауэ переводят на Кавказ, где он изучает вопрос, являются ли горские евреи евреями с точки зрения нацистской расовой теории и подлежат ли они уничтожению. Вышестоящий офицер, с которым Ауэ не сошелся во мнении по данному вопросу, добивается его перевода в Сталинград.
Куранта	Темп быстрее, оживленное движение восьмью нотами. Это сольно-парный танец с круговым вращением танцевальной пары. Фигуры танца могли свободно варьироваться. Куранта была контрастна аллеманде и составляла с ней пару. Размер 3/4.	Ауэ оказывается в окруженной немецкой группировке в последние дни Сталинградской битвы. В одном из эпизодов он допрашивает пленного советского комиссара; предмет их разговора – сходство и различие советского государства и нацистской Германии. После пулевого ранения в голову Ауэ эвакуируют из окружения. Фантасмогорические видения Ауэ.
Сарабанда	Священный обрядовый танец-шествие вокруг тела умершего. Обряд состоит из прощания с усопшим и его погребения. Движение по кругу отразилось в кругообразном строении сарабанды с периодическим возвращением к исходной мелодической формуле. Для нее характерен медленный темп. Остановки подчеркивали скорбную сосредоточенность, вызванную горестными чувствами. Размер 3/4.	Ауэ восстанавливается после ранения в госпитале. Здесь его посещает Гиммлер, который по иронии судьбы награждает его, как героя, Железным крестом первого класса. Вылечившись, Ауэ отправляется к ненавидимой им с детства матери, которая спокойно живет в Антибе с новым мужем – французом Аристидом. Утром, проснувшись, Ауэ обнаруживает, что его мать и отчим жестоко убиты. Он тайно покидает дом и возвращается в Берлин.

¹⁰Французские сюиты И.-С. Баха «состоят исключительно из танцевальных схем и в них отсутствуют какие бы то ни было предваряющие танцевальное “действие” номера (прелюды, фантазии, увертюры, токкаты и т. п.). Поэтому редакторы (например, Петри) этих сюит, вводящие в них отброшенные Бахом при окончательном конструировании этого цикла прелюдии, противоречат сознательно установленному автором принципу» [27].

Окончание таблицы
Ending table

Название	Содержание частей сюиты	Содержание частей романа
Менуэт (в рондо)	Старинный французский танец, имитирующий мелкий шаг. Движения танцующих пар сопровождались поклонами, приветствиями и реверансами между самими танцующими, а также по отношению к окружающим зрителям. Размер 3/4. В основе рондо лежит принцип чередования главной, неизменяемой темы – рефрена – и постоянно обновляемых эпизодов. Рондо отражает как бы движение по кругу: <i>abaca... a</i> . Эпизоды рондо, как правило, не представляют собой новых тем, а основываются на музыкальном материале рефрена.	Самая длинная глава романа. Ауэ назначен в Министерство внутренних дел, где ему поручено курирование концлагерей. Он становится свидетелем конфликта противоборствующих сил внутри Третьего рейха: сторонников Эйхмана, выступающих за «окончательное решение еврейского вопроса», и промышленников, таких как Шпеер, заинтересованных в сохранении евреев в качестве рабской силы. По долгу службы Ауэ посещает разные концлагеря, изучая условия содержания узников. К нему наведываются два детектива, подозревающие его в убийстве матери и отчима.
Ария	Пьеса певучего сентиментального характера. Ария-монолог, ария-рассказ.	Ауэ наведывается в пустующее имение своей сестры. Одиночество, алкоголь и эротические фантазии о сестре погружают его в полубессознательное состояние.
Жига	Шутливое французское название старинной скрипки. Это танец скрипача, сольный или парный, комического характера. Темп быстрый. Характерна скрипичная фактура изложения. Размеры могли быть разные.	Друг Ауэ, Томас Хаузер, обнаруживает его в жалком виде в то время как всюду идет наступление советских войск, а нацисты готовятся к побегу. Им удается достичь Берлина, где Гитлер награждает их среди прочих «отличившихся». Ауэ в раздражении кусает его за нос, но избегает расстрела и скрывается. Впоследствии ему дважды удается спастись от преследовавших его детективов, одного из которых убивает подоспевший на помощь Томас. Ауэ стреляет в друга и, забрав его документы на имя француза, скрывается.

Сопоставление музыкального и литературного содержания одноименных частей анализируемых произведений убеждает в том, что композиционной моделью романа «Благоволительницы» послужила сюитная форма эпохи барокко. Явная переключка обоих произведений очевидна прежде всего на уровне организации хронотопа: неспешный темп развития событий характерен для аллеманды, сарабанды, менуэта (парно-групповые танцы), события происходят на обширных пространствах (в разных странах и регионах). В стремительном темпе развиваются события в куранте и жиге (сольно-парные танцы), сосредоточенных в большей степени на личной судьбе героя, его индивидуальных переживаниях. Конструктивной особенностью сюиты, распространяющейся и на композицию романа «Благоволительницы», является отсутствие «единой ладоритмической схемы» [27] (темы – для литературного произведения), в результате чего каждая часть сюиты существует обособленно, в рамках заново создаваемой ладоритмической схемы. Тот же композиционный принцип соблюдает Д. Литтелл в своем произведении: каждая из глав романа, поочередно и в хронологической последовательности отражая этапы истории Второй мировой войны и жизни главного героя, в целом посвящена одной теме, не претерпевающей вариаций, как это происходило в романе «Лесной царь», моделью для которого послужил принцип фугальной имитации темы (тем) на протяжении всего произведения. Так, тему главы «Токката» в самом общем виде можно определить как разговор с читателем, главы «Аллеманды I, II» – организация холокоста в Украине и на Кавказе, «Куранта» – испытание Сталинградом, «Сарабанда» – синдром Ореста, «Менуэт» – функционирование концлагерей, «Ария» – «сон разума, рождающий чудовищ»¹¹, «Жига» – последние дни Берлина.

Важной составляющей, объединяющей анализируемые жанры, является соблюдение эмоционального регистра и тональности повествования: отстраненно-медитативной в аллеманде и менуэте, меланхолично-траурной в сарабанде и пародийно-комической в жиге. Ария, построенная как драматический монолог влюбленного, пронизана пафосом страдания и покорности злой судьбе.

¹¹ «Сон разума рождает чудовищ» (исп. *El sueño de la razón produce monstruos*) – испанская пословица, фабула известного одноименного офорта Ф. Гойи из цикла «Капричос».

Французская сюита № 2 И.-С. Баха¹², композиционно наиболее близкая роману «Благоволительницы», оказывается одной из самых сложных и богатых благодаря тому, что в ткань основных танцев, кроме выразительных фигур, вплетены религиозные мотивы-символы, связанные с Богочеловеком Иисусом Христом, которые приносят в характер танцев драматизм, сакральность и жизненность. Так, в аллеманду И.-С. Бах вплетает фигуры восхождения-воскресения, мотивы свершившейся крестной муки, паузы, символизирующие скорбные вздохи, фригийский мотив нисхождения (оплакивания), секундовые вздохи, мотив вращения (чаши страданий). У Д. Литтелла это крестный путь всеми преданного еврейского народа, мученически следующего к расстрельным рвам новой Голгофы (Бабий Яр), терпящего безграничные муки и унижения во время львовского погрома, а на Кавказе – дающего урок истинного человеческого достоинства варварам, возмнившим себя высшей расой.

Баховская куранта включает фригийский мотив нисхождения (оплакивания), фигуры креста, секстовые восклицания, движения по уменьшенному септаккорду (имеющему значение аккорда ужаса), трели, символизирующие дрожание голоса, страх, фигуры нисхождения – умирания. У Д. Литтелла в романе это стремительно развивающиеся события Сталинградской битвы, ставшие переломным моментом в истории Второй мировой войны и главного героя, раненного в голову и оказавшегося между жизнью и смертью.

Сарабанда из французской сюиты № 2 И.-С. Баха переполнена священными мотивами-символами: это символы умирания (положения во гроб), восклицания, постижения воли Господней, мотивы креста, грехопадения (ход вниз на уменьшенную септиму), вращение – символ чаши страданий. У Д. Литтелла события сарабанды окружены мистическим ореолом, поскольку умершие оказались жестоко убитыми при невыясненных обстоятельствах, что вызывает мысль о якобы праведном возмездии и тяготеющем над ними «грехе». На самом же деле они стали жертвами патологической ненависти собственного сына и погибли смертью мучеников, оплакивать которых некому.

Таким образом, на основании проведенного компаративного анализа мы приходим к выводу о несомненной близости композиционных форм романа Д. Литтелла «Благоволительницы» и французской сюиты (в частности, французской сюиты № 2 И.-С. Баха). Во многом совпадает и обусловленное композиционной стратегией глубинное содержание обоих жанровых образований. Однако так и не выясненным остается вопрос о том, почему Д. Литтелл уделил столь значимое внимание присутствию музыки и позаимствовал форму французской сюиты, хотя события романа связаны главным образом с судьбой Германии.

Несомненно одно: ответ кроется в тексте романа, в котором значима любая деталь. Одним из важнейших лейтмотивов, на наш взгляд, является лейтмотив неосуществившейся мечты главного героя научиться играть на фортепиано (рассказчик неоднократно повторяет эту мысль в каждой из частей своего повествования, одновременно восхищаясь теми, кто эту мечту осуществил, и ненавидя их). Ему же самому довелось исполнить совсем другую пьесу, состоящую из кошмарных дьявольских танцев, которую он и выносит в конце своей жизни на суд почтенной публики. Танцевальная суть сюиты барокко – жанра, отразившего идеологию абсолютной монархии, идеологию довольства и благополучия определенного общественного строя, – «воспроизводит дворянско-феодалные типы отношений в рамках данной фазы общественного развития» [27]. Она служила демонстрацией разного рода достоинств и рассчитана на зрителя, которого должна была удивить. Исследователь М. Б. Яворский сравнивает ее с комедией, поскольку она воспроизводит «типы ситуаций... основывая свою конструкцию на периодичности устойчивости» [27]. Дух барочной сюиты чувствуется и в романе Д. Литтелла. Ощущение бурлескности барокко возникает благодаря причудливому сочетанию ужаса и гротеска, трагедии и фарса, сюрреалистических видений и гиперреальности, использования приемов архивной документалистики и *Deus ex machina*.

Мрачные барочные сцены в духе «Трагических поэм» Агриппы д'Обинье искусно оркестрованы в романе Д. Литтелла галантными и грациозными барочными танцами, фантазмагорическими видениями наяву и снами, «рождающими чудовищ». По определению И. Фридман, роман Д. Литтелла – это «нарочито плутовской роман» [28]. Исследователь Г. Дашевский утверждает, что Д. Литтелл сочинил «прециозную пародию» на роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба» [29]. Упомянутые жанровые характеристики (мрачный, плутовской, прециозный) так или иначе подчеркивают игру, трансформацию концептов барокко с его излишеством, эклектичностью, контрастностью, неоднозначностью, ложными силлогизмами, в которых ложь умело скрывается за яркой метафорой. Эпоха, последовавшая за Реформацией, странным образом напоминает эпоху, последовавшую за «гибелью богов»: на Европу обрушились те же мрачные последствия – войны. Но утонченная Европа старается этого не замечать, культивируя удовольствия и развлечения: променады вместо паломничеств, карты вместо мессы, танцы вместо духовной музыки.

¹²При разборе французской сюиты № 2 И.-С. Баха и составляющих ее частей использован материал «Музыкального энциклопедического словаря» [20].

Интермедиаальная поэтика романа «Благоволительницы» способствует созданию эффекта несоответствия между цивилизованным варварством человека XX в. и величайшими достижениями культуры его предков, бездной его падения и высотами взлетов, его ничтожеством и гениальностью. Интермедиаальные формы служат средством эстетического осмысления и репрезентации неэстетической натуралистической реальности, своеобразным «метаязыком творческой саморефлексии писателя» [7]. Именно способ подачи исторического материала, а не его подчеркнутая документальность определяет постмодернистское мышление данного романа.

Роман «Благоволительницы» вполне мог бы называться «Французская сюита», и это наверняка сняло бы все вопросы по поводу не вполне объяснимой роли Эвменид-Благоволительниц в судьбе главного героя. Но такой роман во французской литературе уже есть, и он написан погибшей в Освенциме французской писательницей русско-еврейского происхождения Ирен Немировски (*Irène Némirovsky*, 1903–1942). Роман неоконченный, тайно вывезенный из концлагеря и впервые опубликованный лишь в 2004 г.¹³ – как раз тогда, когда Д. Литтелл работал над своей книгой. Без сомнения, эпиграф романа «Погибшим посвящается» относится и к памяти Ирен Немировски.

Благодаря различным способам репрезентации интертекстуальных включений из различных областей культуры и знания в основную ткань романа Д. Литтеллу удается достичь многоуровневости и полифонизма в осмыслении всем известных вопросов Второй мировой войны, выведения их в плоскость современной рецепции и осмысления, придания им сущностного, мифологического звучания.

Библиографические ссылки

1. Шиньев ЕП. Интермедиаальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В. Набокова «Дар»). *Аналитика культурологии* [Интернет]. 2009 [протитировано 15 ноября 2018 г.]; 14. Доступно по: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-kak-mehanizm-mezhkulturnoy-diffuzii-v-literature-na-primere-romanov-v-v-nabokova-dar>.
2. Скоропанова ИС. *Русская постмодернистская литература*. 3-е издание, дополненное. Москва: Флинта; 2001. Совместное издание с «Наука».
3. Гонтар М. Постмодернизм во Франции: определение, критерии, периодизация. В: Ревякина АА, редактор. *Человек, образ и сущность. Гуманитарные аспекты*. 2006. *Постмодернизм: парадоксы бытия*. Москва: ИНИОН РАН; 2006. с. 155–169.
4. Кайда ЛГ. *Эстетический императив современного интермедиаального текста. Лингвофилософская концепция композиционной поэтики*. Москва: Флинта; 2016. Совместное издание с «Наука».
5. Абашева МП, Катаев ФА. Русская проза в условиях информационной эпохи: трансформации в поэтике. В: Маркова ТН, Голованов ИА, Сейбель НЭ, Голованова ЕИ, Прохорова ТГ, Ковтун НВ и др. *Жанровые трансформации в литературе и фольклоре*. Маркова ТН, редактор. Челябинск: Энциклопедия; 2012. с. 281–298.
6. Медведев АВ. *Немецкий роман о музыканте 30–40-х годов: вопросы внутрижанровой типологии* [диссертация]. Пермь: Пермский государственный университет; 2001.
7. Сидорова АГ. «Музыкальные формы» в современной прозе: опыт типологии. В: Козубовская ГП, редактор. *Культура и текст. Том 3*. Барнаул: Издательство Алтайского государственного педагогического университета; 2005. с. 119–123.
8. Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Косиков ГК, составитель, редактор. Москва: Прогресс; 1989.
9. Борисова ИЕ. *Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме* [диссертация]. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет; 2000.
10. Погорелова ИЮ. Металитературный код постмодернизма. *Русский язык и межкультурная коммуникация*. 2013;1: 113–119.
11. Эпштейн МН. *Постмодерн в России*. Москва: Издание Р. Элинина; 2000.
12. Кристева Ю. *Семиотика: исследования по семализму*. Орлова ЭА, переводчик. Москва: Академический Проект; 2013.
13. Ефимова НВ. Синтез музыки и литературы в цикле Э. Пууэлла «Танец под музыку времени». *Вестник МГОУ. Серия: Русская филология*. 2014;5:105–109.
14. Какидзоэ Р. Интермедиаальность в пьесе Д. Хармса «Елизавета Бам». *Вече. Журнал русской философии и культуры*. 2017;29:237–245.
15. Тишунина НВ. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований. В: Солонин ЮН, редактор. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Материалы Международной научной конференции. Выпуск 12; 18 мая 2001 г.; Санкт-Петербург, Россия*. Санкт-Петербург: СПбФО; 2001. с. 149–153. (Symposium).
16. Хамина АА. *Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиаального анализа* [диссертация]. Томск: Национальный исследовательский томский государственный университет; 2011.
17. Гир А. Музыка в литературе: влияние и аналогии. *Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки*. 1999;1:86–99.
18. Брузгене Р. О динамизме формы: музыкальность литературного текста. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2009;5:79–85.
19. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2009;6:93–99.
20. Келдыш Л, редактор. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: БСЭ; 1990.
21. Кандаурова Л. *Полчаса музыки: как понять и полюбить классику*. Москва: Альпина Паблишер; 2018.
22. Tournier M. *Le vent Paraclet*. Paris: Gallimard; 1977.
23. Petit S. *Michel Tournier's metaphysical fictions*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company; 1991.
24. Tournier M. *Le roi des aulnes*. Paris: Gallimard; 1970.
25. Littell J. *Les bienveillantes*. Paris: Gallimard; 2006.

¹³ *Némirovsky I. Suite française*. Paris : Denoël, 2004. 496 p.

26. Манукян ИЭ. Сюита [Интернет]. 2011 [процитировано 23 ноября 2018 г.]. Доступно по: www.belcanto.ru/suite.html.
27. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира [Интернет]. 2011 [процитировано 23 ноября 2018 г.]. Доступно по: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/bach/?id=1483>.
28. Fridman I. A real morality play. *Haaretz* [Internet]. 2009 March 8 [cited 2018 November 27]. Available from: <https://www.haaretz.com/1.5085047>.
29. Дашевский ГО. «Жизни и судьбе» Василия Гроссмана. *Коммерсант* [Интернет]. 12 октября 2012 г. [процитировано 27 ноября 2018 г.]. Доступно по: <https://www.kommersant.ru/doc/2037135>.

References

1. Shinyev EP. [Intermediality as a mechanism of intercultural diffusion in literature (using the example of V. Nabokov's novels «The Gift»)]. *Analitika kul'turologii*. 2009 [cited 2018 November 15];14. Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-kak-mehanizm-mezhkulturnoy-diffuzii-v-literature-na-primere-romanov-v-v-nabokova-dar>. Russian.
2. Skoropanova IS. *Russkaya postmodernistskaya literatura* [Russian postmodern literature]. 3rd edition, supplemented. Moscow: Flinta; 2001. Co-edition by the «Nauka». Russian.
3. Gontard M. [Postmodernism in France: definition, criteria, periodization]. In: Revyakina AA, editor. *Chelovek, obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty*. 2006. *Postmodernizm: paradoksy bytiya* [Man, image and essence. Humanitarian aspects. 2006. Postmodernism: the paradoxes of being]. Moscow: Institute of Scientific, Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; 2006. p. 155–169. Russian.
4. Kaida LG. *Esteticheskii imperativ sovremennogo intermedial'nogo teksta. Lingvofilosofskaya kontseptsiya kompozitsionnoi poetiki* [Aesthetic imperative of modern intermedial text. Linguophilosophical concept of composition poetics]. Moscow: Flinta; 2016. Co-edition by the «Nauka». Russian.
5. Abasheva MP, Kataev FA. [Russian prose in terms of information epoch: transformations in poetics]. In: Markova TN, Golovanov IA, Seibel' NE, Golovanova EI, Prokhorova TG, Kovtun NV, et al. *Zhanrovyye transformatsii v literature i fol'klore* [Genre transformations in literature and folklore]. Markova TN, editor. Chelyabinsk: Entsiklopediya; 2012. p. 281–298. Russian.
6. Medvedev AV. *Nemetskii roman o muzykante 30–40-kh godov: voprosy vnutrizhanrovoi tipologii* [German novel about the musician of the 30–40s: questions of intergenre typology] [dissertation]. Perm: Perm State University; 2001. Russian.
7. Sidorova AG. [«Musical Forms» in modern prose: typology experience]. In: Kozubovskaya GP, editor. *Kul'tura i tekst. Tom 3* [Culture and text. Volume 3]. Barnaul: Altai State Pedagogical University; 2005. p. 119–123. Russian.
8. Barthes R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Kosikov GK, compiler. Moscow: Progress; 1989. Russian.
9. Borisova IE. *Intermedial'nyi aspekt vzaimodeistviya muzyki i literatury v russkom romantizme* [Intermedial aspect of the interaction of music and literature in Russian romanticism] [dissertation]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University; 2000. Russian.
10. Pogorelova IY. [Metalinguistic code of postmodernism]. *Russkii yazyk i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 2013;1:113–119. Russian.
11. Epstein MN. *Postmodern v Rossii* [Postmodern in Russia]. Moscow: Izdanie R. Elinina; 2000. Russian.
12. Kristeva Y. *Semiotika: issledovaniya po semanalizu* [Semiotics: studies on semanalysis]. Orlova EA, translator. Moscow: Akademicheskii Proekt; 2013. Russian.
13. Efimova NV. Synthesis of music and literature in the cycle «Dance to the Music of Time» by E. Powell. *Vestnik MGOU. Seriya: Russkaya filologiya*. 2014;5:105–109. Russian.
14. Kakidzoe R. [Intermediality in the play of D. Harms «Elizaveta Bam»]. *Veche. Zhurnal russkoi filosofii i kul'tury*. 2017;29: 237–245. Russian.
15. Tishunina NV. [Methodology of intermedial analysis in the light of interdisciplinary research]. In: Solonin JN, editor. *Metodologiya humanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka. K 80-letiyu professora M. S. Kagana. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Vypusk 12; 18 maya 2001 g.; Sankt-Peterburg, Rossiya* [Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the XXI century. To the 80th anniversary of professor M. S. Kagan Proceedings of the International scientific conference. Issue 12; 2004 May 18; Saint Petersburg, Russia]. Saint Petersburg: Saint Petersburg Philosophical Society; 2001. p. 149–153. (Symposium). Russian.
16. Khaminova AA. *Tvorcheskoe nasledie V. F. Odoevskogo v aspekte intermedial'nogo analiza* [Creative heritage of V. F. Odoevsky in the aspect of intermedial analysis] [dissertation]. Tomsk: National Research Tomsk State University; 2011. Russian.
17. Gier A. [Music in literature: influence and analogies]. *Vestnik molodykh uchenykh. Gumanitarnye nauki*. 1999;1:86–99. Russian.
18. Bruzgene R. About the dynamics of a form: musicality of literary text. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*. 2009;5:79–85. Russian.
19. Bruzgene R. Literature and music: on the classifications of the relations. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*. 2009;6:93–99. Russian.
20. Keldysh L, editor. *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'* [Musical encyclopedic dictionary]. Moscow: Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya; 1990. Russian.
21. Kandaurova L. *Polchasa muzyki: kak ponyat' i polyubit' klassiku* [Half an hour of music: how to understand and love the classics]. Moscow: Alpina Publisher; 2018. Russian.
22. Tournier M. *Le Vent Paraclét*. Paris: Gallimard; 1977. French.
23. Petit S. *Michel Tournier's metaphysical fictions*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company; 1991.
24. Tournier M. *Le Roi des aulnes*. Paris: Gallimard; 1970. French.
25. Littell J. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard; 2006. French.
26. Manukyan IE. Suite [Internet]. 2011 [cited 2018 November 23]. Available from: www.belcanto.ru/suite.html. Russian.
27. Yavorsky B. Bach's suites for clavier [Internet]. 2011 [cited 2018 November 27]. Available from: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/bach/?id=1483>. Russian.
28. Fridman I. A real morality play. *Haaretz* [Internet]. 2009 March 8 [cited 2018 November 27]. Available from: <https://www.haaretz.com/1.5085047>.
29. Dashevsky GO. «Life and fate» by Vasily Grossman. *Kommersant* [Internet]. 2012 October 12 [cited 2018 November 27]. Available from: <https://www.kommersant.ru/doc/2037135>. Russian.

Статья поступила в редколлегию 06.12.2018.
Received by editorial board 06.12.2018.

УДК 821.133.1

ФИЛОСОФСКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ ПРОЗА А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ: СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ

О. Ф. ЖИЛЕВИЧ^{1), 2)}

¹⁾Полесский государственный университет, ул. Днепровской флотилии, 23,
225710, г. Пинск, Брестская обл., Беларусь

²⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Выявляются специфические черты философско-аллегорической прозы как одного из наиболее актуальных феноменов во французской литературе XX в. Раскрываются особенности функционирования в нарративе философско-аллегорической прозы А. де Сент-Экзюпери аллегории как художественно-эстетического средства текста и конструктивного фактора в организации прозаического целого. Представлены авторские стратегии в раскрытии художественной концепции мира и человека, в решении нравственно-этических, философских и онтологических проблем.

Ключевые слова: французская литература; философско-аллегорическая проза; Антуан де Сент-Экзюпери; аллегория; философская система; мировосприятие.

ФІЛАСОФСКА-АЛЕГАРЫЧНАЯ ПРОЗА А. ДЭ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРЫ: СПЕЦЫФІЧНЫЯ РЫСЫ

В. Ф. ЖЫЛЕВИЧ^{1*, 2*}

^{1*}Палескі дзяржаўны ўніверсітэт, вул. Дняпроўскай флатыліі, 23,
225710, г. Пінск, Брэсцкая вобл., Беларусь

^{2*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Выяўляюцца спецыфічныя рысы філасофска-алегарычнай прозы як аднаго з найбольш актуальных феноменаў у французскай літаратуры XX ст. Раскрываюцца асаблівасці функцыянавання ў наратыве філасофска-алегарычнай прозы А. дэ Сент-Экзюперы алегорыі як мастацка-эстэтычнага сродку тэксту і канструктыўнага фактару ў арганізацыі пражіццёвага цэлага. Прадстаўлены аўтарскія стратэгіі ў раскрыцці мастацкай канцэпцыі свету і чалавека, у вырашэнні маральна-этычных, філасофскіх і анталогічных праблем.

Ключавыя словы: французская літаратура; філасофска-алегарычная проза; Антуан дэ Сент-Экзюперы; алегорыя; філасофская сістэма; светаўспрыманне.

Образец цитирования:

Жилевич ОФ. Философско-аллегорическая проза А. де Сент-Экзюпери: специфические черты. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2019;1:65–71.

For citation:

Jilevich OF. The philosophical and allegorical prose in the works of A. de Saint-Exupery: specific features. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:65–71. Russian.

Автор:

Ольга Федоровна Жилевич – кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры лингвистики и бизнес-коммуникаций¹⁾; докторант кафедры зарубежной литературы филологического факультета²⁾.

Author:

Olga F. Jilevich, PhD (philology), docent; associate professor at the department of linguistics and business communications^a; doctoral student at the department of foreign literature, faculty of philology^b.
jilevitch@gmail.com

THE PHILOSOPHICAL AND ALLEGORICAL PROSE IN THE WORKS OF A. DE SAINT-EXUPÉRY: SPECIFIC FEATURES

O. F. JILEVICH^a

^a*Polessky State University, 23 Dniaproŭskaj flatylji Street,
Pinsk 225710, Brest region, Belarus*

^b*Belarusian State University, 4 Niezalieŭnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

The article is devoted to the identification of specific features of the philosophical and allegorical prose, as one of the most relevant phenomenon in French literature of the XX century. The article reveals the peculiarities of the functioning of the allegory in the narrative of A. de Saint-Exupéry's philosophical and allegorical prose as an artistic-aesthetic means of the text and a constructive factor in the organization of the prose. Author's strategies are presented in the disclosure of the artistic concept of the world and man, in solving moral and ethical, philosophical and ontological problems.

Key words: French literature; philosophical and allegorical novel; Antoine de Saint-Exupéry; allegory; philosophical system; worldview.

Введение

На сегодня художественная литература XX в. является объектом научных исследований в полном объеме. Как утверждает В. А. Герасимчук, «до сих пор она могла рассматриваться только в процессе, в различных “живых” точках взаимосвязи и взаимозависимости, с проектной ориентацией на саморазвитие и самовыражение»¹ [1, с. 16]. С позиций современности XX в. – это качественный период в эволюции культуры, поэтому анализ и интерпретация значимых для данной эпохи литературных процессов, биографий и художественных произведений, особенно с точки зрения актуализированных в них разнообразных философских и эстетических идей, имеет неоспоримую ценность.

Философская проза – одно из актуальных явлений в XX в. В ней отразились глубинные художественно-эстетические и идейно-духовные процессы эпохи. Господствующие в разное время позитивистские и иррационалистические течения способствовали процессу формирования и функционирования широкого спектра самых разнообразных повествовательных модификаций философской и, в частности, философско-аллегорической прозы.

Философско-аллегорическая проза сочетает в себе философскую и художественную парадигмы, их разнохарактерные виды действительности объединяются в ней общими качествами. В основе такой прозы лежит художественно-философская мысль, оформленная с помощью аллегории по образно-понятийным принципам отражения мышления соответствующей эпохи. Основные черты современной философско-аллегорической прозы – универсализм в решении проблем определенной эпохи, ориентация на притчево-аллегорическую форму повествования с ее двуплановостью композиции и системы персонажей, абстрагированностью хронотопа и наличием подтекстовой информации.

Аллегория в данном случае в соотношении с притчевостью формирует особое мироощущение, способ понимания и художественного отражения окружающего мира.

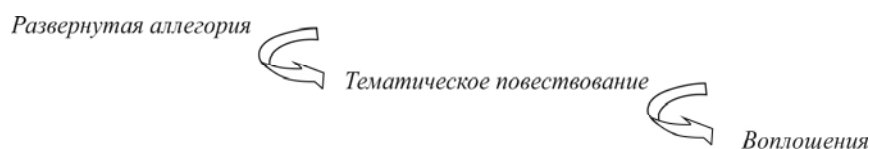
В различных словарях литературоведческих терминов и понятий аллегория (от греч. ἀλληγορία – иносказание) определяется как один из видов тропов, иносказательное изображение отвлеченного понятия или явления действительности при помощи конкретного жизненного образа. Его характеристики, отвечая доминантным жизненным свойствам иносказательного явления, вызывают такое представление о нем, которое хотел отразить автор.

Российский исследователь С. С. Аверинцев понимает аллeгорию как «условную форму высказывания, при которой дескриптивный образ обозначает нечто “иное”, чем есть он сам, его внутренняя сущность остается для него внешним и оно однозначно зафиксировано за ним культурной традицией» [2, с. 28].

Согласно концепции Н. Фрая, любое художественное произведение может быть вписано в аллегорический континуум. Исследователь считает, что «в рамках художественной литературы можно задать подвижную шкалу, на которой произведения располагались бы по степени аллегоричности – от явных аллегорий к подразумеваемым или неявным» [3, с. 233].

¹Здесь и далее перевод наш. – О. Ж.

Ученый предлагает представить аллегорический континуум в виде следующей схемы:



Данная схема позволяет определить степень аллегоричности текста. Согласно концепции Н. Фрая, аллегорическое произведение находится в левой части спектра, так как практически каждая деталь обозначает соответствующее ей, но «иное» понятие.

По мнению многих авторитетных исследователей, наиболее широкую распространенность философско-аллегорическая проза приобрела во французской литературе [4–7]. К ее жанровым и повествовательным формам обращались и продолжают обращаться в своем творчестве самые известные писатели XX в., такие как А. Франс, Р. Роллан, А. Жид, М. Пруст, Ж.-П. Сартр, А. Камю, А. де Сент-Экзюпери, Веркор, Р. Мерль, П. Модiano, Р. Гари, Ж.-М. Г. Леклезю, М. Турнье, С. Жермен, П. Констан, П. Киньяр, Б. де Бушерон.

Творчество А. де Сент-Экзюпери (*Antoine Marie Jean-Baptiste Roger de Saint-Exupéry*, 1900–1944) представляет собой оригинальный художественный опыт создания жанровых форм философско-аллегорической прозы, в которой преломляются трагические события прошлого века и раскрывается проблема сущности человека, его нравственного облика. Художественный метод произведений прозаика – это синтез модернизма и реализма. Их философская основа имеет экзистенциалистский характер, хотя экзистенциализм проявляется в трудах автора не столь открыто и явно, как у французских писателей-модернистов.

Как яркая личность, профессиональный летчик, талантливый писатель, поэт и эссеист, А. де Сент-Экзюпери привлекал внимание многих исследователей. Кроме работ биографического характера (Л. Этан, М. Маноль, М. Мижо, П. Уэбстер, С. Шифф, К. Кейт, В. Таназ), особый интерес представляют франко- и русскоязычные критические статьи и монографии, посвященные творчеству и философии А. де Сент-Экзюпери (А. Моруа, А. Буковская, Н. Галь, В. В. Смирнова, Р. И. Грачев, З. И. Киринозе, Л. В. Корнилова, Л. де Боден де Галембер). Однако, несмотря на значительное количество таких трудов, философско-аллегорический аспект творчества А. де Сент-Экзюпери еще недостаточно изучен, что и обуславливает **актуальность** выбранной темы.

Цель настоящего исследования – выявить специфические черты философско-аллегорической прозы в творчестве А. де Сент-Экзюпери.

Достижение заявленной цели требует решения следующих **задач**:

- изучить проблематику философско-аллегорической прозы в творчестве А. де Сент-Экзюпери;
- проследить особенности функционирования аллегии в нарративе философско-аллегорических произведений А. де Сент-Экзюпери как художественно-эстетического средства текста и его конструктивного фактора;
- раскрыть специфику изображения личности и принципы структурирования системы персонажей в философско-аллегорических произведениях французского писателя;
- представить авторские стратегии в раскрытии художественной концепции мира и человека, решении нравственно-этических, философских и онтологических проблем.

Методологическая база исследования имеет комплексный характер и включает в себя герменевтический, культурно-исторический методы, метод целостного анализа художественного текста, метод разработки по проблеме теории жанров.

Материалом для исследования послужили произведения А. де Сент-Экзюпери «Южный почтовый» (*Courrier Sud*, 1929), «Ночной полет» (*Vol de nuit*, 1931), «Планета людей» (*Terre des hommes*, 1938), «Цитадель» (*Citadelle*, 1948), в которых поднимаются нравственно-этические, мировоззренческие проблемы, переосмысленные сквозь призму аллегии.

Результаты и их обсуждение

Спецификой прозы А. де Сент-Экзюпери является ее многожанровость – взаимодействие разных жанров в рамках одного произведения. Некоторые труды писателя содержат его личные воспоминания, соответственно, в них присутствуют черты репортажа и эссе. Проникновение в повествовательную структуру книг философско-аллегорического начала также свидетельствует о жанровой диффузии. На наш взгляд, это говорит о творческих исканиях романиста, его желании изобразить бытие в различных ракурсах и открыть его смысл.

На становление поэтики А. де Сент-Экзюпери большое влияние оказала эстетика Ф. Ницше. В произведениях французского писателя, особенно поздних, развивалась ницшеанская мысль о том, что цивилизация порождает хаос, разрушение и энтропию, препятствует свободной самореализации человека. Он следовал утверждению немецкого философа: «В современном мире человек – это только этап к чему-то более развитому. Цель каждого человека в отдельности и всего человечества – “вырастить” себя во имя высокого идеала» [8, с. 184]. В свою очередь, А. де Сент-Экзюпери писал, что «необходимо каждодневно воспитывать в человеке великое, необходимо побуждать человека воспитывать в себе лишь самое ценное» [9, р. 32]. Как отмечала Л. В. Корнилова, «в числе стимулов, способствующих росту личности, оба философа называют напряжение, страдание, жертву, опасность» [10, с. 47].

Интересно также отметить, что, подобно Ф. Ницше, А. де Сент-Экзюпери использует для построения некоторых своих произведений фрагменты или афоризмы, нанизывая их друг на друга. Как и в текстах Ф. Ницше, в ключевом труде А. де Сент-Экзюпери «Цитадель» один за другим развиваются отдельные эпизоды из жизни главного персонажа, его государства и народа: воспоминания детства, радости и горести семейной жизни, тоска одиночества, отвага и мучительность военных походов. Незавершенность фрагментов нарочитая: автор стремится из хаоса бытия вытянуть неизбежность его устройства, связь поколений, созидательную мощь человеческого развития. «Цитадель», по задумке романиста, – это философско-аллегорическое олицетворение парадигмы духовного формирования личности.

Исследователь О. Цендровский выявляет четыре проблемных поля, позволяющих определить специфику философской системы А. де Сент-Экзюпери: бытие Бога, смысл жизни, критерий ценности и сущность истины. Ученый придерживается мнения, согласно которому образ Бога для французского мыслителя наделен символическим значением и является аллегорией, наполняющей смыслом человеческую жизнь, а также выступает «идеалом наивысшей рациональности бытия» [11, с. 6]. Смысл жизни в представлении А. де Сент-Экзюпери не предопределен господствующими силами, а формируется в результате умозаключений человека. Критерий ценности писатель основывает на человеке, ради которого и производится оценка. В данном случае особое значение он придает самореализации личности, раскрытию ее безграничных возможностей: «Как дерево растет ввысь, так и жизнь молниеносно устремляется по вечным координатам самосозидания, хотя иногда и приходя в безвыходные, мрачные и безнадежные ситуации» [9, р. 64]. Истина видится романисту фундаментальной, так как достоверно только то, что подтверждается практикой, а также ходом вещей, от нас не зависящим.

Таким образом, создавая произведения в период между двумя войнами, А. де Сент-Экзюпери облекал свои воспоминания в философско-аллегорическую форму. Аллегория, как «иносказательное впечатление умозрительной идеи в предметном образе» [12, с. 395], необходима автору для глубокого осмысления трагической действительности XX в.

Особенностью аллегорической составляющей творчества А. де Сент-Экзюпери является ее повторяемость, универсальность и разветвленность. Иносказательный пласт позволяет писателю сфокусировать свою мысль, возвысить ее до уровня чистого воплощения.

В художественном пространстве произведений романиста формально-содержательную роль играют аллегорические образы неба и земли, Бога, ночи (как образ хаоса), дерева, пустыни, колодца, родника, пути, каравана, храма, наполненные философским значением.

В произведениях А. де Сент-Экзюпери небо, как место пребывания главных героев – летчиков, является символом вечности и бесконечности. В ряде трудов писатель также вводит в небесное пространство символ путеводной звезды, которая соотносится с библейской Вифлеемской звездой, указавшей волхвам путь к Богу. Аллегория звездных небес – своеобразный фон, площадка, на которой писатель развивает свои представления о человеке. Во время полетов в небе летчики испытывают разнообразные эмоции: чувства радости, победы, ответственности, долга, страха, отчаяния, боли. По мнению прозаика, находясь в небесном пространстве, личность обретает внутреннюю свободу и может следовать своим истинным потребностям, переосмысливать свои взгляды, ценности и убеждения. В книге «Цитадель» автор пишет: «Я в тебе нуждаюсь, если возвел себя как крепость, если внутри тебя я ощущаю крепкое ядро» [9, р. 110].

Как утверждает И. Шматкова, «Человек еще в древности почувствовал потребность духовного самовыражения, почувствовал связь между собственными взглядами и моральным состоянием общества» [13, с. 50]. Так и А. де Сент-Экзюпери в своей прозе обращается к Человеку: «...я жду от тебя той душевной стойкости, которая доказывает обстоятельность подготовленной тобой души» [9, р. 156].

В произведении «Южный почтовый» главный герой жертвует своей жизнью ради благополучия других людей, чтобы только доставить почту на иные континенты за короткое время: «Почта – самое ценное, почта – дороже жизни» [14, р. 20]. Как видим, небо выступает для персонажей своеобразным ритуальным пространством, так как именно в полете проявляются лучшие качества человека, например мудрость: «Руководствуясь принципом простой морали, летчик обретает мудрость пахаря среди

непобедимых божеств» [14, p. 498]. Герои А. де Сент-Экзюпери будто преодолевают природные силы и тем самым утверждают свою мощь и власть. Прозаик пишет: «Летчик очень близко может созерцать грандиозное явление – претворение тьмы в свет», – и добавляет, что в небе пилоту «предоставляется возможность погрузиться в самую суть вещей» [14, p. 498].

Помимо положительного значения аллегории небес, автор расширяет значение понятия отрицательным смыслом. В небе его герои балансируют на грани жизни и смерти. В книге «Ночной полет» А. де Сент-Экзюпери обособляет ночное небо как опасное, непредсказуемое, страшное, болезнетворное и даже смертельное. Писатель гиперболизирует, представляя ночное небо хаосом для человека: «Непонятная ночь! Она вдруг начала пахнуть гнилью – пахнуть гнилью местами, как мякоть свежего с виду плода... <...> ...Ужасная ночь, загнивающая от дуновений ветра. Непобедимая ночь...» [14, p. 139]. Результат сил хаоса – онтологическая болезнь человека, его разрушение, разрыв с родными людьми: «Ночной полет длится всю ночь и похож на неизлечимую болезнь» [14, p. 120].

Устами своего персонажа Ривьера в романе «Ночной полет» автор восклицает: «Сейчас почтовые самолеты где-то сражаются с ночной стихией. За самолетом нужно ухаживать, как за больным человеком. Надо бороться за людей, которых хочет поглотить ночной мрак, а они сопротивляются ему, вступают в борьбу один на один... Неимоверными усилиями они должны помочь сами себе, вырвать себя из ночной мглы, будто из морской стихии. <...> В красных проблесках света виден только бархат рук, точно опущенных в ванночку с проявителем. Это все, что остается от вселенной, и это необходимо во что бы то ни стало спасти» [14, p. 30].

Именно ночью гибнет ребенок Женевиэвы в произведении «Южный почтовый», ночной полет уносит жизнь Берниса и Фабьена. Борьба с ночным небом – это борьба со смертью. По мнению писателя, все, попадая в ночь, будто переходят в потусторонний мир, и выйти оттуда живым становится для героя целью. При этом столкновение с хаосом и ночью происходит исключительно за идею: «Человек погибает не за свою семью, а за идею ночных полетов» [14, p. 75]. Таким образом, А. де Сент-Экзюпери предлагает свою точку зрения на счастье как высшую героическую форму, оно включает в себя боль и страдания и может обретаться только в беспрестанном труде, борьбе, а не в достижении целей, результатами которых можно затем празднично довольствоваться.

Утрата цели, путеводной звезды влечет за собой снижение творческой мотивации: «...сложно воспринимать тот факт, что вещи и поступки вдруг могут потерять смысл. И нас будет окружать невыносимая пустота...» [14, p. 141]. Романист придерживается мнения, что в жизни невозможно «отделить то, что разрушает тебя изнутри, от того, что тебя возвышает и созидает» [9, p. 48]. В ее основе лежит страдание, сопровождающее устремления, борьбу, успех, перемены, и оно должно рассматриваться в положительном ракурсе. «Счастливы муки, создающие тебя» [9, p. 81], – объявляет А. де Сент-Экзюпери. Прозаик от имени жизни будто примиряет эти противоречия: «Таким образом, пройдя трагедии войны, я сопровождаю своих воинов к победе, вывожу к свету сквозь ночной мрак... обрывистыми склонами и страшными пропастями к пейзажу, представшему с вершины горы. Для моих пилотов теряют смысл тревоги и отчаяние... <...> Главное, чтобы они перелетели свою пустыню» [9, p. 89]. Писатель не противопоставляет страдание и счастье, обыденное и исключительное. По его мнению, это взаимосвязанные и взаимодополняемые категории в жизни человека.

В своих произведениях А. де Сент-Экзюпери вводит аллгорию Земли, чтобы иносказательно выразить идею познания человеком самого себя: «Именно Земля способствует пониманию самого себя даже лучше, чем любая книга» [9, p. 163]. Возвращаясь в земное пространство, герои сталкиваются с миром (писатель характеризует его как мещанский, чужой, бессмысленный мир танцполов и баров), где люди прожигают свою жизнь. Тогда персонаж еще острее воспринимает созидательную силу неба, где он может проявить свои лучшие человеческие качества. Оцепенелому миру Земли противопоставляется жизнь в небе: «Живые звуки издавал только неугомонный рев мотора, и под этот рев безгласно, подобно кадрам немого кино, раскрывался обширный пейзаж» [9, p. 24].

В прозе А. де Сент-Экзюпери аллегория дерева приобретает смысл гармонии мира и единства людей. Образ дерева – это порядок в душе и согласие с внешним миром каждой отдельной личности: «Для меня дерево – это порядок. Порядок дерева – гармония и тождество, сокрушающие расчлененность и разнотипность» [14, p. 162].

В книге «Цитадель» мировое дерево является символом всего человечества, где индивид – это ценность, формирующая мироздание. Писатель также использует в роли аллегорических образы кедр и кедрового леса: «Когда я произношу слово “кедр”, я тем самым сообщаю тебе глубину его величия. Я позвал кедр в тебе, и он кинулся навстречу своей смолистой хвоей» [9, p. 41]. Выбор автором именно этого дерева обусловлен его распространенностью в некоторых пустынных местах, а также тем, что оно не раз упоминается в Библии – одним из источников образов для А. де Сент-Экзюпери.

В произведениях писателя с образом дерева пересекается аллегорический образ храма, который также наполнен смыслом порядка и четкого построения мироздания. Вершина храма является центром,

соединяющим небесный и земной миры. И храм, и дерево связаны с духовным ростом человека на протяжении всей его жизни. В книге «Цитадель» образ храма в иносказательной форме обозначает восхождение человека по духовной лестнице. Смыслом возрождения духовности проникнут финал книги «Планета людей»: «В европейских странах бесцельно проживают более двухсот миллионов человек, и, возможно, они и рады были бы заново родиться во имя новой жизни» [14, р. 278].

В произведении «Цитадель» автор утверждает, что человек, воспитывающий духовный храм внутри себя, т. е. развивая свои душевные качества, должен беспрестанно трудиться: «Я не хочу, чтобы ты был таким, как есть, я отстрою тебя заново, словно храм» [9, р. 92]. На страницах книги писатель связывает образ храма и мирового дерева воедино, отражая тем самым поиски человеком священной цели в его земной жизни: «Кедр – перед моим лицом... Со временем он должен превратиться в прах, однако... из года в год разрастается величественный храм его кроны» [9, р. 34].

В произведении «Южный почтовый» образ храма вводится, когда главный герой летчик Бернис пытается разобраться в себе и неосознанно входит в собор Парижской Богоматери: «...у него возникло желание... проникнуться верой как некой философской системой» [14, р. 454]. Бернис присутствует на проповеди священника, но не находит в ней ответа на волнующие его вопросы и покидает собор. Вместе с тем желание обрести себя в стенах храма найдет развитие в последующих произведениях прозаика. В книге «Ночной полет» главный персонаж Ривьера, руководя небезопасными ночными полетами, вспоминает о храме в честь бога солнца, который соорудили древние инки. Ривьера восклицает: «Если бы этот храм не был воздвигнут, что представляла бы собой цивилизация, которая, подобно угрызениям совести, каменным грузом прижимает к земле современного человека?» [14, р. 139]. В данном случае аллегория храма олицетворяет борьбу человека со временем. По мнению писателя, «пилоты своей борьбой с природной стихией, с постоянным риском погибнуть также создают своеобразный храм – силу человеческого духа» [4, р. 27].

Отметим, что в прозе А. де Сент-Экзюпери аллегорический образ храма пересекается и с аллегорией корабля, плывущего в песках пустыни: «Я узрел: сперва нужно строить корабль... и строить храм – они бессмертнее человека» [14, р. 101]. Такая параллель объясняется тем, что в христианском учении храм – это мистический ковчег, в котором ищут спасения верующие. Плавание корабля несет в себе также смысл постоянного совершенствования человеческой души. Как и в философско-аллегорическом романе М. Турнье, «главный герой Элеазар, как и Авель, первый человек на земле... доказал, что нельзя смиряться со своей жизнью, а нужно сражаться за свое человеческое предназначение, и для человека всегда есть путь спасения» [15, с. 126]. Как заметил А. де Сент-Экзюпери, «бытуют корабли, которых быстро не снарядишь. И если ты больше не приветствуешь в человеке жертвенность – значит, ты доволен сооруженными кораблями...» [9, р. 41]. Писатель провозглашает: «Я верю только в тот храм, который построен счастливым чувством победы. Ты оснащаешь корабль для вечности. И каждый, кто строит этот храм, поет» [14, р. 435]. Образ корабля как духовной свободы и даже бессмертия присутствует и в произведении «Ночной полет». Ривьер размышляет о труде пилотов, сравнивая их с жителями древних городков, которые построили корабль и отправились исследовать мир.

В художественной системе писателя важное место занимает аллегорический образ цитадели, который имеет и архитектурное (функциональное), и иерархическое (религиозное) значение. С одной стороны, слово «цитадель» для автора обозначает крепость, т. е. прочные стены, оберегающие людей от врагов, с другой – внутреннее равновесие человека, т. е. его духовное совершенствование. По мнению А. де Сент-Экзюпери, современное ему общество, лишенное морально-этических норм, не может само найти истинный путь, поэтому в произведении «Цитадель» автор наделяет главного героя – берберского короля – функциями духовного вождя людей. Персонаж обладает философским складом ума и неуклонно следует своду нравственных законов, будучи при этом авторитарным руководителем. Крайняя форма проявления любви к народу не дает ему иного выбора жизненных образцов, кроме тех, которые он сам предлагает: «Я благословляю тебя, мой народ! Пусть солнце не спешит опускать свои лучи на землю! Пусть мой народ отдохнет как следует, прежде чем расправить свои пчелиные крылья и прыгаться за труд... Я бодрствую, а ты поспи еще, мой народ...» [9, р. 60].

Образ главного героя книги «Цитадель» – яркое проявление заимствования ницшеанских идей. Диктуя своему народу путь постоянного восхождения и преодоления препятствий, берберский король сам пребывает в непрерывном поиске и процессе совершенствования своих человеческих качеств. Однажды совершив выбор, он возмнил себя посредником между людьми и Богом. Король всецело уверен, что только по выбранному именно им пути и под его предводительством народ преодолеет «путь длиною в жизнь».

У А. де Сент-Экзюпери аллегорический образ пастуха – это аллюзия на библейский образ. Автор обращается к нему уже в произведении «Южный почтовый», а в книге «Цитадель» этот образ наполняется наивысшим значением. Писатель наделяет берберского короля властью духовного поводыря, олицетворяющего библейского пастыря народов – Моисея.

Заклучение

В произведениях А. де Сент-Экзюпери «Южный почтовый», «Ночной полет», «Планета людей», «Цитадель» отражено философско-аллегорическое мировосприятие писателя. Автор акцентирует внимание на проблеме бытия человека сквозь призму выбора жизненного пути. Прозаик утверждает, что индивид часто идет по неверной тропе под влиянием ложных взглядов общества, из-за отсутствия определенного смысла в жизни, безразличия и бездействия. Поэтому в своих произведениях А. де Сент-Экзюпери стремится в аллегорической форме создать образец существования индивида, который можно достигнуть в пределах человеческой жизни. Идеал писателя достигается путем обретения внутренней свободы и следования истинным ценностям и убеждениям вне зависимости от влияния общества. Таким образом, философская проза А. де Сент-Экзюпери свидетельствует о высоком смыслообразующем потенциале аллегорического повествования.

Библиографические ссылки

1. Герасимчук ВА. *Філософський роман XX століття. Специфіка тексту*. Київ: Парапан; 2007.
2. Аверинцев СС. Притча. В: Прохоров АМ, редактор. *Большая советская энциклопедия. Том 20*. Москва: Советская энциклопедия; 1975. с. 83.
3. Northrop F. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. В: Косиков К, составитель, редактор. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Москва: Издательство Московского университета; 1987. с. 232–263.
4. Brunel P. *La littérature française aujourd'hui*. Paris: Vuibert; 1997.
5. Combe D. *Les genres littéraires*. Paris: Hachette; 1992.
6. Damas X. *Terres littéraires. Français 2 de*. Paris: Hatier; 2006.
7. Viart D. *Le roman français au XX^e siècle*. Paris: Hachette; 1999.
8. Ницше Ф. *Избранные произведения*. Москва: Просвещение; 1993.
9. Saint-Exupéry A. de. *Citadelle*. Paris: Folio; 2000.
10. Корнилова ЛВ. Отражение эстетики Ницше в позднем творчестве А. де Сент-Экзюпери [Интернет]. 10 мая 2012 г. [протитировано 10 декабря 2018 г.]. Доступно по: <http://scientificstar.ru/load/11-1-0-251>.
11. Цендровский ОЮ. Философия Антуана де Сент-Экзюпери: опыт реконструкции. *Филологические исследования*. 2013; 4:1–33.
12. Кожевников ВМ, Николаев ПА, редакторы. *Литературный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия; 1987.
13. Шматкова І. *Наталіца роднасці святлом... Агульнае і адметнае ў творчасці Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай*. Мінск: Ковчег; 2011.
14. Saint-Exupéry A de. *Œuvres complètes. Tome I*. Paris: Gallimard; 1994.
15. Жылёвіч В. Роля біблейскіх міфалагем у рамане-прытчы «Элеазар, або Крыніца і Куст» Мішэля Турнье. *Веснік Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя А. Гуманітарныя навукі*. 2006;1:126–130.

References

1. Gerasimchuk VA. *Filosofs'kyj roman XX stolittja. Specyfika tekstu* [Philosophical novel of the XX century. Specific of the text]. Kiev: Parapan; 2007. Ukrainian.
2. Averintsev SS. [Parable]. In: Prokhorov AM, editor. *Bolshaja sovetskaya entsiklopediya. Tom 20* [Great Soviet Encyclopedia. Volume 20]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya; 1975. p. 83. Russian.
3. Northrop F. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. In: Kosikov K, compiler, editor. *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv.* [Foreign aesthetics and theory of literary of XIX–XX centuries]. Moscow: Moscow University Press, 1987.
4. Brunel P. *La littérature française aujourd'hui*. Paris: Vuibert; 1997. French.
5. Combe D. *Les genres littéraires*. Paris: Hachette; 1992. French.
6. Damas X. *Terres littéraires. Français 2 de*. Paris: Hatier; 2006. French.
7. Viart D. *Le roman français au XX^e siècle*. Paris: Hachette; 1999. French.
8. Nietzsche F. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Moscow: Prosveshchenie; 1993. Russian.
9. Saint-Exupéry A. de. *Citadelle*. Paris: Folio; 2000. French.
10. Kornilova LV. Reflection of Nietzsche's aesthetics in Saint-Exupéry's late works [Internet]. 2012 May 10 [cited 2018 October 8]. Available from: <http://scientificstar.ru/load/11-1-0-251>. Russian.
11. Tsendrovsky OYu. A. de Saint-Exupéry's philosophy of the reconstruction experience. *Filologicheskie issledovaniya*. 2013;4:1–3. Russian.
12. Kozhevnikova VM, Nikolaev PA. *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'* [Literary encyclopedic dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya; 1987. Russian.
13. Shmatkova I. *Natalicca rodnasci svjatlom... Agul'nae i admetnae w tvorchasci E. Los', N. Macjash, G. Karzhanewskaj* [See enough native light... General and particular in the works of E. Los, N. Macjash, G. Karzhanewskaja]. Minsk: Kovcheg; 2011. Belarusian.
14. Saint-Exupéry A de. *Œuvres complètes. Tome I*. Paris: Gallimard. 1994. French.
15. Jilevich O. The role of biblical mythology in Michel Tournier's novel-parable «Eleazar, or source and Bush». *Vesnik Polackaga dzjarzhawnaga universitjeta. Seryja A. Gumanitarnyja navuki*. 2006;1:126–130. Belarusian.

УДК 821.162.3

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ЧЕШСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА 1940–60-х гг.

Е. В. ВОСТРИКОВА¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Освещаются проблемы развития исторического жанра в чешской литературе 1940–60-х гг. Представлена широкая панорама развития исторической прозы этого периода, называются авторы и их произведения, определяются их место и роль в литературном процессе, характеризуются идейные и жанрово-стилевые особенности. Решается проблема традиционного и новаторского в чешском историческом романе 1940–60-х гг. Выделяются основные тенденции развития в рамках каждого временного отрезка, связанного с определенными историческими и культурными событиями в Чехословакии.

Ключевые слова: чешская литература 1940–60-х гг.; исторический роман; биографическая проза; ирасековская традиция; исторические аллегории; трансформация жанра; сближение исторического жанра с апокрифом; ирония; развлекательность.

ПРАБЛЕМЫ РАЗВІЦЦЯ ЧЭШСКАГА ГІСТАРЫЧНАГА РАМАНА 1940–60-х гг.

А. У. ВОСТРЫКАВА^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Асвятляюцца праблемы развіцця гістарычнага жанру ў чэшскай літаратуры 1940–60-х гг. Раскрываецца шырокая панарама развіцця гістарычнай прозы гэтага перыяду, называюцца аўтары і іх творы, вызначаюцца іх месца і роля ў літаратурным працэсе, характарызуецца ідэйная і жанрава-стыльвая адметнасць. Вырашаецца праблема традыцыйнага і наватарскага ў чэшскім гістарычным рамане 1940–60-х гг. Вылучаюцца асноўныя тэндэнцыі развіцця ў межах кожнага часовага прамежку, звязанага з пэўнымі гістарычнымі і культурнымі падзеямі ў Чэхаславакіі.

Ключавыя словы: чэшская літаратура 1940–60-х гг.; гістарычны раман; біяграфічная проза; ірасекаўская традыцыя; гістарычныя алёгорыі; трансфармацыя жанру; збліжэнне гістарычнага жанру з апокрыфам; іронія; забаўляльнасць.

Образец цитирования:

Вострыкава АУ. Проблемы развіцця чэшскага гістарычнага рамана 1940–60-х гг. *Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія*. 2019;1:72–82.

For citation:

Vostrykava AU. The problems of development of the Czech historic novel in 1940–60s. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:72–82. Belarusian.

Автор:

Елена Владимировна Вострикова – кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры теории литературы филологического факультета.

Author:

Alena U. Vostrykava, PhD (philology), docent; associate professor at the department of theory of literature, faculty of philology.
vostrikova72@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0003-2693-981X>

THE PROBLEMS OF DEVELOPMENT OF THE CZECH HISTORIC NOVEL IN 1940–60s

A. U. VOSTRYKAVA^a

^a*Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

The article highlights the problems of the development of the historical genre in the Czech literature of the 1940–60s, gives a broad panorama of the development of the historical prose of the period, authors and their works are named, their place and role in the literary process are determined, and their ideological and genre-style features are characterized. The problem of the traditional and innovative in the Czech historical novel of this time is being solved. The main trends of development within each time interval, connected with certain historical and cultural events in Czechoslovakia, are singled out.

Key words: Czech literature of the 1940–60s; historical novel; biographical prose; the Irasek tradition; historical allegories; the transformation of the genre; the rapprochement of the historical genre with the apocrypha; irony; entertainment.

Прапанаваная тэма бачыцца актуальнай для славянскага літаратуразнаўства, паколькі прайшоў яраз той прамежак часу, які дазваляе аб'ектыўна ацэньваць працэсы, што адбываліся ў чэшскай літаратуры другой паловы XX ст., расстаўляць акцэнт, вылучаць прыярытэтныя кірункі і пэўных аўтараў, якія сталі ўжо класікамі чэшскай літаратуры. Часавая перспектыва дае магчымасць рабіць высновы пра традыцыю і наватарства ў межах гістарычнага жанру. У сваім даследаванні мы абавіраліся на літаратуразнаўчыя працы чэшскіх вучоных, такіх як Ф. Кс. Шальда, Л. Махала, Д. Моцна, Ё. Грабак, Ё. Нечас, Э. Новакава, М. Сухамел, Б. Докаўпіл, Б. Гофман і інш. Пры напісанні артыкула таксама важнымі для нас былі работы расійскіх і беларускіх навукоўцаў С. Шэрлаімавай, Р. Кузняцовай, С. Нікольскага, С. Мусіенка, А. Бабракова-Цімошкіна і інш. Мэтай гэтага даследавання з'яўляецца характарыстыка і раскрыццё тых літаратурных працэсаў, якія адбываліся ў чэшскай літаратуры ў межах гістарычнага жанру ў 1940–60-х гг. на фоне грамадска-палітычных і культурных падзей тагачаснай Чэхаславакіі. Таксама ставіліся задачы вызначыць традыцыйнае і наватарскае ў чэшскай гістарычнай прозе акрэсленага перыяду, даць панарамную карціну гістарычнага рамана, вылучыць пэўныя тэндэнцыі, а таксама паказаць ідэйна-мастацкую своеасаблівасць творчасці аўтараў, якія фарміравалі тагачасны літаратурны працэс у межах гістарычнай прозы. Перыяд 1940–60-х гг. мы падзяляем на непрацяглыя этапы на падставе змен, якія адбываліся ў гістарычным, грамадскім, культурным жыцці чэхаў, і вывучаем гістарычны раман у рамках кожнага асобнага этапу, прасочваючы эвалюцыю аўтараў і іх твораў.

Гістарычны раман мае ў чэшскай літаратуры трывалыя карані і багатую традыцыю. Значнае месца гістарычнай прозы падкрэслівалася многімі чэшскімі і рускімі літаратуразнаўцамі. У гісторыі Чэхіі было шмат цяжкіх і трагічных перыядаў, а зварот да гістарычнай тэматыкі заканамерны менавіта ў такія часы. З'явіўся чэшскі гістарычны раман у 1830-я гг. Найбольшага развіцця дасягнуў у другой палове XIX ст. у творах А. Ірасека, В. Бенеша-Тршэбіскага, З. Вінтэра. У другой палове XX ст. чэшскія раманісты абавіраліся на тады ўжо класічную і хрэстаматыйную спадчыну А. Ірасека і У. Ванчур. Той жа Ірасек, аўтар пяцітомнай эпапеі «Ф. Л. Век», тэтралогіі «У нас», трылогіі пра гусіцкія войны («Паміж плынямі», «Супраць усіх», «Братэрства»), быў амаль кананізаваны ў чэшскай літаратуры, што падкрэслівае спецыфіку статусу ў ёй гістарычнага жанру, які нёс народу погляд на чэшскую гісторыю і адыгрываў вялікую ролю ў фарміраванні нацыянальнай ідэалогіі. Пасля 1918 г., калі чэхі атрымалі дзяржаўную незалежнасць, распаўсюдзіўся «культ Ірасека» і пашырыліся яго канцэпцыя і трактоўка чэшскай гісторыі. Знакаміты чэшскі крытык Ф. Кс. Шальда нават выступіў у сваіх артыкулах супраць гэтага. Ён меркаваў, што ірасекаўская мадэль гістарычнага рамана належыць да вальтэр-скотаўскага тыпу, у якім спалучаліся рамантызм і рэалізм, што пры рэалістычнай трактоўцы падзей перашкаджае прыходу новых рыс у дадзены жанр. Пазіцыю Ф. Кс. Шальды падтрымаў пісьменнік і крытык Ю. Фучык. Рускі літаратуразнаўца А. Бабракоў-Цімошкін лічыць, што «афіцыйны “культ” Алоіса Ірасека ў Чэхаславакіі 1918–1938 гг. стаў толькі адным з фактараў, які паўплываў на развіццё чэшскага гістарычнага рамана ў XX ст.»¹ [1]. Сучасны чэшскі літаратуразнаўца Л. Махала адзначаў, што «гістарычныя творы маюць у чэшскай літаратуры багатую традыцыю, гэты факт згадае кожны, хто паспрабуе прааналізаваць мастацкія тэксты пра мінулае» [2, s. 104]. Зварот да падзей гераічнай даўніны дапамагаў чэхам усвядоміць сваю моц, сілу, абуджаў нацыянальную самасвядомасць. Расійская даследчыца С. Шэрлаімава падкрэслівала, што гістарычны жанр дамінаваў у развіцці чэшскага рамана другой

¹ Тут і далей пераклад наш. – А. В.

паловы XIX ст. [3, с. 5–20]. Першай спробай гістарычнага рамана ў чэшскай літаратуры стаў твор Ёзафа Лінды «Вацлаў і Баляслаў, альбо Зара над паганствам» (1818). Менавіта Ёзаф Лінда разам з Вацлавам Ганкам стаў аўтарам містыфікацыі Кралядворскага рукапісу і Зеленагорскага рукапісу, якія павінны былі сцвердзіць старажытнасць чэшскага нацыянальнага эпосу. Паэт К. Г. Маха хацеў стварыць цыкл гістарычных раманаў. Такім чынам, гістарычны жанр у чэхаў быў заўсёды запатрабаваны і фарміраваў нацыянальны міф, клікаў на барацьбу з нямецкай экспансіяй за ідэалы славянства.

Гістарычная тэматыка ў чэшскай літаратуры мае багатую традыцыю і вялікае значэнне. Аднак на чэшскіх землях не ўзнікла раманаў сусветнага маштабу, як, напрыклад, у Польшчы (раманы Г. Сенкевіча і Б. Пруса). У міжваенны перыяд гістарычны жанр не меў таго татальнага значэння, як ў XIX ст., паколькі, па словах Ф. Кс. Шальды, «усе, каго трэба было абудзіць, былі абуджаны» [4, s. 105]. Таму гістарычная проза У. Ванчуры і Я. Дурыха заставалася на перыферыі галоўных літаратурных кірункаў.

У **перыяд пратэктарату 1939–1945 гг.**, час пагрозы і ўціску, пісьменнікі, галоўным чынам аўтары вясковай прозы, хронік, зноў звярнуліся да іресекаўскай традыцыі. Адначасова яны сталі эксперыментаваць, акцэнтуючы ў сваіх творах псіхалагічную і філасофскую лінію і развіваючы арыгінальны стыль. Так узніклі яскравыя творы К. Шульца, Ф. Кржэліны, М. В. Кратахвіла. Адыход ад рэалістычнай апісальнасці пашырыў магчымасці многіх аўтараў: Ф. Кожыка, Ф. Неўжыла, І. Маржанека. Вайна садзейнічала гарманізацыі паэтычных элементаў і дынамічнага дзеяння ў гістарычнай прозе. Узніклі як лірызаваныя раманы, так і творы з магутным эпічным складнікам.

Даследчык Д. Моцна ўказваў, што ў рабоце з гістарычным матэрыялам існуюць тры падыходы: 1) імкненне прыгожа і яскрава адлюстраваць час і псіхалогію гістарычных персанажаў; 2) паказ на гістарычным матэрыяле праблем сучаснасці; 3) зварот да гісторыі як да знешніх дэкаратыўных куліс [5, s. 240]. Над такімі падыходамі, над тым, што можа дадумаць пісьменнік, разважалі і аўтары гістарычных раманаў часоў пратэктарату. Многія пісьменнікі былі ўпэўнены ў неабходнасці знаёмства з гістарычным кантэкстам. Пра гэта пісаў Ё. Грабак, асабліва ў дачыненні да біяграфічных раманаў. Чэшскі даследчык быў упэўнены ў тым, што аўтар павінен прытрымлівацца гістарычнай праўды [6, s. 38]. Шальда таксама лічыў, што інфарматыўная функцыя ў гістарычных раманах вельмі важная, а чытач чакае не толькі эстэтычнай асалоды, але і павучання. Менавіта таму гарманічнае спалучэнне гістарычнай праўды і мастацкай вобразнасці становіцца для пісьменнікаў своеасаблівым ідэалам, да якога трэба імкнуцца. Такой канцэпцыі прытрымліваліся найперш стваральнікі біяграфічнай прозы. Пра гэта таксама пісаў літаратуразнаўца Карал Полак [7, s. 10–18]. Творы такога кшталту былі вельмі запатрабаванымі ў чытачоў перыяду пратэктарату. Пра этычныя праблемы біяграфічных раманаў разважаў Яраслаў Нечас, які лічыў, што ў якасці герояў такіх твораў павінны выступаць вельмі значныя асобы [8, s. 520–528].

Перыяд 1939–1945 гг. – час нямецкай акупацыі для чэшскага народа. Гаворка ішла пра тое, быць ці не быць нацыі, пазбаўленай самастойнасці, дзяржаўнасці і дэмакратычных свабод. Вырашалася, ці застануцца чэшская культура, мастацтва, навука. Антынямецкія настроі праяўляліся нават у авацыях пры патрыятычных сцэнах у тэатрах, байкатаванні афіцыйных культурных акцый. Улада адказала тым, што з чэрвеня 1939 г. было забаронена спяваць у кафэ і рэстаранах народныя песні. Апладзіраваць у тэатрах дазвалялася толькі ў пачатку і канцы спектакля. Маніфестацыяй «чэшскасці» стала перапахаванне астанкаў нацыянальнага паэта К. Г. Махі ў Вышаградзе, а таксама святкаванне 55-й гадавіны з дня смерці кампазітара Б. Сметаны ў маі 1939 г. Вялікае значэнне мелі таксама рэлігійныя шэсці ў гонар чэшскіх святых Яна Непамуцкага і Вавржынца ў 1939 г. У іх прынялі ўдзел больш за паўмільёна чалавек. Пасля пачатку Другой сусветнай вайны на чэшскіх землях адбыліся антынямецкія дэманстрацыі. Падчас адной з іх быў забіты чэшскі студэнт Ян Оплетал, што стала падставай для закрыцця чэшскіх вышэйшых навучальных устаноў, забойства чэшскіх студэнтаў і зняволення соцень з іх у канцэнтрацыйных лагерах. Бездань паміж чэхаў і ўладамі пратэктарату павялічвалася. Было відавочна ўжо ў 1941 г., што чэшскія і мараўскія землі не будуць лаяльнымі да Гітлера. Пасля пачатку вайны з Савецкім Саюзам пратэктарам быў пастаўлены Рыхард Гейдрых, каб навесці парадак на чэшскіх тэрыторыях. Рос уціск на чэшскае грамадства. Гейдрых ствараў атмасферу страху. З'явіліся гета для яўрэяў, пачаўся халакост. Разам з жыхарамі былі знішчаны вёскі Лідзіцэ і Лежакі. Грамадская сітуацыя пагоршылася, тэрор усё рос. Таму мастацкая і навуковая творчасць у часы пратэктарату стала найвышэйшай формай нацыянальнага жыцця. Так лічаць многія даследчыкі, напрыклад Альберт Пражак і Бендржых Вацлавак.

Галоўным становіцца падтрыманне чэшскага духу і чэшскай мовы. Аўтары «Вялікай гісторыі зямель Кароны чэшскай» Ян Гебхард і Ян Куклік назвалі чэшскую літаратуру часоў пратэктарату натхняльніцай народнага супраціву [9, s. 481]. Існавала Культурная рада, якая арганізавала «Месяц чэшскай кнігі», «Чэшскі музычны май», шэраг выстаў «Майстры – народу». На сцэне ішлі шэсць опер

Б. Сметаны. Працягвалі здымацца чэшскія кінафільмы. Літаратурнае жыццё ў пратэктараце было абмежавана цензурай, антысемеіцкай скіраванасцю, забаронай, немагчымасцю друкавацца ў рэжыме аўтарам, турэмным зняволеннем пісьменнікаў. Але ў гэты час усё ж выходзілі новыя кнігі.

Як адзначыла Э. Новакава, «знамем літаратуры стаў гістарызм, вяртанне да мінулага» [10, s. 13]. У выдавецтвах друкавалі класіку: творы Б. Немцавай, Ё. К. Тыла, К. Светлай, Я. Неруды, Ю. Зэра, К. В. Эрбена, Ф. Палацкага. З часавым гістарызмам былі звязаны тэмы радзімы і сям'і. Проза дэманстравала зварот да эпічных апавядальных традыцый. З'явілася шмат навінак. Выключнае месца належала гістарычнаму жанру. Аўтары зноў сталі звяртацца да традыцый рэалістычнага рамана. Широка выкарыстоўваліся псіхалагічныя і рамантычныя элементы. Выходзілі гістарычныя аповесці, раманы, хронікі, біяграфічныя творы. У першую чаргу трэба згадаць двухтомнае выданне твораў **Уладзіслава Ванчур** «Карціны з гісторыі народа чэшскага» (1939, 1940). Кніга мела вялікі грамадскі рэзананс, набліжала новага чытача да гісторыі. Ванчура ў гэтым выданні ўвасобіў арыгінальнае мастацкае бачанне. Першы том пераважана меў характар хронікі, другі ўяўляў сабой сукупнасць аповесцей і апавяданняў. Аўтар раскаваў пра чэшскую гісторыю ад найстаражытнейшых часоў. Аповед чэшскага генія пра гісторыю ў нечым абапіраўся на працы марксісцкіх гісторыкаў, што выклікала пэўныя дыскусіі і некаторыя памылкі інтэрпрэтацыі гістарычных падзей. Але ў атмасферы пратэктарату гэта было не вельмі важна.

Іван Ольбрахт выдаў кнігу для моладзі «Са старых летапісаў» (1940), у якой выклаў старыя міфы і легенды ў форме парафразы Чэшскай хронікі Казьмы Пражскага, Хронікі Вацлава Гаека з Лібачан і Крысцыянавай легенды. Чэшскія літаратуразнаўцы пісалі пра тое, што нацысты хацелі ў сваіх мэтах выкарыстаць вобразы Карла IV, святога Вацлава, аднак ніхто з чэшскіх пісьменнікаў не пагадзіўся стварыць падобны калабарацыянісцкі раман пра гэтых асоб.

Да знакамітых прадстаўнікоў гістарычнага жанру гэтага часу належаць Ф. Кубка, Ф. Гержманек, К. Шульц, М. В. Кратахвіл і інш. Вялікую цікавасць у чытачоў выклікала «Рожмберская трылогія» (1938, 1940, 1942) І. Маржанека. Папулярнымі былі гістарычныя творы Ф. Кожыка, Ф. Кржэліны. Адной з вяршынь гістарычнага жанру стаў раман К. Шульца пра Мікеланджэла «Камень і боль» (1942). Новыя гістарычныя раманы выдавалі Я. Дурых, Ф. Шрамэк, Ё. Томан, К. Новы, Ф. Неўжыл і інш.

У 1945–1948 гг. гістарычны раман працягваў развівацца. З чытачамі аўтары размаўлялі на мове алегорый. Як і ў часы Другой сусветнай вайны, гістарычныя алегорыі давалі аўтарам магчымасць сказаць людзям праўду пра грамадска-палітычную і гістарычную сітуацыю. Праз гістарычныя і псеўдагістарычныя гісторыі і сюжэты кнігі раскавалі пра ўяўных правадыроў і варварства войнаў. Сваёй алегарычнасцю і магчымасцямі фабульнай гульні з фактамі гістарычная проза была блізкая да ўтапічнай і фантастычнай літаратуры. Яна давала парады і рабіла спробы правільна арганізаваць сучаснае грамадскае жыццё дзякуючы сваёй іншасказальнасці.

Гэтыя рысы ўласцівыя раману **Іржы Вэйля** «Макана, бацька цудаў» (1946), напісанаму яшчэ ў 1940 г., калі аўтар не мог друкавацца і спрабаваў аддаць рукапіс у выдавецтва пад чужым імем. Гэта твор пра механізмы палітычнай хлусні і фальшывае месіяніства, пра грамадскія маніпуляцыі. У рамане апісваецца канфрантацыя арабскага генерала і лжэпрарока VIII ст. з масамі. Твор супрацьпастаўляе індывідуальную волю да ўлады і імкненне бяспраўных да справядлівасці. Раман стылізаваны пад старажытную хроніку. Вэйл адыходзіць ад псіхалагізму. Асобныя эпізоды твора набываюць сваю аўтаномнасць: напрыклад, партрэты Маканавых прыхільнікаў маюць форму самастойных апавяданняў. Апавядальнік выступае як назіральнік за дзеяннем, пазбягае каментарыяў і выказвання эмоцый. Вэйл выкарыстоўвае ўсходні каларыт, вербальныя экзатызмы, на што паўплывала знаёмства пісьменніка з першакрыніцамі і адпаведным асяродкам (у 1930-я гг. Вэйл наведаў савецкую Сярэднюю Азію).

Пра прыныцы ўлады пісаў **Іван Ольбрахт** у рамане «Захопнік» (1947). Кніга ўяўляе сабой белетрыстычную адаптацыю гісторыі захопу Мексікі амерыканскага гісторыка У. Х. Прэската. Вялікую ролю ў творы адыгрывае пазнавальная функцыя. Таксама Ольбрахт праводзіць паралель паміж Картэсам і Гітлерам, паміж супраціўленнем індзейцаў і антыфашысцкімі выступленнямі. Але ідэалагічныя рысы з цягам часу сцерліся, сталі малапазнавальнымі, у выніку адбылася пэўная рамантызацыя вобраза Картэса.

Тэма барацьбы з захопнікамі дамінуе ў гістарычных раманах **Паўла Наўмана** «Фаон» (1947) і **Уладзіміра Ванека** «Зямля крывяніць, зямля квітнее» (1946). Твор сканцэнтраваны на падзеях Трыццацігадовай вайны. Пісьменнік быў дыпламатам у Швецыі і вельмі хацеў прыцягнуць увагу грамадзян гэтай краіны да чэхаславацкіх праблем, таму ў сваёй кнізе вывёў вобразы шведаў ідэалізавана. Твор яскрава антынямецкі і агітацыйны. Аўтар актуалізуе гістарычныя падзеі. Раман «Фаон» прысвечаны эпоху пунічных войнаў, калі грэчаскія калоніі ў Паўднёвай Італіі і на Сіцыліі сталі прычынай канфлікту паміж Рымам і Карфагенам. Наўман стараецца стылізаваць свой твор пад антычнасць,

выкарыстоўвае эпістальную форму. У творы шмат філасофскіх разваг. Пратаганіст у рамане ўсё сваё жыццё ваюе супраць рымскай экспансіі. Паступова ён становіцца свядомым патрыётам выключна сваёй малой радзімы і абараняе агульначалавечыя ідэалы свабоды як найвышэйшую жыццёвую каштоўнасць. Раман дэманструе алегарычнае пераплаценне тэмы твора і яго актуальнага прадстаўлення.

Мілаш Вацлаў Кратахвіл звяртаецца да вобраза Вацлава IV у рамане «Кароль апранаецца ў лахманы» (1945). Караля аўтар паказвае самотным чалавекам, няздольным выбраць паміж супрацьлеглымі палітычнымі сіламі. Чэшскі творца разважае пра магчымасць асабістага ўдзелу ў гісторыі. У творы шмат лірызму, даецца майстарскае апісанне гарадскіх і прыродных пейзажаў. Письменнік выкарыстоўвае дынамічныя кантрасты, але цэнтральны герой рамана статычны. Тэму адказнасці асобы ў гісторыі ўздымае **Здзек Урбанек** у рамане «Дарогай за Кіхотам» (1949).

Усе названыя творы 1939–1948 гг. можна назваць манаграфічнымі, паколькі яны прысвечаны адной цэнтральнай асобе. Аб'ядноўвае іх і створаная ваенная атмасфера. Герой заўсёды выступае супраць калектыву або проціпастаўляецца яму. Аўтары сваімі гістарычнымі алегорыямі імкнуцца паўплываць на тыя змены, што адбываліся ў пасляваенным грамадстве. Яны хочуць мець магчымасць маральна і сацыяльна фарміраваць грамадства.

Яшчэ адна тэндэнцыя ў гістарычнай прозе гэтага перыяду – імкненне «стварыць уяўленне пра магчымасці новага гістарычнага часу, не абцяжаранага мінулымі войнамі і памылкамі» [11, s. 215]. Такая магчымасць прыцягвала аўтараў рознай палітычнай арыентацыі: Паўла Наўмана (антыўтопія «Залаты век» (1949)), Ёзафа Копту (раман «Dies irae» (1945)), Іржы Гронека (раман «Даліна свету» (1946), у якім паказана Палестына пасля ўкрыжвання Хрыста), Ольдржыха Аўду (раман «Даліна ўзнялася» (1947)), Мілаша Гануша (раман «Легенда пра Томаша» (1947), у якім сцвярджаецца блізкасць камунізму і хрысціянства), Ёзафа Томана (раман «Славянскае лета» (1948), у якім апісваюцца мірныя працаўнікі – славяне ў процілегласць ваяўнічым германцам). Гэтыя пісьменнікі адлюстроўваюць калектывны патрыятызм, фарміраванне новай чалавечай маралі. Аўтарская логіка падпарадкоўваецца пэўным ідэйным канцэпцыям. Утапічныя ўяўленні пра выпраўленне чалавечых парадкаў паказаны ў межах самых розных гістарычных і псеўдагістарычных тэм.

Перыяд 1948–1955 гг. вызначаўся новымі імпульсамі ў развіцці гістарычнага рамана. Узорам для пісьменнікаў мусіў быць А. Ірасек, які апеў гусітаў як найлепшых прадстаўнікоў чэшскага народа, а вяршыняй чэшскай гісторыі назваў гусіцкую эпоху і нацыянальнае адраджэнне. Большасць чэшскіх раманаў аўтараў у 1948–1955 гг. звярталіся да гэтых тэм, паказвалі вызваленчы, нацыянальны і рабочы рухі. Сцвярджалася, што гусіты былі першымі чэшскімі рэвалюцыянерамі. Менавіта так іх дзейнасць і трактавалася знакамітым чэшскім літаратуразнаўцам Ёзафам Грабакам у яго працы «Старадаўняя чэшская літаратура» [12, s. 113–123]. Таксама ў гістарычным рамане 1948–1955 гг. закраналася тэма сялянскіх хваляванняў пабелагорскага перыяду. Гус з рэлігійнага рэфарматара ператварыўся ў рэвалюцыянера і амаль сацыяліста. Персанажы былі «чорна-белымі», усе яны падзяляліся на станоўчыя і адмоўныя. Героём выступала народная маса, а не асобныя людзі, падзеі паказваліся класава дэтэрмінаванымі. Аповед быў абавязкова рэалістычным і «праўдзівым», гістарычна дэталізаваным. Псіхалагізм выкарыстоўваўся надзвычай абмежавана. Пісаліся пераважна культурна-асветніцкія і дыдактычныя раманы. Менавіта такімі былі творы В. Капліцкага «Жалезная карона» (1954), «Чацвёртае саслоўе» (1952), М. В. Кратахвіла «Магістар Ян» (1951), «Паходня» (1950), Адольфа Браналда «Хлеб і песні» (1952), Ніны Багдаравай «Танец рабоў» (1948) і інш. Ствараліся гістарычныя біяграфічныя раманы, калі гісторыя асобы разгортвалася на фоне гістарычных падзей, якія былі вельмі важнымі для ідэйнай канцэпцыі твораў. Так, можна вылучыць раман І. Маржанека пра кампазітара Б. Сметану «Песня гераічнага жыцця» (1952), Ф. Кожыка пра мастака «Ёзаф Манес» (1955) і інш. У гэтых кнігах А. Бабракоў-Цімошкін адзначае «схематызацыю сюжэта, ператварэнне герояў у адкрыта хадульных персанажаў, ідэалізацыю “мас” і шматслоўныя адступленні з тлумачэннем элементарнага сюжэта» [1]. Гістарычная проза канца 1940-х – першай паловы 1950-х гг. паступова вычарпала свае магчымасці, аўтары пачалі шукаць шляхі адыходу ад ірасекаўскай традыцыі і магчымасці свайго абнаўлення, паколькі белетрыстычнасць і забаўляльнасць зніклі, існавала запраграмаваная ідэалагічнасць, класавасць і тэндэнцыйнасць у духу готвальдаўска-сталінскіх пастулатаў.

Паступова гістарычная проза рухалася ў напрамку да псіхалагізму, пазбаўляючыся сацыялагічнасці першай паловы 1950-х гг. Назіраўся адыход ад камуністычных традыцый у сувязі з прыкметамі пэўнай адлігі ў чэшскім грамадстве. Паступова стала адбывацца трансфармацыя жанру, пераглядаліся ранейшыя традыцыі. Для пісьменнікаў арыенцірамі становіцца ідэалаг «паэтызму» У. Ванчура, каталік-мадэрніст Я. Дурых. Гістарычны сюжэт пераўтвараецца ў прастору для мастацкіх эксперыментаў, дыдактычнасць і патрыятызм, уласцівыя мінуламу перыяду, адыходзяць на другі план, выкарыстоўваюцца новыя мастацкія сродкі. Цэнтрам аповеду становіцца канкрэтная асоба са сваёй псіхалогіяй у тыя ці

іншыя гістарычныя часы. Гістарычны раман збліжаецца з псіхалагічным раманам. Праяўляецца такая рыса, як забаўляльнасць, акцэнтуюцца прыгодніцкія і любоўныя перыпетыі, як, напрыклад, у рамане М. В. Кратахвіла «Неверагодныя прыгоды Яна Карнэля» (1954).

3 другой паловы 1950-х гг. у гістарычнай прозе назіралася тэндэнцыя да адыходу ад схематызава-най паэтыкі вялікіх палотнаў і хранікальнага аповеду пра рэвалюцыйныя падзеі і іншыя праявы гра-мадскага супрацьстаяння. Змяняўся погляд на гістарычны матэрыял як на дыдактычную ілюстрацыю лінейнага развіцця гісторыі да камуністычнай будучыні. З'явілася большая цікавасць да спецыфікі пэўных эпох. Хоць па-ранейшаму існавалі прымат жалезных законаў гісторыі над воляй індывідуума і неабходнасць сацыялістычнага ідэйнага гучання твораў, аднак аўтары гістарычнай прозы сталі на-даваць увагу маральным і філасофскім гарызонтам персанажаў. У цэнтры часта аказваецца адзіночка, які праяўляе сябе праз псіхалагічныя апісанні, што складае процівагу яшчэ абавязковай у тыя часы сацыяльнай тыпізацыі. Але паступова адбывалася вызваленне ад эстэтычных і ідэалагічных устано-вак сацыялістычнага рэалізму. Узмацнялася жанравая аўтаномія любімага чытачамі жанру, у які зноў пранікалі элементы эмацыянальнага і сюжэтнага напружання і забаўляльнасць: «Гістарычная проза дзякуючы факту часовай дыстанцыі ад “адназначнай” сацыялістычнай рэчаіснасці стала найлепшым полем для жанравай дыферэнцыяцыі сюжэтаў. Гэта рыса садзейнічала значным зменам і свабодзе літаратурнай камунікацыі» [13, s. 308].

Напрыклад, раман **Мілаша Вацлава Кратахвіла** «Прыгоды Яна Карнэля» спалучае рысы трады-цыйнага гістарычнага жанру, як у Ірасека, з паказам народнай стыхіі ў гісторыі. Жывы і хуткі аповед стаў адной з першых прыкмет рэабілітацыі прыгодніцкай прозы, прывабліваючы маладых чытачоў. У 1956 г. пісьменнік стварае гістарычную псіхалагічную навелу «Вераніка», дзе спалучаюцца гістарычная тэма і псіхалагізм. Аповед падаецца ў форме дзённіка, лістоў. Апісваецца гісторыя маладой прыхільніцы Бажэны Немцавай. Таксама ўздымаецца праблема дзяржаўнага тэрору і сачэння за асабістым жыццём грамадзян і нагляду за культурным жыццём. **Уладзімір Вондра** пайшоў ванчураўска-ольбрахтаўскім шляхам, што заўважна ўжо ў яго дэбютным рамане «Збойніцкая балада» (1956). Твор уяўляе сабой бала-дычны аповед пра збойніка Ондраша. Аднак аўтар не пазбег манументальнасці і класавага дэтэрмінізму ў апісанні вобразаў. **Альфрэд Тэхнік** у рамане «Млын на падземнай рацэ» (1956) трансфармаваў таямнічасць падземных прастораў Маравіі ў таямнічасць жыцця. Аўтар спрабуе матэрыялістычна рас-крыць сэнс жыцця чалавека і гісторыі. У рамане выкарыстоўваецца матыў родавага праклёну і любові, якая яго пераадоўвае. Раман **Адольфа Бранальда** «Кароль чыгунак» (1959) выбарам сродкаў, матываў і людскіх тыпаў адпавядае класавым падыходам і класавому разуменню рэчаў. Галоўны ге-рой – буйны прускі прадпрымальнік Стрэйсберг. «Эфектны аповед, тэатральныя сцэны, характарысты-ка персанажаў праз дыялогі, якія патрабуюць чытацкага дадумвання, акцэнт на псіхалогіі і асабістай гісторыі пратаганіста выносіць на першы план эпічную стыхію» [13, s. 310]. Аўтар імкнецца ператва-рыць фэбулу ў метафару элітарнасці і нарцысізму, якія вырастаюць з грамадскай атмасферы другой па-ловы XIX ст. Прысутнічае лінія свету рабочых, але іх вобразы непераканаўчыя і неканкрэтныя. Слаба карэлююцца літаратурнасць і дыдактызм у рамане **Іржы Вейля** «Арфіст» (1958), дзе, з аднаго боку, паказана будзённасць, з другога – апісана забастоўка тыпаграфскіх рабочых у Празе 1844 г. Галоўныя героі – два яўроі, адзін з якіх стане багатым фабрыкантам, а другі – бедным інвалідам. Уводзіцца тэма жыццёвай слабасці і аўтсайдарства.

Вырашальным імпульсам для абнаўлення ўнутранага жыцця герояў і іх адносін са знешнім светам стала развіццё ў Чэхіі **біяграфічнай гістарычнай прозы**. Тэма жыцця вялікіх асоб, асабліва творчых індывідуальнасцей, пераносіла акцэнт з сацыяльнай дэтэрмінаванасці асобы на яго складаны ўнутраны свет і рух, напружанасць, звязаныя з творчасцю і яе рэцэпцыяй. Зноў на першы план у гістарычнай прозе выходзіць матыў няпэўнасці чалавечай экзістэнцыі, ірацыянальнасці быцця і глыбокіх этычных канфліктаў, якія нясе з сабой жыццё. Аўтары звярталіся да вобразаў такіх асоб, якія фарміравалі вялікія нацыянальныя традыцыі. Выкарыстоўваюцца магчымасці псіхалагічнага даследавання чалавека. На-пачатку гэта былі гістарычныя псіхалагічныя навелы, напрыклад «Сыходжу, вярнуся» (1957) Ч. Ер-жабека, дзе апісваецца літамышльскі эпізод, які адбыўся ў канцы жыцця Бажэны Немцавай. Аўтар адлюстроўвае біяграфічныя факты жыцця вялікай пісьменніцы, яе адзіноту, хваравітасць, адчуванне блізкасці смерці і надзею. У гэты перыяд назіралася цэлая хваля раманаў-біяграфій: выйшлі творы А. Згоржа пра Марыю Складоўскую-Кюры, Бетховена і Немцаву, Я. Лоўткавай пра Франсуа Віёна «Ня-гледзячы ні на што спявае паэт» (1957), Ф. Кожыка пра Сервантэса «Рыцар сумнага вобраза» (1958).

Прадметам даследавання ў трылогіі **Леанціны Машынавай** і дылогіі **Міраслава Гануша** стаў Я. А. Коменскі, прычым абодва аўтары звярталіся да асобных перыядаў жыцця вялікага пісьменніка, філосафа, педагога: Машынава – да маладосці, Гануш – да сталага ўзросту і старасці. У трылогіі Ма-шынавай «Маладыя гады Яна Амаса» (1957), «Да лабірынта свету» (1958) і «Палаючая паходня» (1961)

Коменскі апісваецца з пачуццём, без пафасу, без глыбокіх псіхалагічных пранікненняў, затое з акцэнтам на ўплыў народа, хваробы і сямейныя трагедыі. Унутраныя супярэчнасці, вандроўкі па Еўропе і рэфлексію Коменскага паказаў М. Гануш у раманах «Лёс народа» (1957), «Вандроўнік у Амстэрдаме» (1960). У творах прадстаўлены псіхалагічны погляд на асобу Коменскага, апісваюцца яго паводзіны ў складаных этычных, філасофскіх, рэлігійных і палітычных канфліктах. У дылогіі праявілася вельмі адметная і значная для гістарычнай літаратуры 1940–60-х гг. рыса: аўтар закрануў шмат духоўных і метафізічных пластоў, паказаў гуманістычную адукаванасць і пансафісцкую скіраванасць асобы Коменскага, яго пакутлівыя пошукі Божай волі ў гістарычных перыпетых. Лейтматывам становіцца тэма асабістай і творчай свабоды. Коменскі выступае як узор хрысціянскай дабрадзеінасці, высякародных індывідуальных і калектыўных памкненняў. Аўтар паказвае, што яго асоба фарміравалася пад уплывам багацця ўласнага эмацыянальнага жыцця. Ідэйная скіраванасць адпавядае стылістыцы твора, вучонасць Коменскага адлюстроўваецца ў доўгіх дыялогах і маналогам.

Даследчык А. Бабракоў-Цімошкін у гэты перыяд вылучае так званыя раманы дзеяння, у якіх сюжэтны складнік пераважае над гістарычным. Да такіх твораў належаць раманы Ё. Г. Тынецкага, кніга Я. Лоўткавай «Бог ці д’ябал» (1957), дылогія Ф. Кубкі пра рыцара Ячмінека (1957–1958), кніга Я. Махоня пра гусіцкія войны «Выгнаннікі» (1957). Па-ранейшаму некаторыя творцы працягвалі традыцыю іресекаўскага гістарычнага рэалістычнага рамна: В. Капліцкі («Сціснуты кулак» (1959), «Табарская рэспубліка» (1969)), К. Ё. Бенеш («Сем’я цмока» (1957), «Наступленне» (1965)).

Былі створаны шэраг значных твораў, напрыклад пенталогія **Уладзіміра Нэфа** пра ўзвышэнне і заняпад дзвюх пражскіх буржуазных сямей другой паловы XIX – першай паловы XX ст. Крытыка назвала твор сапраўдным рэалістычным эпічным раманам. У пенталогіі аўтар не толькі працягваў традыцыі У. Ванчуры, але і звяртаўся да набыткаў стваральніка чэшскага гістарычнага рамна А. Ірсека, які таксама стварыў пяцітомную эпопею «Ф. Л. Век». Нэф, як і яго папярэднікі, раскрыў панараму развіцця чэшскага грамадства за сто гадоў, паказаў розныя слаі насельніцтва: буржуазію, студэнцтва, інтэлігенцыю, рабочых. Абапіраючыся на гісторыю свайго роду і шэраг гістарычных дакументаў, чэшскі пісьменнік не пазбег уплыву ідэалогіі 1950-х гг., акцэнтаваўшы ўвагу менавіта на рабочым і рэвалюцыйным руху. Аднак рускія даследчыкі як пэўны недахоп адзначаюць, што Нэф абмінуў у сваім вялікім творы постаць Т. Г. Масарыка, ключавую для палітыкі і гісторыі свайго часу (гл. [14, с. 241]). У акрэслены перыяд былі напісаны першыя дзве кнігі пенталогіі «Шлюбы па разліку» (1957) і «Імператарскія фіялкі» (1958). Аўтар наблізіўся да формы сямейнай сагі, наслідуючы традыцыі Т. Мана («Будэнброкі») і Д. Галсуорсі («Сага пра Фарсайтаў»). Аўтар спалучае панарамны погляд на гісторыю і пільную ўвагу да вобразаў герояў. Галоўная думка Нэфа заключаецца ў тым, што міжасабовыя зносіны ў буржуазных сем’ях будуюцца на сіле грошай, і таму такія сем’і не могуць быць шчаслівымі. Усюдыісны апавядальнік пераходзіць ад іроніі да разумення і спачування, толькі калі звяртаецца да жаночых вобразаў. Пенталогія Нэфа скіравала чэшскую гістарычную прозу да апісання асобнага чалавека.

Калі на мяжы 1950–60-х гг. назіраўся публікацыйны бум гістарычнай прозы, які суправаджаўся зменай літаратурных арыенціраў, то ў **1960-я гг.** гістарычных твораў выходзіла значна менш. Разам з тым гэта быў ясна новы перыяд, калі гістарычнай прозы друкавалася няшмат, але ўзніклі асобныя творы, якія выразна ўпісваліся ў літаратурны кантэкст і спрыялі далейшым зменам жанру. Асабліва гэтыя тэндэнцыі сталі адчувальнымі з другой паловы 1960-х гг. Важным знакам новай формы твораў было іншае разуменне адносін паміж індывідуумам і гісторыяй. Калі раней гістарычная проза арыентавалася на класавую прадвызначанасць вобразаў і развіццё жанру (напрыклад, у 1956–1963 гг. многія творы ўзніклі ў палеміцы з папярэднім перыядам і ўказвалі на розніцу паміж грамадскай дэтэрмінаванасцю чалавека і яго асабістым, складаным чалавечым лёсам), то ў другой палове 1960-х гг. гэты палемічны аспект знікае. У ключавых гістарычных раманах такіх майстроў, як О. Данек, К. Міхал, У. Кёрнер, І. Шотала паўстае чалавек як такі, без класавых атрыбутаў, а яго гісторыя распаўядае пра ўсеагульныя чалавечыя пошукі, памылкі, пытанні. Хоць грамадскія акалічнасці па-ранейшаму фарміруюць абрысы сюжэта і надаюць расказанаму канкрэтную гістарычную афарбоўку, тое, што прыносіць пратаганісту пакуты, – гэта звычайны чалавечы досвед, атрыманы ў выніку сутыкнення з гісторыяй, з яе парадаксальным і сляпым бегам, незалежным ад асабістых чалавечых пажаданняў.

Адметнасцю гістарычнай прозы гэтага часу быў глыбокі скепсіс адносна гісторыі, які вырастаў з расчаравання рэальнымі вынікамі камуністычнага перавароту, з сумненняў у высокіх якасцях правадыроў рэвалюцыі і няўпэўненасці ва ўсеагутнасці людскай волі. Скепсіс спарадзіў падзэрэнні ў тым, што гісторыя мусіць быць каварнай, што яна абарочваецца супраць тых, хто яе нібыта стварае, супраць ілюзій пра сілу чалавечага розуму і дзейнасць літаратуры. Таму сюжэты гістарычных твораў акрэслена перыяду часта апісваюць хаджэнні героя па коле: у канцы ён аказваецца ў той жа сітуацыі, што і на пачатку, толькі цяпер у яго няма ілюзій.

Важнай рысай большасці гістарычных твораў становіцца іронія (у папярэдні перыяд да яе звяртаўся толькі Уладзімір Нэф): апавядальнік амаль заўжды добра разумее разыходжанні паміж гістарычнай рэальнасцю і сваімі наратыўнымі канструкцыямі. Прызайкі болей не жадалі адлюстроўваць «гістарычную праўду», яны ўсвядомілі рэалітывізм многіх рэчаў, гістарычных падзей і іх аўтарскай інтэрпрэтацыі. Як і ў прозе на сучасную тэматыку, у асобных гістарычных творах шырока пачалі выкарыстоўвацца я-форма і суб'ектыўная перспектыва, фрагментарнасць апаведу, пры якой спалучалася бачанне розных персанажаў і самога наратара. Мэта гістарычнай прозы заключалася ў тым, каб паказаць складанасць чалавечага існавання ў плыні гісторыі, прычым акцэнт рабіўся ўжо на асабістым чалавечым вопыце, што дало магчымасць праводзіць паралелі паміж гістарычным мінулым і сучаснасцю.

У процілегласць аўтарам папярэдняга перыяду прызайкі другой паловы 1960-х гг. ужо не стараліся даць чытачам узор для паводзін і не разважалі пра тое, што правільна, а што памылкова, што чытач павінен асуджаць, пра што шкадаваць. Яны проста распавядалі пра людскія лёсы. Іх героі, як правіла, часта заходзілі ў тупік асабістага і грамадскага расчаравання. Творы больш не мелі характару адказаў, хутчэй, яны станавіліся адкрытымі пытаннямі і прымушалі пра нешта задумвацца самім і дадумваць апісанае.

Паколькі смерць Сталіна паспрыяла перагляду сацыялістычнага руху XX ст., гэта адбілася і на літаратуры тэндэнцыямі да дэмакратызацыі і большай разняволенасці. У чэшскім гістарычным рамане 1960-х гг. пачалі ўздывацца праблемы маралі, ідэалогіі, самавольства ўлады. Пісьменнікі сталі абмяркоўваць тэмы ўлады і барацьбы за свае погляды, праблемы пераследаванняў за ўласнае светабачанне. Чэшскія пісьменнікі адыходзілі ад тэмы сялянскіх паўстанняў і рабочага руху і звярталіся да праблем інтэлігенцыі і тыраніі, канфлікту ўлады і сумлення, пісалі пра дыктатараў, злоўжыванне ўладай, супраціўленне, якое інтэлектуалы аказвалі ціску таталітарызму. Пра гэта сведчаць гістарычныя раманы А. Дворжака «Магістр Іеранім» (1961), В. Капліцкага «Молат ведзьмаў» (1963). Тыранію часоў Тыберыя і Калігулы апісаў Ё. Томан у сваім рамане «Пасля нас хоць патап» (1963).

Адным з першых твораў, які прадэманстравалі адыход ад ранейшай эстэтыкі і яе змену, стаў раман **Мілаша Швахі** «Драпежнік» (1966), тэматычна блізкі да твора А. Бранальда «Кароль чыгунак». Раман расказвае пра будаўніцтва так званай Паўночнай дарогі з Вены на Паўночную Маравію да Галіцыі. Пластычна, але, як мяркуюць даследчыкі, без асаблівага эстэтычнага ўнёску, аўтар паказаў свет і інтрыгі буйных банкіраў, асяродак тэхнічных служачых і дарожных інжынераў. У творы згадваюцца сацыяльныя хваляванні на чыгунцы ў 1844 г. У духу гістарычнай ілюстрацыі напісаны раман **Франка Тэтаўэра** «Працэсія з паходнямі» (1968), дзе паказваецца зараджэнне сокальскага руху ў чэшскім грамадстве 1860-х гг. Раман вызначаецца нетыповым для свайго часу патрыятычным пафасам. У ім апісаны кансерватыўныя пражскія мяшчане і германізаваныя чыноўнікі. Трохтомны твор **Вацлава Капліцкага** «Табарская рэспубліка» (1969) адлюстроўвае хроніку першых 30 гадоў гусіцкага Табара, фарміраванне думкі пра сацыяльную справядлівасць. Самая вялікая ўвага надаецца Яну Жыжку і Пракопу Голаму, славутым гусіцкім дзеячам. Але ў творы дзейнічаюць дзясяткі персанажаў, паказаных не як асобы, а як сама гісторыя. У сувязі з гэтым многія чэшскія даследчыкі называюць раман ілюстрацыйным і ўказваюць на нераспрацаванасць многіх імпульсаў і ліній, якія маглі б спрыяць адраджэнню і ўзнаўленню гістарычнай прозы [15, s. 375]. Маляўнічае апісанне дзеяння і гісторыі знойдзем у раманах **Францішка Неўжыла** пра чэшскіх каралёў і каралеў Высокага сярэднявечча «Каралева Элішка Рэйчка» (1968), «Каралеўскі сон» (1970).

«Антыірасекаўскім», паводле вызначэння крытыка М. Сухамела [16, s. 4], і наватарскім стаў раман **Карэла Міхала** «Гонар і слава» (1966). У ім апісваецца гісторыя чэшскага рыцара Вацлава Рынды ў апошнія дні Трыццацігадовай вайны. Галоўным героем становіцца асоба негераічная. Аўтар ідзе супраць тэндэнцыі, якая панавала раней, калі чалавек выступаў стваральнікам гісторыі і барацьбітом за чалавечы прагрэс. Усе астатнія персанажы – каталікі, пратэстанты і чэшскія патрыёты-эмігранты – кіруюцца асабістай выгадай, а не шчасцем нацыі. Міхал апавядае пра тое, што знікаюць асноўныя жыццёвыя каштоўнасці, вера і праўда, гонар і слава. Усё становіцца адносным у гэтым жыцці. Лексіка рамана зніжана, ужываецца шмат вульгарызмаў, адсутнічаюць пафасныя і патэтычныя сцэны, так уласцівыя прозе А. Ірасека. «Філасофія чэшскай гісторыі, такая простая і зразумелая ў межах традыцыі, абрастае ў Міхала мноствам пытанняў» [1]. Улады аб'явілі Міхала нядобранадзейным, таму што вастрыё яго прозы было звернута перш за ўсё супраць нацыянальных міфаў: супраць міфа пра чэшскую гісторыю, поўную гераізму і славы, супраць гераізацыі чэшскіх рыцараў, ідэі пра тое, што народ верны сваім правадырам, а апошнія заўжды шляхетныя і годныя, супраць упэўненасці ў здаровым розуме чэшскага фальклорнага героя Гонзы, незнішчальнасці духоўных чэшскіх традыцый. Вядучы прынцып у творы – сатырычны парадокс. Апавядальнік не шкадуе іроніі ў дачыненні да галоўнага героя Рынды. Гісторыя падмяняецца фарсам. Вялікія дзеянні і ўчынкi паказаны ў карыкатурным выглядзе, а вернасці

і адданаці надаецца адценне глупства. Такім чынам, у гістарычную прозу ўваходзяць элементы сюжэтнай гульні, якія адкрылі магчымасць паралельнага, цалкам іншага погляду на гісторыю. Гэта збліжае гістарычны жанр з апокрыфам, які шырока ўжываўся ў творчай дзейнасці яшчэ К. Чапекам і дэманстраваў іншыя падыходы да знаёмага матэрыялу.

У чэшскай літаратуры 1960-х гг. збліжэнне гістарычнага жанру з апокрыфам становіцца яскравай тэндэнцыяй, што праявілася ў многіх тагачасных пісьменнікаў. Падобны падыход прадэманстраваў **Мілан Угдэ** ў зборніку «Таямнічая вежа ў В.» (1967), дзе змешчаны сатырычныя гістарычныя творы. Угдэ апелюе да чапекаўскай традыцыі літаратурных апокрыфаў з рацыяналістычнай дэміфалагізацыяй і іранічным падыходам да тэмы. Аўтар піша пра маніпуляцыі ўлады з праўдай, зыходзячы з актуальных палітычных праблем. Угдэ выкарыстоўвае такія мастацкія прыёмы, як рамачныя канструкцыі, фрагментарнасць аповеду, моўная стылізацыя. Тэму чалавечых слабасцей распрацоўваў **Францішак Непіл** у зборніку «Дзе блукаў, сатана?» (1966). На гістарычных або псеўдагістарычных прыкладах пісьменнік дэманструе нязменнасць чалавечых характараў, асабліва адмоўных рыс. Да чапекаўскай апакрыфічнай традыцыі звяртаўся і **Ілья Гурнік** у творах «Трубачы з Іерыхона» (1968), «Капіталістскія гусі» (1969). Казачны матыў абуджэння скульптуры ўжыты ў сюжэце гістарычнай навелы **Багуслава Бржэзоўскага** «Іахім, ці Прагнасць улады» (1967), у якой аўтар гаворыць пра злоўжыванне ўладай, культ асобы. Характар апокрыфа мае і вялікі раман **Івана Кржыжа** «Праўда пра пагібель Садома» (1968). Твор стылізаваны пад запісы відавочцы знішчэння біблейскага горада, чалавека, які быў адным з нямногіх, хто зразумеў, чаму ўвогуле дайшло да знікнення горада. Кржыж піша пра рэвалюцыю, якія губяць самі сябе, пра законы дэгенерацыі палітычнай улады, якая заснавана на хлусні і падаўленні чалавечай свабоды. Садом становіцца мадэллю, алегарычным вобразам чэшскага грамадства 1950-х гг., у якім панавала адна палітычная партыя, якая выкарыстоўвала вобраз ворага і выдумкі пра знешнюю пагрозу, каб маніпуляваць людзьмі. Хлусня зрабілася інструментам палітычнай барацьбы і перарасла самую сябе, выклікала страшныя наступствы, вынікам якіх стала ўзрастанне рэпрэсій і распад грамадства. Іранічная інтэрпрэтацыя міфалагічных і біблейскіх тэм даецца ў зборніку «Антыпакуты Гасподня» (1966) **Карэла Эйхлера**, які ўжывае жанр апокрыфа з элементамі літаратурнага і моўнага эксперыменту. У зборніку выразна адчуваецца моцная кафкіянская традыцыя.

Аўтарамі, якія ў другой палове 1960-х гг. кардынальна змянілі вобраз чэшскай гістарычнай прозы і распрацавалі падыходы, якія вызначылі яе развіццё ў наступныя тры дзесяцігоддзі, былі О. Данек, І. Шотала і У. Кёрнер.

Першы раман драматурга **Ольдржыха Данека** «Кароль уцякае з поля бою» (1967) належыць да тых твораў, якія арыентаваліся на чапекаўскую традыцыю апакрыфічнай прозы, дэміфалагізавалі гісторыю, былі прасякнуты іроніяй і гістарычным скепсісам і самім спосабам вядзення дыялогу пра грамадскія і філасофскія пытанні, перш за ўсё пытанні сумяшчальнасці ідэалу і палітычнай сілы, улады, былі наватарскімі. Дагэтуль Данека ўжо добра ведаў як драматурга і сцэнарыста, таму ў гістарычную прозу ён прынёс майстэрства кароткіх дыялагізаваных падыходаў да матэрыялу, якія дакладна датавалі і лакалізавалі дзеянне. Моўная стылізацыя была выразна сучаснай. Вобразы ў Данека выступалі носьбітамі пэўных поглядаў і настрояў, якія прысутнічалі ва ўсім тэксце і перарасталі ў актуальныя балючыя пытанні. Арыентацыя аўтара на палітычныя і любоўныя інтрыгі ў вышэйшых колах каралеўства нібы вяртае чытача ў яшчэ даірасекаўскія часы, калі ў рамантычнай гістарычнай прозе ўлюбёнымі героямі былі Ян Люксембургскі, Элішка Пршэмыслоўна і інш. Але пісьменнік не задавальняецца выключна эратычнымі жарсцямі і палацавымі інтрыгамі, а намагаецца, каб яго героі былі паўнакроўнымі вобразамі і носьбітамі філасофскай і маральнай пазіцыі. Цэнтральная філасофская тэма названага рамана звязана з постаццю караля Яна, які ўступіў на трон будучы ўпэўненым у сваёй веры ў справядлівасць і ў тым, што ён варты сваёй місіі. Аднак бясконцыя спрэчкі са шляхтай, мяшчанамі і, урэшце, са сваёй жонкай пераконваюць героя ў тым, што ўладу нельга спалучыць з ідэалам, а праўда можа быць смяротна небяспечнай і ўладар павінен умець супрацоўнічаць з ворагамі і здраднікамі. Кожны з герояў рамана адчувае іронію гісторыі. Падзеі ранняй люксембургскай эпохі з'яўляюцца ў Данека асновай для паказу ідэі і маральнай пазіцыі. Персанажы абмаляваны як сучаснікі, якія гавораць і думаюць так, нібы прайшлі праз гістарычныя выпрабаванні ХХ ст. Даследчыкі разважаюць пра аўтарскі этычны рэалітывізм, які ўвасобіўся ў вобразе Індрыха з Ліпэ, палітычнага гульца і скептычнага назіральніка маральных расчараванняў караля Яна [15, s. 379]. Тым не менш у інтэрпрэтацыі гісторыі на першы план выступае сталае імкненне да ідэалу. Сама гісторыя трактуецца Данекам як ланцуг спроб па «задавальненні маральнай смагі», тугі па лепшым свеце – спроб марных, але прыгожых.

У канцы 1960-х гг. у гістарычным жанры выступіў паэт і празаік **Іржы Шотала**, які ў сваім рамане «Таварыства Ісусава» (1969) звярнуўся да складаных часоў контррэфармацыі. Гэты раман – другі вяршынный твор 1960-х гг. у чэшскай гістарычнай прозе. Аўтар стаў творцам новага тыпу, яго гістарычная проза была незалежнай ад папярэдняй традыцыі. Сваю ролю ў гэтым адыграла паэтычная

дасведчанасць І. Шоталы, якая праявілася ў кожным слове і сказе тэксту. Пісьменнік перанёс цяжар увагі з гістарычных падзей на ўнутраную псіхалогію асобы, аўтарскі каментарый, апісанне дзеяння становяцца другаснымі. На першы план выходзяць суб'ектыўныя пласты, самі персанажы, іх гісторыя і жыццёвыя перыпетыі. Раман дэманструе шмат тапаграфічных, культурна-гістарычных дэталей, цесна злучаных з рэгіянальнай гісторыяй усходняй Чэхіі. Тэматыка пабелагорскай рэкаталізацыі ў рамане змяняецца на ўнутраныя спрэчкі і канфлікты двух галоўных герояў: езуіта, які мае заданне ўмацаваць пазіцыі каталіцкай царквы ў Кашумберкскім маёнтку, і графіні, якая спачатку супраціўляецца рэкаталізацыйнаму ўціску, а потым падпарадкоўваецца. Узаемадачыненні патэра Гада і графіні паказаны не толькі як адносіны людзей рознага грамадскага статусу і розных ідэалаў, але як сувязь дзвюх асоб, якіх збліжае ўзаемная залежнасць, як залежнасць ахвяры і ката, які таксама з'яўляецца ахвярай. Напружанне паміж грамадска-гістарычнымі пластамі рамана і псіхалагічнай плыню творца дае аўтару магчымасць шматбаковай актуалізацыі падзей і думак. Ключавая праблема рамана – пытанне магчымасці спалучыць ідэал з уладай, раздваенне чалавечай душы, якая вагаецца паміж абавязкам і сваімі жаданнямі, падпарадкаваннем і асабістай свабодай. Езуіцкі ордэн выступае ў рамане як адзін з многіх прыкладаў таго, што воля да ўлады, яе прага перамагае першапачатковыя ідэалы любові і справядлівасці. Паказваецца гісторыя паступовага змірэння патэра Гада з тым, што бой за веру пад сцягамі любові і надзеі змяняецца стратай ілюзій.

Гісторыя, як паказвае Шотала, нібы воз, і ў чалавека ёсць толькі дзве магчымасці: або ты ўскочыш у яго, або ён цябе растрэшчыць пад коламі. Усюдыісным і ўсюдыпранікальным становіцца ў рамане адчуванне марнасці чалавечых намаганняў. Бег часу спрыяе старэнню і ўзнікненню пачуцця стомленасці і расчаравання. Філасофскія аспекты тэксту рэалізуюцца перш за ўсё ў дыялагічных частках твора, якія сведчаць пра драматургічны патэнцыял аўтара. Гэта разважанні пра свядомасць адной асобы і цэлага народа, пра перакананні, прынцыповасць і прыстасавальніцтва. Шотала, як і Данек, піша не столькі пра ідэал, колькі пра магчымасці яго дасягнення. Раман успрымаецца як пратэст супраць чалавечых страт і расчараванняў, як абарона асабістага ідэалізму насуперак таму, што многія індывідуумы прайграюць свой бой са светам. Шотала выкарыстаў такія сучасныя для прозы прыёмы, як унутраны маналог, спалучэнне аўтарскага аповеду і аповеду ад асобы героя. Праблематыка рамана выклікала пэўныя паралелі з сучаснасцю пісьменніка. Менавіта гэты раман Шоталы стаў наватарскім у тагачаснай гістарычнай прозе Чэхаславакіі, паколькі пасадзейнічаў звароту пісьменнікаў да новых мастацкіх прыёмаў у творах адпаведнай праблематыкі.

У літаратурным працэсе тых гадоў яшчэ адным сапраўдным наватарам быў **Уладзімір Кёрнер**, які праславіўся гістарычнымі раманамі «Сляпы рукаў» (1965) і «Адэльгейд» (1967), прысвечанымі маральным праблемам, якія сталі актуальнымі ў першыя месяцы пасля заканчэння Першай сусветнай вайны. У 1970 г. выйшаў раман Кёрнера «Пясчаная каса». Паколькі аўтар быў сцэнарыстам, яго мастацкі метад выразна візуальны. Карціны ў творы вельмі яскравыя. Сам пісьменнік неаднойчы падкрэсліваў, што не хоча пісаць класічную гістарычную белетрыстыку, заснаваную на датах і гістарычных падзеях. Яго стаўленне да гістарычных крыніц вольнае. Перад чытачом паўстае пейзаж душы, а не пэўнай аўтэнтычнай геаграфічнай прасторы. Гісторыя лакалізавана ў XIII ст. Важную ролю адыгрывае ордэн нямецкіх рыцараў. Лёс галоўнага героя Альвіна ўяўляе сабой пазачасавыя пошукі сэнсу жыцця, вечнай тугі па абсалюце. Сувязь чалавека і гісторыі Кёрнер бачыць як адносіны трагічнага расчаравання. Чалавечае жыццё ў яго нагадвае блуканне па коле, у выніку чаго герой вяртаецца на сваё першапачатковае месца. Смерць выступае як пачатак і канец яго жыццёвай гісторыі. Такім чынам, раман дэманструе зварот да экзістэнцыяльнай праблематыкі.

Тры вылучаныя раманы Данека, Шоталы і Кёрнера прадэманстравалі вялікія поспехі чэшскай гістарычнай прозы другой паловы 1960-х гг. З імі будзе звязаны цэлы шэраг твораў 1970–90-х гг., якія прама або ўскосна арыентаваліся на гэтыя ўзоры. Гаворка пра творы В. Эрбена, У. Нэфа, У. Мацуры і многіх іншых.

Такім чынам, заўважная эвалюцыя чэшскай гістарычнай прозы 1940–60-х гг. звязана са зменамі грамадска-палітычных рэалій і культурнай атмасферы ў Чэхаславакіі. Гістарычны раман паступова адыходзіў ад іресекаўскай мадэлі гістарычнай прозы, ад дыдактычнай, патрыятычнай і сацыяльнай дэтэрмінаванасці, ад героя-барацьбіта і паказу значных грамадскіх рухаў. Схематызм пабудовы гістарычных твораў замяняўся большай разнаволенасцю ў дачыненні да тэм, герояў, спосабаў нарацыі. Змянялася сама канцэпцыя гісторыі, калі чалавек са стваральніка гісторыі і барацьбіта за лепшую будучыню ператвараўся ў пясчынку гістарычнага кругаабароту, поўную няпэўнасці, расчаравання і адчаю. Павялічылася ступень псіхалагізацыі гістарычных твораў. Усё гэта вяло да з'яўлення ў другой палове 1960-х гг. сапраўды наватарскіх раманаў, якія сваёй экзістэнцыяльнай праблематыкай і новымі спосабамі падачы матэрыялу фарміравалі новыя падыходы ў гістарычным жанры.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Бобраков-Тимошкин А. Бегство от «памяти жанра»: стратегия идеологизации и деидеологизации в чешской исторической прозе. *НЛО* [Интернет]. 2005;71 [процитировано 28 мая 2018 г.]. Доступно по: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71bob-17-pr.html>.
2. Machala L. *Literární bludiště*. Praha: Brana; 2001. 256 s.
3. Шерлаимова СА. Владимир Нефф и его трилогия о Петре Кукане. В: Нефф В. *У королев не бывает ног*. Аксель Т, Мартемьянова В, переводчики. Москва: Художественная литература; 1990. с. 5–20.
4. Šalda FK. Nejnovější proza česká. V: Šalda FK. *Kritické glosy k nove poezie české. Svazek 13*. Praha: Melantrich; 1939. 539 s.
5. Mocná D. Historický román. V: Mocná D, Peterka J a kolektiv. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Litomyšl; 2004. 704 s. 699 s.
6. Hrabak J, Kožík F. *Portréty spisovatelů*. Praha: Československý spisovatel; 1984. 285 s.
7. Polák K. O životopisném románu. *Svazky uvah a studie*. 1941;62:10–18.
8. Nečas J. Nad životopisným románem. *Naše doba*. 1941;48:520–528.
9. Gebhart J, Kuklík J. *Velké dějiny země Koruny České. Svazek 15. 1938–1945*. Praha: Paseka; 2007. 745 s.
10. Nováková E. *Česky Historický román v období protektorátu*. Brno: Cerm; 2012. 404 s.
11. Janoušek P a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945–1989. Svazek 1. 1945–1948*. Praha: Academia; 2007. 431 s.
12. Hrabák J. *Starší česká literatura*. Praha: Statní pedagogické nakladatelství; 1979. 111 s.
13. Janoušek P a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945–1989. Svazek 2. 1948–1958*. Praha: Academia; 2007. 549 s.
14. Литература Чехословакии. В: Шерлаимова СА, Хорев ВА, Ильина ГЯ, редакторы. *История литератур Восточной Европы после II мировой войны. Том 1. 1945–1960 гг.* Москва: Индрик; 1995. 696 с.
15. Janoušek P a kolektiv. *Dějiny české literatury. Svazek 3. 1958–1969*. Praha: Academia; 2008. 688 s.
16. Suchomel M. Anti-Irsek. *Literární noviny*. 1967;16:4.

References

1. Bobrakov-Timoshkin A. [The escape from the «memory of the genre»: the strategy of ideologization and de-ideologization in Czech historical prose]. *NLO* [Internet]. 2005;71 [cited 2018 May 28]. Available from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71bob-17-pr.html>. Russian.
2. Machala L. *Literární bludiště* [Literary maze]. Praha: Brana; 2001. 256 p. Czech.
3. Sherlaymova SA. [Vladimir Neff and his trilogy about Peter Koukane]. In: Neff V. *U korolev ne byvaet nog* [The queens do not have legs]. Aksel T, Martemyanova V, translators. Moscow: Khudozhestvennaya literatura; 1990. p. 5–20. Russian.
4. Šalda FK. [The latest Czech prose]. In: Šalda FK. *Kritické glosy k nove poezie české. Svazek 13*. [Critical glosses for new Czech poetry. Volume 13]. Prague: Melantrich; 1939. 539 p. Czech.
5. Mocná D. [Historically Roman]. In: Mocná D, Peterka J a kolektiv. *Encyklopedie literárních žánrů* [Encyclopedia of literary genres]. Praha: Litomyšl; 2004. 699 p. Czech.
6. Hrabak J, Kožík F. *Portréty spisovatelů* [Writer portraits]. Prague: Československý spisovatel; 1984. 285 p. Czech.
7. Polák K. [About Biography novel]. *Svazky uvah a studie*. 1941;62:10–18. Czech.
8. Nečas J. [Above the biography novel]. *Naše doba*. 1941;48:520–528. Czech.
9. Gebhart J, Kuklík J. *Velké dějiny země Koruny České. Svazek 15. 1938–1945* [The great happenings of the Czech Crown. Volume 15. 1938–1945]. Praha: Paseka; 2007. 745 p. Czech.
10. Nováková E. *Česky Historický román v období protektorátu* [Česky historically roman during the protectorate]. Brno: Cerm; 2012. 404 p. Czech.
11. Janoušek P a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945–1989. Svazek 1. 1945–1948* [History of Czech Literature. Volume 1. 1945–1948]. Praha: Academia; 2007. 431 p. Czech.
12. Hrabák J. *Starší česká literatura* [Older Czech literature]. Praha: Statní pedagogické nakladatelství; 1979. 111 p. Czech.
13. Janoušek P a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945–1989. Svazek 2. 1948–1958* [History of Czech literature. Volume 2. 1948–1958]. Praha: Academia; 2007. 549 p. Czech.
14. [Literature of Czechoslovakia]. In: Sherlaimova SA, Khorev VA, Il'ina GY, editors. *Istoriya literatur Vostochnoi Evropy posle II mirovoi voyny. Tom 1. 1945–1960 gg.* [History of Eastern European literature after World War II. Volume 1. 1945–1960]. Moscow: Indrik; 1995. 696 p. Russian.
15. Janoušek P a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945–1989. Svazek 3. 1958–1969* [History of Czech literature. Volume 3. 1958–1969]. Praha: Academia; 2008. 688 p. Czech.
16. Suchomel M. [Anti-Irsek]. *Literární noviny*. 1967;16:4. Czech.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 07.09.2018.
Received by editorial board 07.09.2018.

Фольклористика

Фалькларыстыка

FOLKLORE STUDIES

УДК 398.87(476):[82.091–144:94(470)«1941/1945»]

БАЛЛАДНЫЙ СЮЖЕТ О ВОЗВРАЩЕНИИ СОЛДАТА: ТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВНОГО ФОНДА

А. А. ГУЛАК¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет культуры и искусств,
ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск, Беларусь

В широком фольклористическом контексте анализируется поздне-традиционный балладный сюжет *Неузнанный муж возвращается с войны*. На материале публикаций XIX–XX вв. выявлены его основные релевантные формы. Впервые в научный дискурс вводится оригинальный вариант из репертуара белорусских партизан периода Великой Отечественной войны. Отмечена генетическая связь сюжета с балладной традицией и его продуктивная реализация в жанре солдатской песни. Определено, что мотивный фонд сюжета составляют пять мотивов и ряд стилистических формул, которые воплощают семантические универсалии традиционной народной культуры и формируют устойчивое проблемно-тематическое поле. Доказано, что динамика сюжетной традиции развивается в направлении редукции лиро-эпического начала и увеличения повествовательной экспрессии.

Ключевые слова: фольклористика; сюжетная традиция; текстуализация мотива; солдатская песня; мотивный фонд; баллада.

Образец цитирования:

Гулак НА. Балладны сюжэт пра вяртанне салдата: тэкстуалізацыя і трансфармацыя матывнага фонду. *Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія*. 2019;1: 83–91.

For citation:

Hulak NA. The ballade plot about the soldier coming back: textualization and transformation of the motive pool. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:83–91. Belarusian.

Автор:

Анастасія Анатольевна Гулак – кандидат филологических наук; доцент кафедры режиссуры факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства.

Author:

Nastassia A. Hulak, PhD (philology); associate professor at the department of directing, faculty of traditional Belarusian culture and contemporary art.
rudolfina.hulak@tut.by

БАЛАДНЫ СЮЖЭТ ПРА ВЯРТАННЕ САЛДАТА: ТЭКСТУАЛІЗАЦЫЯ І ТРАСФАРМАЦЫЯ МАТЫЎНАГА ФОНДУ

Н. А. ГУЛАК^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў,
вул. Рабкараўская, 17, 220007, г. Мінск, Беларусь

У шырокім фалькларыстычным кантэксце аналізуецца познетрадыцыйны баладны сюжэт *Непазнаны муж вяртаецца з вайны*. На матэрыяле публікацый XIX–XX стст. выяўлены яго асноўныя рэlevantныя формы. Упершыню ў навуковы дыскурсе уведзена арыгінальны варыянт з рэпертуару беларускіх партызан перыяду Вялікай Айчыннай вайны. Акрэслены генетычная сувязь сюжэта з баладнай традыцыяй і яго прадуктыўная рэалізацыя ў жанры салдацкай песні. Даказана, што матыўны фонд сюжэта складаюць пяць матываў і шэраг стылістычных формул, якія ўвасабляюць семантычныя ўніверсаліі традыцыйнай народнай культуры і фарміруюць устойлівае праблемна-тэматычнае поле. Сцвярджаецца, што дынаміка сюжэтнай традыцыі развіваецца ў кірунку рэдукцыі ліра-эпічнага пачатку і павелічэння апавядальнай экспрэсіі.

Ключавыя словы: фалькларыстыка; сюжэтная традыцыя; тэкстуалізацыя матыву; салдацкая песня; матыўны фонд; балада.

THE BALLADE PLOT ABOUT THE SOLDIER COMING BACK: TEXTUALIZATION AND TRANSFORMATION OF THE MOTIVE POOL

N. A. HULAK^a

^aBelarusian State University of Culture and Arts,
17 Rabkaraŭskaja Street, Minsk 220007, Belarus

In a broad folkloristic context, the article analyzes a late traditional ballade plot *The husband comes unrecognized from war*. Based on the XIX–XX centuries publications, the work demonstrates the plot's main relevant forms. The original plot variant used by the Belarus partisans of the Great Patriotic War are introduced into scientific discourse for the first time. The article proves the plot's connection to the ballade tradition and explores its productive realization in the genre of a soldier's song. It is proved that the plot employs five motives that embody semantic universals of the traditional culture and form a sustainable problem-thematic field. The article states that the plot tradition in its development aims at reducing its lyrico-epic component and increasing its narrative expression.

Key words: folklore studies; narrative tradition; textualization of a motive; soldier's song; motive pool; ballade.

Уводзіны

Вывучэнне рэпертуару песні Вялікай Айчыннай вайны дазволіла выявіць шэраг надзвычай цікавых у кантэксце фалькларыстыкі запісаў, адзін з якіх зроблены Л. С. Мухарынскай (1906–1987), славу-тай беларускай даследчыцай, этнамузыкалагам, у 1951 г. на Магілёўшчыне. Гэта не апублікаваная раней у беларускіх зборніках фальклору песня «Там сонца закацілася за цёмныя лясы». Яе навуковую каштоўнасць вызначаюць, з аднаго боку, добра захаваны, развіты познетрадыцыйны баладны сюжэт *Непазнаны муж вяртаецца з вайны*, комплекс матываў якога выяўляе цэлы шэраг сувязей з традыцыйнай паэтыкай, у тым ліку з дарэвалюцыйнай салдацкай песняй. З другога боку, тэкст важны як прыклад захавання традыцыйнага фальклору ва ўмовах Вялікай Айчыннай вайны, калі надзвычай інтэнсіўна змянялася ўся сацыяльная сфера, але многія з'явы народнапесеннай традыцыі ў рознай ступені трансфармацыі працягвалі бытаваць у новых умовах.

Мэта гэтага даследавання – асэнсаванне дынамікі сюжэтнай традыцыі праз тэкстуалізацыю і трансфармацыю матыўнага фонду. Мэта дасягаецца праз вырашэнне шэрагу задач: выявіць у беларускім і рускім навуковым дыскурсе асноўныя рэlevantныя варыянты познетрадыцыйнага баладнага сюжэта *Непазнаны муж вяртаецца з вайны*; прааналізаваць матыўны фонд сюжэта з улікам генезісу, семантыкі, абрадавага і бытавога прызначэння матываў; прадставіць канцэптuallyныя абагульненні схем тэкстуалізацыі матываў.

У артыкуле выкарыстоўваюцца параўнальны і структурна-семантычны метады, а таксама метады і прыёмы тэксталагічнага даследавання.

Вынікі і іх абмеркаванне

Прадстаўлены тэкст з архіва Л. С. Мухарынскай – гэта вытворная ліра-эпічная форма балады, якая характарызуецца сюжэтнасцю, дынамізмам падзейнага плана, тэматыкай прыватнага жыцця. Увасобленая ў салдацкай песні, гэта ліра-эпічная форма адлюстроўвае драматычную сацыяльную сітуацыю перыяду Вялікай Айчыннай вайны, прадстаўленую ў чалавечым перажыванні.

Там сонца закацілася	Адзін салдат заходзіць,
За цёмныя ляс, ¹	Садзіцца ён за стол.
Там мелкі пташкі пелі	Другой салдат заходзіць,
На разны галаса.	Заводзіць разгавор:
У адной там дзеравеньке	– Скажы, скажы, хазяюшка,
Ды ўдовушка жыла,	С якіх ты пор удава?
Зайшлі к ней два героя	– Я з сорак першага года,
Прасціцца наўсягда.	Як пачалася вайна.
– Пусці, пусці, хазяюшка,	Я з сорак першага года,
Хоць ночку пераспаць,	Як пачалася вайна,
А заўтра на рассвеце	Я мужа выпраўляла,
У паход пайдзём апяць.	Сыночка аддала.
– Я ў поле рабытала,	– Пазнай, пазнай, хазяюшка,
Я ўдома не была,	Ты мужа сваяго.
Я печкі не паліла,	Прыжмі к грудзі гарачэй
Гасцей я не ждала.	Сыночка сваяго.
– Пусці, пусці, хазяюшка,	– Я мужа не ўзнала,
Не нада нічога.	Какой он стал седой,
А заўтра на рассвеце	Сыночка не ўзнала,
У паход пайдзём апяць.	Какой он стал герой.

(Запісана ад Ганны і Лізаветы Курачовых, Веры Максімаўны Белавусавай, в. Брылёўка Клічаўскага р-на Магілёўскай вобласці, 1951 г.)².

Прытым што аналізу асобных баладных сюжэтаў сёння прысвечаны шэраг спецыяльных прац³, сюжэт *Непазнаны муж вяртаецца з вайны* разгледжаны толькі ў самых агульных рысах. У прыватнасці, Б. М. Пуцілаў указвае, што такія матыў быў зафіксаваны ў Саратаўскай губерні яшчэ ў сярэдзіне XIX ст., ён належыць да ліку вельмі старажытных і сустракаецца ў казках, гераічным эпасе, міфалогіі [1, с. 416]. Да так званай новай народнай балады літаратурнага складу адносіць падобныя творы Д. М. Балашоў [2, с. 420]. Варыянт сюжэта пад назвай *Маці не пазнала сына і не хацела пусціць начаваць* адзначаны ў паказальніку баладных матываў Ю. І. Смірнова [3, с. 28].

Познетрадыцыйны баладны сюжэт *Непазнаны муж вяртаецца з вайны* распаўсюджаны пераважна ў рускай песеннай традыцыі, дзе ён стаў вельмі прадуктыўным менавіта ў салдацкай песні. Ён сустракаецца ў рускіх дарэвалюцыйных выданнях фальклору, разгорнутыя варыянты сюжэта прадстаўлены ў песнях са зборніка ўральскага краянаўцы В. П. Бірукова (1936), анталогіі балады Д. М. Балашова (1963), у непераўздызеным да нашага часу па паўнаце навуковага каментарыя зборніку ваеннай песні В. Ю. Крупянскай і С. І. Мінц «Матэрыялы па гісторыі песні Вялікай Айчыннай вайны» (1953) і інш. У кантэксце дадзенага даследавання важна тое, што гэты сюжэт сустракаўся і ў беларускім фальклору. Самая ранняя публікацыя – у зборніку М. Федароўскага «Люд беларускі. Матэрыялы па славянскай этнаграфіі, сабраныя ў 1877–1905 гг.» [4, с. 862]. Тэкст, запісаны зборальнікам на Навагрудчыне, у раёне р. Моўчадзь⁴, захоўвае архаічныя рысы (змешчаны ў рубрыцы «Песні паданневыя»). Сёння ступень распаўсюджанасці сюжэта ацаніць цяжка. Наогул познетрадыцыйныя балады пра вяртанне мужа з вайны ў беларускай песеннай традыцыі прадстаўлены ў малой колькасці, гэта адзначаюць даследчыцы Г. А. Пятроўская, Л. Н. Нямова. Пра гэта сведчыць і змест акадэмічнага выдання «Беларуская народная творчасць» (БНТ): у томе «Балады» (1978) усяго два раннетрадыцыйныя

¹Тэксты песень прыводзяцца без скарачэнняў з захаваннем лексікі, марфалагічных і сінтаксічных форм арыгінала. Пунктуацыя выпраўлена ў адпаведнасці з сучаснымі нормамі.

²Беларус. дзярж. арх.-музей літ. і маст.-ва (БДАМЛіМ). Ф. 349. Воп. 1. Спр. 90. Сш. 26. Арк. 38.

³Гл. даследаванні, прысвечаныя славянскай гістарычнай баладзе пра трагічныя сустрэчы родных, у кнігах Б. М. Пуцілава «Славянская гістарычная баллада» (1965), Т. У. Цыўян «“Баллада о мертвом брате” в балканском фольклоре» (1970), С. Санько «Баладны сюжэт “Удава, яе дачка і сыны-карабельнікі” і індаеўрапейскі “царскі наратыў”» (2014) і інш.

⁴Сёння Баранавіцкі і Дзятлаўскі раёны Гродзенскай вобласці.

тэксты, у якіх галоўны герой персаніфікаваны як *казак*, у томе «Сацыяльна-бытавыя песні» (1987) – тры. Ва ўкраінскай песеннай традыцыі, як і ў беларускай, гэты сюжэт з’яўляецца перыферычным⁵.

У працы «Белорусские социально-бытовые песни» (1982) Г. А. Пятроўская піша пра вядомыя ёй шэсць варыянтаў песень, сабраных супрацоўнікамі Акадэміі навук БССР падчас пасляваенных экспедыцый⁶. Даследчыца зрабіла абагульняючы каментарый да семантыкі гэтых песень і заўважыла, што варыянты актыўна бытавалі ў часы Вялікай Айчыннай вайны [5, с. 82–83]. Пацвярджэннем гэтаму служаць матэрыялы вялікай навуковай экспедыцыі 1945 г. у Бранскую вобласць РСФСР і сумежныя тэрыторыі БССР, арганізаванай вядучымі саюзнымі ўстановамі пад кіраўніцтвам прафесара П. Р. Багатырова і В. Ю. Крупянскай. Падчас экспедыцыі былі даследаваны асноўныя цэнтры партызанскага руху на Браншчыне, Смаленшчыне і ў Беларусі. Матэрыялы гэтай экспедыцыі склалі зборнік ваеннай песні В. Ю. Крупянскай і С. І. Мінц, у які ўключаны адзін выразны ў мастацкіх адносінах узор балады з названым вышэй матывам.

Паходжанне беларускай рэкруцкай і салдацкай песень акрэслена ў даследаванні Г. А. Пятроўскай [5, с. 46–50], дзе вызначана, што ўласна беларуская рэкруцкая і салдацкая песні з’явіліся пасля ўвядзення ў беларускіх губернях воінскай павіннасці ў выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай⁷. Натуральна, некаторыя рускія і ўкраінскія рэкруцкія песні маглі бытаваць на беларускіх этнічных землях і раней, чым тут былі ўведзены рэкруцкія наборы.

Як правіла, даследчыкі разглядаюць рэкруцкія і салдацкія песні разам, што абумоўлена адзінствам іх падзейнага і ідэйнага планаў (забіранне рэкрута «ў прыём» і рэаліі службы ў царскай арміі), кантамінацыяй сюжэтных матываў. Уласна салдацкая песня прадстаўлена ў беларускай песеннай традыцыі значна менш за рэкруцкую. У томе БНТ «Сацыяльна-бытавыя песні» пераважаюць сюжэты *Смерць салдата; Вестка родным пра смерць салдата; Маці пазнае сына-салдата (жаўнера) і просіць вярнуцца* (№ 189–200 і інш.).

Разглядаемы сюжэт даследчыкі ўскосна звязваюць з вайной 1812 г. [1, с. 416; 5, с. 82]. Сапраўды, на гэта ўказваюць, напрыклад, такія радкі: *Во двенадцатом таки году / Объявил француз войну, / Моего мужа тогда забрали* [2, с. 349]. Аднак доўгая адсутнасць салдата, што абумоўлівае момант руху сюжэта ў гэтай познетрадыцыйнай баладзе, не можа быць вынікам уласна яго ўдзелу ў вайне 1812 г., бо яна доўжылася ўсяго шэсць месяцаў. Хутчэй за ўсё, падзеі вайны паміж Расійскай імперыяй і напалеонаўскай Францыяй былі актыўна засвоены народнапесеннай традыцыяй і толькі ўзбагацілі яе, а сюжэт пра доўгую адсутнасць рэкрутаванага ў войска і драматычны момант яго сустрэчы з роднымі заставаўся ўніверсальным і актуальным нават пасля адмены рэкруцкай павіннасці ў 1874 г.

Звернем увагу на гістарычныя балады пра татарскі і турэцкі палон, прааналізаваныя Б. Н. Пуцілавым у працы «Славянская историческая баллада» (1965). Іх змест будзе на вострых калізіях паміж роднымі, што, трапіўшы ў пэўныя гістарычныя абставіны, апынуліся ў розных варожых станах. Для нашага даследавання важныя наступныя пазіцыі, якія ўказваюць на генетычную роднасць зафіксаванай партызанскай песні сярэдзіны XX ст. са славянскай баладнай традыцыяй: эпічная сітуацыя, на фоне якой разгортваецца сюжэт, – народнае супраціўленне чужаземнаму ігу; сюжэтная калізія *муж – жонка (маці – сын)*; матыў пазнавання па заповітных рэчах [6, с. 34–97]. Характэрны для традыцыйнай культуры механізм паўтаральнасці, узаўяўляльнасці захваў у разнастайных вытворных формах балады гэтыя ключавыя моманты падзейнага плана. У XVIII–XIX стст. яны напоўніліся мастацкім асэнсаваннем новых гістарычных рэалій, у прыватнасці звязаных з рэкруцкай, салдацкай і вайной 1812 г. Гістарычная рэчаіснасць XX ст. спарадзіла новыя грамадскія канфлікты і, адпаведна, чалавечыя калізіі, што абумовіла трансфармацыю сюжэтных традыцый, узнікненне новых герояў і інш.

Метадалагічнай асновай ідэнтыфікацыі сюжэта *Непазнаны муж вяртаецца з вайны* і аналізу яго матыўнага фонду паслужыла палажэнне, паводле якога за зыходную адзінку аналізу ўзяты сюжэт – інварыянт нейкай сістэмы варыянтаў (запісаў), аб’яднаных па зместавых прыкметах. У задачы гэтага даследавання не ўваходзіць асэнсаванне жанру балады як сукупнасці сінтагматычна звязаных элементаў [7, с. 305–306]. Крытэрыем аб’яднання запісаў служыць тое, што яны змяшчаюць пэўную

⁵ У акадэмічным выданні серыі «Українська народна творчість» у томе «Рекрутські та солдатські пісні» (1974) прадстаўлены ўсяго тры неразгорнутыя варыянты гэтага сюжэта (с. 536–538): адзін зафіксаваны на Палтаўшчыне, два тэксты перадрукаваны са зборніка «Українські народні пісні» (зібрав та упорядкував О. Стебляк, 1965).

⁶ З іх два рэдукаваныя варыянты апублікаваны ў зборніках Н. С. Гілевіча «Лірычныя песні» (1976) і Р. Р. Шырмы «Беларускія народныя песні» (Т. 2, 1960).

⁷ Рэкруцкая павіннасць была ключавой у сістэме феадальна-прыгонніцкіх павіннасцей і выключна негатыўна ўплывала на сялянства, рэалізуючыся гвалтоўна, ва ўмовах масавых злоўжыванняў з боку чыноўнікаў і памешчыкаў. На тэрыторыі сучаснай Беларусі была ўведзена ў 1794 г. На працягу першых шасці гадоў адбылося шэсць рэкруцкіх набораў. У першыя дзесяцігоддзі XIX ст. урад Аляксандра II усё ў большай ступені перакладаў цяжар рэкруцкай павіннасці з велікарускіх губерняў на Беларусь і Украіну. З пачаткам вайны 1812 г. сітуацыя пагоршылася, мабілізацыйныя мерапрыемствы ішлі ў неспакойнай абстаноўцы, сярод сялянства былі частыя выпадкі ўцёкаў, дэзерцірства, калецтва.

паслядоўнасць элементаў падзейнага ўзроўню – **матываў**. Катэгорыя матыву ўжываецца ў семантычнай трактоўцы, сфармуляванай у працах Б. М. Пуцілава, С. Ю. Няклюдава, паводле якіх гэта першасная формула, элемент мастацкага мыслення ў фальклоры, адзінка, якой аперыруе вусная традыцыя (у самым агульным выглядзе матыву і сюжэт суадносяцца як частка і цэлае).

Тэкстуалізацыя матыву – гэта заўсёды няпоўная рэалізацыя яго ідэальнай мадэлі, а значыць, аналіз матывунага фонду пэўнага сюжэта грунтуецца на параўнанні максімальнай колькасці даступных варыянтаў, вывядзенні ўстойлівых адзінак і інтэрпрэтацыі іх у кантэксце традыцыйнай культуры. Аналагічна вызначаны стылістычныя формулы народнай паэзіі (паэтычная арнаментыка): гэта адносна ўстойлівыя выразы, у якіх адлюстроўваюцца апісальныя і ацэначныя характарыстыкі, тлумачэнне рэчаіснасці ў рамках этнічнай карціны свету.

Аналіз матывунага фонду баладнага сюжэта салдацкай песні зроблены з улікам аднаго раней не апублікаванага тэксту з матэрыялаў БДАМЛіМ (тэкст прыведзены цалкам вышэй) і 27 тэкстаў, апублікаваных у 8 беларускіх і рускіх зборніках фальклору ў перыяд з 1894 па 1968 г. [2; 4; 7–12]. Матывы пранумараваны рымскімі лічбамі, варыянты матываў маюць літарны індэкс, стылістычныя формулы абазначаны лацінскімі літарамі, іх варыянты маюць лічбавы індэкс.

Матыву *вяртанне салдата* ў народнай традыцыі генетычна ўзыходзіць да матыву *прыход госця*, які з’яўляецца рэфлексам універсальнай бінарнай апазіцыі *свой – чужы*. Гэта надзяляе *госця-салдата* сюжэтным дынамізмам (*госць прыходзіць, з’яўляецца*), ён спалучае сферы *свайго* і *чужога*, валодае здольнасцю ўплываць на чалавечы лёс. Прыгадаем легенды, у якіх бог, персаніфікаваны як *госць* (жабрак, падарожны і інш.), просіцца ў хату пераначаваць. Не адмаўляе яму толькі бедная ўдава (радзей – дзяўчына), якая адна і выратоўваецца ад кары. Трансфармацыя матыву *госця* (I) у варыянтах сюжэта будзе выглядаць як *ваявода* (I_a), *улан* (I_b), *казак* (I_c), *салдат* (I_d), *партызан* (I_e).

Вобраз камандзіра княскай дружыны – *ваяводы* – з трыма цудоўнымі памочнікамі – *канём, хартом* і *сокалам* – гэта вынік ідэалізацыі гістарычнага вайсковага побыту. Ён сустракаецца ў найбольш архаічным баладным сюжэце, зафіксаваным М. Федароўскім. Тут практычна не сфарміравана вобразнасць уласна салдацкай песні: *ваявода*, вобраз якога надзелены прыкметамі эпчнасці, увасабляе не мужа, а сына, якога не пазнае маці-шынкарка: *Да на гары цэркаўка, / З-пад цэркаўкі – дарожанька. / Тудэйма йшоў ваявода, / Ваявода – слічна ўрода. / Шынкарарка, матка мая, / Пусці мяне начаваці! / Да не пушчу начаваці, / Бо для коня стайня няма, / А для харта псарні няма, / Для сакола – сакаліцы, / А для пана – святліцы* [7, с. 253]. Згаданы архаічны матыву *Тры цудоўныя памочнікі служаць герою* (IV) знаходзім таксама ў баладным сюжэце *Цела салдата, забітага на вайне, вязуць дамоў* [8, с. 73]. Адносна персаніфікацыі *госця* ў вобразе ўлана⁸ разгледжаныя тэксты паказваюць, што гэты варыянт матыву распаўсюджаны пераважна ў рускай салдацкай песні. Як правіла, гэта эпчныя формы, разгорнутыя, з формульнымі паўтарамі. Госці называюцца ўланамі, што *Піцер, Маскву праходзілі*⁹, і інш.

Семантыка фальклорных вобразаў *салдата* і *казака* ў асобных аспектах тоесная. Вобраз казака амбівалентны, рэалізуецца найперш у пазаабрадавай лірыцы. Вобраз *салдата*, які адслужыў службу і вяртаецца дадому, уласцівы ў першую чаргу сацыяльна-бытавой казцы. Акрамя таго, салдат – адзін з характарных народных персанажаў пераапраанання ў абрадах пераходу. Выключанасць з соцыуму, адарванасць ад традыцыйнага ўкладу абумоўлівае тое, што гэтыя вобразы выконваюць ролю трыкстара. *Казак/салдат* – раптоўны прыхадзень, што парушае звыклы лад жыцця. Элементы ліра-эпчнай баладнай і эпчнай казачнай семантыкі вобраза *казака/салдата* захаваліся ў раннетрадыцыйных варыянтах разглядаемага сюжэта.

У прааналізаваных варыянтах песень ужываюцца народнапаэтычныя формулы-апісанні колькасці салдат (B) і вайсковага ўбрання. Частка з іх абазначае міфапаэтычны вялікі лік (B₁): *Ох, нас молодчиков, да немного, / Ой, пешеходом полтора ста, / Ой, на конях полтретья ста; Все на конях, все да на седлах / На седельниках, да на церкалістых*¹⁰, *Все подруги шелковыя* [9, с. 221]. У пазнейшых сюжэтах, дзе эпчны пачатак значна саступае рэалістычнаму, колькасць салдат канкрэтызавана (B₂): герой адзін (часцей – казак), іх двое (бацька і сын) або трое (сярод іх – *младшой брат Ванюша*).

Семантыка салдат як цудоўных гасцей – вестуноў лёсу генетычна звязана з мастацкім кантэкстам абрадавых абыходаў: *Не прошло да часу времечка, / Постучались двое у окна; Вдруг нечаяно постучались / Два солдата у ней под окном* і інш. Пра гэта сведчаць элементы вобразнасці каляднай песні: *Уставайце, мае дробныя дзеці. / А ўжо ясен месяц з неба скаціўся, / А ўжо ваш бацюшка / З службы вараціўся*. Нечаканы прыход гасцей, іх з’яўленне ў некаторых сюжэтах выражаецца як

⁸ Уланы – афіцэры лёгкай кавалерыі ў войску Расійскай імперыі. Вобраз уланаў у фальклорных тэкстах мае семантыку вайсковай славы.

⁹ Ёсць згадкі тапоніма *Мажай* (сёння – г. Мажайск).

¹⁰ У архангельска-аланецкім дыялекце фіксуецца цеканне (*ноцевати, молодцики, руцки*), таму прыметнік *церкалісты* (*черкалисты*), імаверна, абазначае ‘чаркескі’.

уварванне, зваяванне двара: *Ай ішлі казакі сы паходу, / Няслі яны ружжы с сабою, / Як пусцілі стральбу на белай дуброве. / Прасіліся казакі да ўдоўкі нанач. <...> Саладаты тыніну разламлі, / А к удоўцы на двор узвалілі* [8, с. 225]. Тут можна разгледзець і рэфлекс вясельнай народнапесеннай традыцыі, у якой госці (пань, купцы) у двары (сенцах, хаце) увасабляюць шлюбна-вясельную семантыку.

У тэкстах адзначана ўстойлівая формула знаходжання ў доме ўдавы (Е): *Садзілісь казакі на за-столлю, / Станавілі ружжы на-пад столлю* [8, с. 226]; *В ейну хату ёны заходілі, / Молились богу, об-разам; В хату заходілі, да все садились по местам, / Старшой сел на лавку, да все середний напротив* [9, с. 220]. Вайсковы быт, атрыбуты салдацкага жыцця дамінуюць у апісаннях таго, як госці збіраюцца ўладкоўвацца спаць: *Уж мы лягем спать повалкой / Шинели под бока, / Сумочки положим взголоvia, / Ранцы мы взголоvia складем* [11, с. 72]. Сустрэкаюцца адзінкавыя этнаграфічныя дэталі. Напрыклад, салдаты кажуць: *С волоку устали*¹¹, / *да мы желаем отдохнуть*.

Акцэнт на сівізне салдат у кантэксце іх гераізацыі – гэта таксама ўстойлівая стылістычная формула (F): *Один-то был седатый, / Другой беленькой, как снег* [9, с. 219]; *Сединою миленький покрылся / И ме-даль есть на груди; Орденами грудь у них покрытая, / И медали висят на груди* [10, с. 417]; *Я мужа не ўзнала, / Какой он стал седой, / Сыночка не ўзнала, / Какой он стал герой*¹². У тэксце пра партызан эквівалентам сімвала салдацкіх заслуг і баявога вопыту выступаюць вялікая колькасць зброі і падкрэслена добрая вопратка партызан (F₁): *Он в черном полушубке и шапка набекрень, / Кругом его гранаты, оружие в руках* [12, с. 173].

Матыў удава бядуе (П) мае добра развітую семантыку ў побытава-абрадавай і песеннай культуры, дзе стан удаўства трактуецца ў сувязі са сферай смерці (пахавання), своеасаблівай рытуальнай чысцінёй. У некаторых аспектах удаўство прыраўніваецца да сіроцтва, бясшлюбнасці, бяздзетнасці і інш. У разглядаемым сюжэце на першы план выходзіць менавіта сацыяльная ўразлівасць, неабароненасць асобы – носьбіта гэтага стану: *Я, служивый, ведь не девушка, / Не вдова и не молодушка, / Вовсе круглая сиротушка. / Моего-то мужа милого / Увели на службу царскую* [11, с. 70]. Са значнай доляй умоўнасці можна акрэсліць іншую персаніфікацыю гэтага матыву ў разглядаемых тэкстах: *шынкарка* (П_а), *салдацкая ўдава/хазяюшка* (П_б), *партызанская жонка/маці* (П_с). Ужываюцца наступныя эпітэты да вобраза салдацкай удавы: *распечальная, призадумчива, горькая, бедна горюшница, удоўка-мудоўка*.

Ініцыяльныя апісальныя формулы перадаюць настрой суму і адзіноты, вылучаюць персанаж у прасторы (А): *Закатилось красно солнышко / За темные леса. / В лесу птички приумолкли, / Все садились по местам, / По таким же по местечкам, / По ракитовым кустам; Пташечки пели, приуныли, / Не слышно ничего*. Удава жыве на ўскрайку сяла, у пахілай хатцы: *...пад лінай, пад рабінай; Во лесах дремучих тут стояла хижина, / Во этой во хижине солдатка живет* і інш. Ёсць адзінкавыя прыклады таго, як формула вылучэння ў прасторы не толькі не стварае тыпавую характарыстыку персанажа, але і практычна супярэчыць прагматыцы вобраза: *Под деревцом кудрявым нова хижина стоит, / А во этой хижине во новой / Там солдатская жена живет*. Вобразы хіжыны новай, дрэвца кудравога – фрагмент захаванай у паэтыцы салдацкай песні раннетрадыцыйнай эпічнай ідэалізацыі.

Сацыяльнае і маёмаснае становішча салдацкай удавы акрэсліваецца як вельмі цяжкае, на што ўказвае формула адмовы прымаць гасцей (С): *Три дни не топила хаточки, / Не варила, не печла; Я ў поле рабытала, / Я ўдома не была, / Я печкі не паліла, / Гасцей я не ждала*. Досыць устойлівая ў сюжэце «формула-біяграфія» гаспадыні (D), якая рэалізуецца ў дыялогу метафарычнымі дзеясловамі ўдавец і сіротаваць. Яны ўжываюцца з разнастайнымі, мала матываванымі ў дадзеным кантэксце лікамі (дзесяць, сорак і інш.): *Ты давно ли, вдова, да вдовеешь? / Ты давно ли, молодая, сиротствуешь? / Уж я вдовею лет да пятнадцать, / Сиротею, бедна, с годом двадцать*.

У варыянтах песень Вялікай Айчыннай вайны падкрэслены час, ад якога ідзе адлік удавецтва і сіротавання, – 1941 г. (D₁). Тут распытванне ўдавы пераасэнсавана ў распытванне самой удавою, такім чынам, народная песня перанесла акцэнт з гаспадыні на сына і бацьку-партызанаў: *Сыночек, мой сыночек, а где же ты долго был? / Я был на Белоруси, Россию защищал. / Сыночек, мой сыночек, а видел ли отца? / Мамаша, ты мамаша, встречался много раз. / Сыночек, мой сыночек, во что же он одет? / Он в черном полушубке и шапка набекрень, / Кругом его гранаты, оружие в руках* [12, с. 173].

Адзначым, што ў шэрагу варыянтаў вобраз салдацкай удавы з маленькімі дзеткамі (*хлебушка одна восьминка, денежек да полтинка, деточек да чацвёра*) цалкам імпліцыраваны ў сюжэт, пры гэтым народны аўтар не бачыць супярэчнасці паміж такімі элементамі характарыстыкі персанажа, як *пятнаццаць гадоў удава* і *маленькіх дзетчак чацвёра*.

Адзін з беларускіх варыянтаў сюжэта *Непазнаны муж вяртаецца з вайны* служыць ілюстрацыяй тэзіса аб тым, што матыв можа разглядацца не толькі як частка сюжэта, але і як яго зародкавая форма.

¹¹ Слова *волоку* абазначае распаўсюджаны ў XIX ст. у паўночных і паўднёва-ўсходніх губернях Расійскай імперыі спосаб транспарціроўкі грузаў шляхам перасоўвання яго па зямлі людзьмі ці запрэжанай жывёлай.

¹² БДАМЛІМ. Ф. 349. Воп. 1. Спр. 90. Сш. 26. Арк. 38.

Перааростанне першаснай апаведальнай адзінкі-матыву ў сюжэт абумоўлена яго дынамічнай прыродай, здольнасцю да ўнутранага развіцця, павелічэння, трансфармацый і пераасэнсаванняў [13, с. 144].

У прыведзеным ніжэй прыкладзе разгорнуты матыў *бедаванне салдацкай удавы*, а матыў *пазнаванне гасця*, пра які будзе сказана ніжэй, наогул рэдукаваны. Узнікае самастойны варыянт-фрагмент, толькі генетычна звязаны з зыходным сюжэтам. Звяртае на сябе ўвагу дамінантная для беларускай абрадавай песнятворчасці земляробчая вобразнасць (*авёс, сена, касіць, грэбсці*). Сюжэт, у якім казак едзе з вайны і просіцца да ўдавы начаваць, увасабляецца ў форме дыялогу:

– Я б пусціла начаваць, Недзе коніка ўвязаць.	– Не касіла, не грабла, Няма сена ні сцябла.
– Я шабельку дый уб’ю – І коніка прывяжу.	– Ой ты, удава малада, Дай казаку вячэраць.
Ой ты, удава малада, Дай коніку хоць аўса.	– Не тапіла, не варыла, Няма чаго вячэраць.
– Я не сею, я не жну, Дзе я оўсіка вазьму?	– Ой ты, удава малада, – Сцялі белую пасцель.
– Ой ты, удава малада, Дай коніку хоць сянца.	Стала яна пасцель слаці, Слэзанькамі абліваці [8, с. 225].

Матыў *сустрэчы/пазнавання* (III) функцыянальна і семантычна звязаны з матывам *запаветныя рэчы паказваюць праўду* (V) і трактуецца як праява лёсу. У раннетрадыцыйных сюжэтах сустрэча (пазнаванне) рытуалізавана (III_a): гасці кажучь удоўцы выйшлі на сярэдзіну хаты, наблізіцца да іх, пакланіцца старэйшаму, узяць ад яго запаветныя рэчы. Напрыклад, уланы просяць удаву зняць з гасця яго *чорну шапку*¹³, з шапкі ўзяць хустачку, на якой завязаны вузельчык з заручальным пярсцёнкам. У беларускім варыянце: *Кладзі ручкі ў запазуху, / Вынь шаўкову хустачку, / Дастань залаты персцень, / Ты на персценьку ўгадаеш, / Ты на хустачцы спазнаеш*. Запаветнымі рэчамі – апазнавальнымі знакамі – выступаюць *пярсцёнак, хустачка, образочек, рубашка, полотенечко, рукодэльце*. Гэта ўстойлівыя атрыбуты фальклорнай абраднасці, якія сімвалізуюць шлюбнае ўз’яднанне, сямейна-родавую прыналежнасць, жаночую долю. У позніх тэкстах пазнаванне мужа і сына раптоўнае, пазбаўленае моманту рытуалізацыі (III_b): *Пазнай, пазнай, хазяюшка, / Ты мужа сваего. / Прыжмі к грудзі гарачэй / Сыночка сваего*.

Існуюць фінальныя апісальныя формулы радасці ад сустрэчы, шчаслівага жыцця (G): *Уставайце, дзетачкі, / Ужо мясячык узыйшоў, / Ваш татулька з вайны прышоў; Объятья начались / И слёзы пролились. / Сейчас в бедной избушке / Жизнь тихая идет*. Адзінкавыя варыянты нешчаслівай развязкі не маюць формульнай прыроды: удава кажа, што атрымала вестку аб смерці мужа, а пра сына – нічога; гаспадыня ўсю ночку не спала, на раніцу памерла; дзеці прыбеглі прывітаць бацьку, але ён зноў адыходзіць на вайну; бацька вярнуўся назаўсёды, у адстаўку, а сын – толькі пабачыць маці і інш.

Ніжэй прадстаўлены схемы тэкстуалізацыі матываў у сямі найбольш рэпрэзентатыўных у мастацкіх адносінах тэкстах:

[A – I_a – B₂ – П_c – C – IV – III_b] (запісаны не раней за 1877 г. (бел.) [4, с. 862]);
[I_b – П_a – B₁ – C – E – D – III_a – G] (выдадзены ў 1894 г. (рус.) [9, с. 221–222]);
[I_b – П_a – C – B₁ – E – V – III_a] (выдадзены ў 1895 г. (рус.) [10, с. 416–417]);
[A – П_b – I_a – B₂ – C – E – III_b] (выдадзены ў 1936 г. (рус.) [11, с. 72–73]);
[A – I_e – B₂ – П_c – C – III_b – F₁] (запісаны ў 1945 г. (рус./бел.) [12, с. 173]);
[A – I_e – П_b – B₂ – C – D₁ – III_b – F] (запісаны ў 1951 г. (бел.)¹⁴);
[I_c – П_b – C – E – V – III_a] (запісаны ў 1968 г. (бел.) [8, с. 225–226]).

Заклучэнне

Сфарміраванасць у беларускай песнятворчасці досыць устойлівай сюжэтнай традыцыі пад назвай *Непазнаны муж вяртаецца з вайны* пацвярджаецца фіксацыяй адпаведных тэкстаў на працягу XIX–XX стст., у тым ліку ў ваенны і пасляваенны час. Матыўны фонд сюжэта *Непазнаны муж вяртаецца з вайны* складаюць пяць матываў, якія ўвасабляюць семантычныя ўніверсаліі традыцыйнай народнай культуры і фарміруюць устойлівае праблемна-тэматычнае поле. Тэкстуалізацыя матыву *вяртанне салдата* ўказвае на яго генетычную сувязь з матывам *прыходу гасця*, што спараджае сюжэтны дынамізм, рэцэпцыю розных атрыбутыўных элементаў (цудоўныя памочнікі ваяводы, вайсковае ўбранне

¹³ Вобраз чорнай шапкі генетычна ўзыходзіць да вобразнай сістэмы велічальнай абрадавай песні гаспадару: *чорныя бабры* ў сістэме сушветнага дрэва і *шапачка бабровая* як рэпрэзентацыя высокага статусу гаспадара.

¹⁴ БДАМЛіМ. Ф. 349. Воп. 1. Спр. 90. Сш. 26. Арк. 38.

ўланаў, салдацкія ўзнагароды, экіпіроўка партызан). Сюжэтны дынамізм прыводзіць да сюжэтнага разгалінавання ў межах розных песенных жанраў, сярод якіх *балада* (познетрадыцыйная), *песні сацыяльна-бытавая, салдацкая, казацкая, песні ўдавы, песні Вялікай Айчыннай вайны*¹⁵. Тэкстуалізацыя матыву *ўдава бядуе* паказвае яго большую статыку, значную ўключанасць у народную побытава-абрадавую і песенную культуру. У раннетрадыцыйных тэкстах актуалізуецца семантыка гендарнай залежнасці і сацыяльнай неабароненасці *ўдавы-салдаткі* (уразлівы сямейны і этычны статус, выключна негатыўнае, у параўнанні з іншымі, матэрыяльнае становішча і інш.). У тэкстах, храналагічна блізкіх да ваенных часоў, матыў удавы набывае суб'ектнасць, уключаецца ў парадыгму сацыяльнага як вобраз *партызанскай маці і жонкі* ва ўмовах агульнаацыянальнай барацьбы.

Шэраг тэкстаў паказваюць, што адным з кірункаў змянення сюжэта ў XX ст. было павелічэнне апавядальнай экспрэсіі, што праяўляецца ў розных суадносінах дынамічнага і статычнага пачаткаў, у розных спосабах мастацкага абагульнення. У раннетрадыцыйных тэкстах дамінуе ліра-эпічны пачатак, у тэкстах, мадыфікаваных падчас Вялікай Айчыннай вайны, міфапэтычны матывы *цудоўных памочнікаў і заповітных рэчаў* рэдукуюцца, матыў *пазнання* маніфестуецца як дэрытуалізаваны, элементы пэтычнай арнаментыкі скарачаюцца. Трансфармацыя матыва фону разгортваецца не лінейна (з магчымасцю вылучэння гістарычнай «прагаверсіі»), а разнаветарна. Пра гэта сведчаць уласна дарэвалюцыйныя салдацкія казацкія і песні, зафіксаваныя савецкімі фалькларыстамі ў другой палове XX ст.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Путилов Б. Комментарии. В: Путилов Б, редактор. *Русская народная поэзия. Эпическая поэзия*. Ленинград: Художественная литература; 1984. с. 387–428.
2. Балашов ДМ. Примечания. В: Астахова АМ, редактор. *Народные баллады*. Ленинград: Советский писатель; 1963. с. 377–423.
3. Смирнов ЮИ. *Восточнославянские баллады и близкие им формы: опыт указателя сюжетов и версий*. Москва: Наука; 1988.
4. Federowski M. *Pieśni miłosne, weselne, rodzinne, doroczne i inne z okolic Wolkowyska, Lidy, Grodna, Slonima, Białegostoku, Sokółki, Prużany, Nowogródka i Słucka. Tom 5*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe; 1958.
5. Петровская ГА. *Белорусские социально-бытовые песни*. Минск: Наука и техника; 1982.
6. Путилов БН. *Славянская историческая баллада*. Москва: Наука; 1965.
7. Кабашнікаў КП, Ялатаў ВІ, рэдактары. *Балады. Кніга 2*. Мінск: Навука і тэхніка; 1978. (Беларуская народная творчасць).
8. Цішчанка ІК, Скідан ВІ, Таўлай ГВ, укладальнікі. *Сацыяльна-бытавыя песні*. Мінск: Навука і тэхніка; 1987. (Беларуская народная творчасць).
9. Истомин ФМ, Дютш ГО. *Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году*. Санкт-Петербург: ИРГО; 1894.
10. Соболевский А. *Великорусские народные песни. Том 1*. Санкт-Петербург: Государственная типография; 1895.
11. Бирюков ВП, составитель. *Дореволюционный фольклор на Урале*. Свердловск: Полиграфкнига; 1936.
12. Крупянская ВЮ, Минц СИ. *Материалы по истории песни Великой Отечественной войны*. Москва: Издательство АН СССР; 1953.
13. Путилов БН. Мотив как сюжетобразующий элемент. В: Мелетинский ЕМ, Неклюдов СЮ, составители. *Типологические исследования по фольклору*. Москва: Наука; 1975. с. 141–155.

References

1. Putilov B. [Comments]. In: Putilov B, editor. *Russkaya narodnaya poeziya. Epicheskaya poeziya* [Russian folklore poetry. Epic poetry]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura; 1984. p. 387–428. Russian.
2. Balashov DM. [Notes]. In: Astakhova AM, editor. *Narodnye ballady* [Folk ballads]. Leningrad: Sovetskii pisatel'; 1963. p. 377–423. Russian.
3. Smirnov UI. *Vostochnoslavjanskije ballady i blizkie im formy: opyt ukazatelya syuzhetov i versii* [Eastern Slavic ballads and related forms: the practice of classification of plots and versions]. Moscow: Nauka; 1988. Russian.
4. Federowski M. *Pieśni miłosne, weselne, rodzinne, doroczne i inne z okolic Wolkowyska, Lidy, Grodna, Slonima, Białegostoku, Sokółki, Prużany, Nowogródka i Słucka. Tom 5* [Love, wedding, birth, road songs and other from Volkowysk, Lida, Grodna, Slonim, Bialostok, Sokolka, Prużany, Novogródok i Słuck]. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe; 1958. Polish.
5. Petrovskaya GA. *Belorusskie sotsial'no-bytovy pesni* [The Belarus social and domestic songs]. Minsk: Nauka i Tekhnika; 1982. Russian.
6. Putilov BN. *Slavyanskaya istoricheskaya ballada* [Slavic historical ballade]. Moscow: Nauka; 1965. Russian.

¹⁵ У гэты шэраг можна ўключыць і жорсткі раманс, што з'яўляецца тэмай асобнага даследавання.

7. Kabashnikau KP, Jalatau VI, editors. *Balady. Kniga 2* [Ballads. Volume 2]. Minsk: Navuka i Tehnika; 1978. (Belarusian folk art). Belarusian.
8. Cishchanka IK, Skidan VI, Tawlaj GV, compilers. *Sacyjal'na-bytavyja pesni* [Social and domestic songs]. Minsk: Navuka i tjechnika; 1987. (Belarusian folk art). Belarusian.
9. Istomin FM, Dyutsh GO. *Pesni russkogo naroda. Sobrany v guberniyakh Arkhangel'skoi i Olonetskoi v 1886 godu* [The songs of Russian people: collected in the Arkhangelsk and Olonets governorates in 1886]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo IRGO; 1894. Russian.
10. Sobolevsky A. *Velikoruskie narodnye pesni. Tom 1* [The great Russian folk songs. Volume 1]. Saint Petersburg: Gosudarstvennaya tipografiya; 1895. Russian.
11. Biryukov VP, editor. *Dorevol'yutsionnyi fol'klor na Urale* [Folklore of the pre-revolutionary Urals]. Sverdlovsk: Poligrafkniga; 1936. Russian.
12. Krupyanskaya VJu, Minz SI. *Materialy po istorii pesni Velikoi Otechestvennoi voiny* [Materials on the history of the song of the Great Patriotic War]. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of USSR; 1953. Russian.
13. Putilov BN. [A Motive in plot-construction]. In: Meletinskii EM, Neklyudov SYu, compilers. *Tipologicheskie issledovaniya po fol'kloru* [Folklore typology studies]. Moscow: Nauka; 1975. p. 141–155. Russian.

Артыкул настаніў у рэдкалегію 03.01.2019.
Received by editorial board 03.01.2019.

УДК 81'37(045)

ОБЩИЕ И РАЗЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОГО ПОЛЯ МЕТАЯЗЫКОВЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

М. С. ГУТОВСКАЯ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Уточнена в лексико-фразеологическом контексте природа межъязыковой схожести и специфичности. Предложена применимая как к лексемам, так и к фраземам классификация разноязычных номинативных единиц по сходству vs специфичности с учетом языковых, культурных и когнитивных факторов формирования обоих признаков. Возможности применения классификации продемонстрированы на примере русского и английского лексико-фразеологических полей метаязыковых (связанных с языком и речью) обозначений. Определено соотношение общего и различительного в рассматриваемых полях (1:1) и в их лексической (1,3:1) и фразеологической (1:1,4) частях. Акцентируется, что полученные данные опровергают сложившееся представление об этноспецифичности фразеологии в целом.

Ключевые слова: лексико-фразеологическое поле; метаязыковые номинативные единицы; межъязыковые сходства; межъязыковые различия; отличия между лексикой и фразеологией в представлении межъязыковых сходств и различий.

Образец цитирования:

Гутовская МС. Общие и различительные черты лексико-фразеологического поля метаязыковых обозначений в русском и английском языках. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2019;1:92–102.

For citation:

Gutovskaya MS. Similar and distinctive features of the meta-language lexical-phraseological field in the Russian and English languages. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:92–102. Russian.

Автор:

Марина Степановна Гутовская – кандидат филологических наук, доцент; заведующий кафедрой английского языкознания филологического факультета.

Author:

Marina S. Gutovskaya, PhD (philology), docent; head of the department of English linguistics, faculty of philology.
marina-gutovskaya@yandex.by

АГУЛЬНЫЯ І АДРОЗНЫЯ РЫСЫ ЛЕКСІКА-ФРАЗЕАЛАГІЧНАГА ПОЛЯ МЕТАМОЎНЫХ АБАЗНАЧЭННЯЎ У РУСКАЙ І АНГЛІЙСКОЙ МОВАХ

М. С. ГУТОЎСКАЯ^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Удакладнена ў лексіка-фразеалагічным кантэксце прырода міжмоўных падабенства і спецыфічнасці. Прапанавана прыдатная як для лексем, так і для фразем класіфікацыя разнамоўных намінатыўных адзінак паводле падабенства vs спецыфічнасці з улікам моўных, культурных і кагнітыўных фактараў фарміравання абедзвюх прыкмет. Магчымасці прымянення класіфікацыі прадэманстраваны на прыкладзе рускага і англійскага лексіка-фразеалагічнага палёў метамоўных (звязаных з мовай і маўленнем) абазначэнняў. Вызначаны суадносіны агульнага і адрознага ў разгледжаных палях (1:1) і ў іх лексічнай (1,3:1) і фразеалагічнай (1:1,4) частках. Акцэнтавана, што атрыманыя даныя абвяргаюць створанае ўяўленне пра этнаспецыфічнасць фразеалогіі ў цэлым.

Ключавыя словы: лексіка-фразеалагічнае поле; метамоўныя намінатыўныя адзінкі; міжмоўнае падабенства; міжмоўныя адрозненні; адрозненні паміж лексікай і фразеалогіяй у прадстаўленні падабенства і адрозненняў.

SIMILAR AND DISTINCTIVE FEATURES OF THE METALANGUAGE LEXICAL-PHRASEOLOGICAL FIELD IN THE RUSSIAN AND ENGLISH LANGUAGES

M. S. GUTOVSKAYA^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The paper revises the nature of cross-language similarities and differences in the lexical-phraseological context. It proposes a classification of nominative units (lexemes and phrasemes) of different languages by cross-language similarities and differences which takes into account linguistic, cultural and cognitive factors of formation of the two qualities. It demonstrates the possibilities of applying the classification by the example of the Russian and English metalanguage (connected with language and speech) lexical-phraseological fields. It determines the ratio of the similar and specific in the fields considered (1:1) and their lexical (1,3:1) and phraseological (1:1,4) parts. It accentuates that the data obtained disprove the popular opinion about ethno-specificity of phraseology as a whole.

Key words: lexical-phraseological field; metalanguage nominative units; systematization of nominative stocks of different languages in terms of cross-language similarities and differences; distinction between lexemes and phrasemes in presentation of cross-language similarities and differences.

Введение

1. Проблематика, цель исследования. Проблема отношений языка, культуры и сознания, причин межъязыковых сходств и различий занимали умы мыслителей с древних времен. Различные мнения о природе связи между языком, знанием и окружающим миром высказывались еще в Античности. Древнегреческий софист Горгий из Леонтин (V–IV вв. до н. э.) полагал, что мир может быть познан только через язык. Платон, напротив, считал, что мир состоит из вечных идей, а язык лишь старается как можно точнее отразить эти идеи.

Очередной всплеск интереса к этой извечной проблеме инициировал В. фон Гумбольдт. Он первым осознал, что языки различаются не только материальными оболочками, но и отображенными в них способами восприятия и осмысления мира, и считал, что своеобразие языка оказывает детерминирующее воздействие на ментальность пользующегося данным языком этноса [1, с. 80]. Идею лингвистического релятивизма развивали многие ученые. Л. Вайсгербер видел стимулирующую роль языка в формировании духовного мира человека [2] и выстраивал на основе сформулированного В. фон Гумбольдтом принципа этничности языкового содержания теорию языковой картины мира [3, S. 600]. Б. Л. Уорф стремился найти объяснения различиям между ментальностями и культурами индейцев и европейцев

в различиях между их языками [4; 5]. Л. Витгенштейн был убежден в определяющей значимости языка для понимания мира: «Границы моего языка означают границы моего мира» [6, с. 174], – и допускал возможность дезориентирующего влияния заключенной в языке картины мира, которая не во всем соответствует требованиям логики [7, с. 79–84]. Л. С. Выготский экспериментально изучал пути влияния структуры языка на формирование понятий у детей [8].

Благодаря развитию в XIX–XX вв. сравнительно-исторического языкознания, лингвистической типологии, лингвистики универсалий, продемонстрировавших принципиальную сопоставимость разных языков, в фокусе изучения оказались не только индивидуальные, но и общие черты национальных языков, менталитетов и культур. Сопоставительно-типологические исследования словаря сосредоточились на выявлении сходств и различий номинативных систем в разных языках.

Изучение межъязыковых отношений лексики и фразеологии имеет давнюю историю. Однако до сих пор вопросы о сущности и разграничении общего и этноспецифического, об объеме и внутреннем делении разрядов схожих и несхожих в межъязыковом плане обозначений остаются неопределенными. Лексика и фразеология традиционно рассматриваются в лингвистике как отдельные подсистемы. В основе сложившихся в условиях автономного изучения лексических и фразеологических концепций лежат особенности единиц соответствующего класса – лексем или фразем. Насущной сегодня является задача выработки интегрирующего подхода и создания классификаций, адаптированных для обоих классов номинативных единиц. Ощущается недостаток эмпирических (полученных в результате наблюдения и измерения) данных о соотношении в словаре в целом и его лексической и фразеологической частях интернационального (встречающегося в разных языках) и этноспецифического (характерного для конкретного национального языка). Малоизученными остаются принципы системного взаимодействия между лексикой и фразеологией в представлении межъязыковых сходств и различий. Решению названных актуальных проблем посвящена данная статья.

2. Теоретические основы, материал и методы исследования. В работе предлагается приложимая к лексемам и фраземам систематизация разноязычных номинативных единиц по сходству vs специфичности с учетом языковых, культурных и когнитивных факторов формирования схожего и специфичного. Теоретической основой классификации является идея о том, что в языках и, в частности, в их номинативных фондах отражены культурные, когнитивные и языковые феномены – представлены материальная и духовная стороны бытия человека, формы мышления и языковая структура. Естественные языки сочетают в себе универсальные (общечеловеческие), интернациональные (общие для ряда генеалогически, типологически или ареально близких языков) и этноспецифичные (уникальные, присущие отдельному языку) черты. Конкретные культурные, когнитивные и языковые проявления могут быть репрезентированы в разном числе языков и в зависимости от широты представленности в языках делятся на универсальные, интернациональные и этноспецифические.

Например, наличие универсального когнитивного компонента объясняется инвариантностью мыслительных операций и типовых ассоциаций человечества и проявляется в представленности во всех языках архетипических смыслов, формирующих содержание коллективного бессознательного, синонимии, полисемии, метафорических и метонимических моделей переосмысления, способов осмысления абстрактных понятий через конкретные, эмоциональных состояний через физиологические и др. Интернациональный – надэтнический – культурный компонент обусловлен близостью исторического и духовного развития языковых сообществ одного культурного ареала. Присутствующие в европейских языках номинативные единицы, восходящие к греко-римской истории и мифологии, являются наследием античной культуры. Этноспецифичный языковой компонент отражает структурные особенности конкретного национального языка. Примером номинативных единиц с этноязыковой специфичностью могут служить лексемы и фраземы с осложненной собственно языковыми факторами материальной оболочкой – единицы, построенные на основе каламбура, рифмы, на игре синонимов, антонимов и т. п.

В сопоставительном исследовании идентификация межъязыковых сходств и различий осуществляется посредством анализа плана содержания и плана выражения разноязычных номинативных единиц. Соотносимыми признаются номинативные единицы, обладающие общим семантическим инвариантом и характеризующиеся полным или частичным совпадением внутренней формы. К национально специфичным относятся единицы, не схожие по форме и (или) содержанию.

С учетом разграничения языковых, культурных и когнитивных факторов становления общего и различного в национальных лексиконах в межъязыковом аспекте выделяются шесть групп номинативных единиц – три группы схожих: 1) единицы, сходство которых вызвано языковыми причинами (возводимы к общим языковым источникам и отличаются материальной – графической и (или) фонематической – однородностью); 2) единицы, схожесть которых обусловлена присутствием в них общего, наднационального по отношению к привлекаемым к сопоставлению языкам, культурного компонен-

та (являются свидетельством ареальной близости языков и содержат аллюзии к общему культурно-историческому наследию); 3) единицы с когнитивно детерминированным сходством (обнаруживают близость логического и образного мышления, схожесть восприятия сущностей, общих для народов – носителей языка); три группы этноспецифичных: 4) единицы с этноязыковой специфичностью (фиксируют структурные особенности национального языка, обладают осложненной языковыми факторами формой); 5) этнокультурно специфичные единицы (содержат отсылки к своей национальной культуре); 6) этнокогнитивно специфичные единицы (отображают своеобразие восприятия общечеловеческих явлений отдельным языковым коллективом).

Деление разрядов соотносимого и несоотносимого на группы обусловленного причинами языкового, культурного и когнитивного характера ведется с использованием комплекса исследовательских процедур. Графическо-фонематический анализ межъязыковых соответствий дает возможность определить группу материально однородных единиц, возводимых к общему языковому источнику (стимулированное языковыми причинами сходство: *диалог, dialog*). Учет этимологических данных помогает установить группу единиц, связанных с общими культурно-историческими феноменами, наднациональными по отношению к языкам сопоставления (культурно обусловленное сходство: *фурия, fury*). Предметно-логическое и ассоциативно-образное изучение внутренней формы позволяет выделить группу единиц, характеризующихся общностью лежащего в их основе номинативного замысла (когнитивно детерминированное сходство: *источник, source* (букв. ‘источник’) в переносном значении ‘тот, кто сообщает сведения’). Те же три совокупности приемов используются для разграничения трех групп внутри разряда этноспецифичных единиц – группы единиц, объективирующих особенности данного языка и имеющих в других языках отличные по форме соответствия (связанная с языковыми факторами специфичность: рус. *ворчать* и англ. *murmur* со значением ‘говорить сердитым тоном, негромко и неотчетливо, выражая неудовольствие, раздражение’ построены на основе типичных для каждого языка звукосочетаний); группы единиц, связанных со своей национальной культурой (культурно обусловленная специфичность: *петрушка* ‘паясничавший человек’ – от имени персонажа русского народного кукольного театра – и *punch* ‘выразительность речи’ – от имени персонажа английского народного кукольного театра); группы единиц, демонстрирующих своеобразие национального мировосприятия и обладающих специфичной внутренней формой или содержанием (когнитивно детерминированная специфичность: *собака* и *a in a circle* (букв. ‘буква а в круге’) в значении ‘знак адреса в электронной почте’).

Возможности применения классификации демонстрируются на примере русских и английских метаязыковых обозначений. Материалом исследования послужил корпус употребительных лексических и фразеологических метаязыковых обозначений русского и английского языков, отобранный из современных словарей. Общий объем корпуса составил 4600 номинативных единиц, в их числе 1478 лексем и 1029 фразем русского языка, 1243 лексемы и 850 фразем английского языка. Процедура формирования исследовательского корпуса подробно описана в другой работе автора [9, с. 61–62]. За единицу исследования принимается номинативная единица – лексема, фразема.

Результаты и их обсуждение

1. Разнообразие русской и английской метаязыковой лексики и фразеологии по межъязыковому сходству vs различию с учетом языковых, культурных и когнитивных факторов формирования двух признаков. В русском и английском метаязыковых полях межъязыковые сходства – представлены номинативными единицами, конгруэнтными одновременно в плане содержания и плане выражения, – и различия – воплощены единицами, специфичными в формальном и (или) смысловом отношении, – обуславливают причины языкового, культурного и когнитивного характера. По признакам межъязыковой схожести vs специфичности и с учетом трех порождающих эти свойства факторов в рассматриваемом лексико-фразеологическом материале вычленяются шесть названных выше групп номинативных единиц.

1.1. Единицы, сходство которых связано с языковыми факторами. Детерминированное языковыми причинами сходство разноязычных номинативных единиц связано с их возводимостью к общим, главным образом классическим языковым источникам. Единицы этой группы сохраняют иноязычный облик и характеризуются графической и (или) фонематической и семантической отождествляемостью. К их числу относятся иноязычные транслитерированные наименования и их дериваты: *документ, документировать, документация* (Online BTC), *document* ‘документ’, *to document* ‘документировать’, *documentation* ‘документация’ (Online FD) – и нетранслитерированные обозначения: примером нетранслитерированных интернационализмов могут служить латинизмы *ibidem* ‘там же’, *verte* ‘смотри на обороте’, *argumentum ad hominem* ‘аргумент к личности’ (Online CA; Online FD), *pro et contra* ‘(доводы)

за и против' (*Online CA*; *Online FD*), ставшие принадлежностью книжного стиля многих языков, в том числе русского и английского. Некоторые иноязычные единицы функционируют в книжной речи в не-транслитерированном и транслитерированном вариантах: фр. *façon de parler*, *фасон де парле* 'манера выражаться' (*Online CA*).

1.2. Единицы с культурно обусловленным сходством. Этот тип соотносительности номинативных единиц разных языков обусловлен ареально-культурными факторами. Группа метаязыковых обозначений с культурно обусловленным сходством представлена преимущественно единицами в переносном значении, которые своими образными основами отсылают к общим для ряда ареально близких этносов – надэтническим по отношению к русской и английской народной культуре – культурно-историческим феноменам и имеют схожее переосмысление: лексемы *Вавилон*, *Babel* ('город, где люди пытались построить башню до небес, но попытка не удалась, так как разгневанный их дерзостью Господь смешал все языки и строители перестали понимать друг друга' → 'смешение языков, неразбериха' (*Online ИС*; *Online FD*)) связаны с библейской мифологией; фраземы *эзопов язык*, *aesopian language* ('иносказательная манера изложения греческого баснописца Эзопа' → 'иносказательная речь' (ФСРЯ, с. 331; РАСКС, с. 219)) содержат отсылки к античной истории. Совпадение образного развития таких номинативных единиц определяется этимологическими реминисценциями, стимулируется известной в европейском ареале культурной нагруженностью этимонов (мотивирующих значений).

Понятие национально-культурной отмеченности лексики и фразеологии может интерпретироваться исследователями по-разному. Д. О. Добровольский считает, что культурная релевантность языковых фактов определяется их возводимостью к традиционной народной культуре, главным образом к фольклору, мифам, верованиям [10, с. 258, 272]. Более широко культурную маркированность номинативных единиц трактует В. Г. Гак: «...культурная специфика единицы определяется соотношением ее с элементами материальной или духовной культуры данного общества, его истории, верований, обычаев, природно-географического кадра, в котором живет данный народ» [11, с. 261]. В данной работе принято широкое, по Гаку, понимание этнокультурного компонента номинативных единиц.

1.3. Единицы с когнитивно детерминированным сходством. Параллелизм разноразличных номинативных единиц когнитивно обусловленного типа складывается в силу общности человеческой психики. Единицы этой группы характеризуются близостью лежащего в их основах номинативного замысла. Конгруэнтность их семантики и формы объясняется схожестью мировидения, сложившейся независимо или вследствие иноязычного влияния. Образующие группу единицы являются мотивированными наименованиями. Формально-семантическая соотносимость разноразличных единиц проявляется в схожести логических схем построения прямых обозначений: *словосочетание*, *word-combination* (букв. 'слов сочетание') со значением 'сочетание двух или нескольких слов, объединенных грамматически и по смыслу' (*Online БТС*; *Online FD*); *большая буква*, *big letter* (букв. 'большая буква') 'прописная буква' (ФСРЯ, с. 20; *Online IFD*) – и тождественности моделей переосмысления наименований в переносном значении: *запинаться*, *stumble* (букв. 'запинаться') 'говорить неуверенно или неуклюже' (*Online ТСС*; *Online FD*); *бить по больному месту*, *hit sb where it hurts* (букв. 'бить кого-л. по тому месту, где болит') 'говорить о том, что очень беспокоит кого-л.' (РФИЭС, с. 221; LID, р. 170). Номинативные параллели такого рода возникают в результате калькирования воспринятых в процессе языковых контактов иноязычных номинативных идей или самостоятельного развития в каждом языке вследствие одинакового осмысления феноменов мира.

К группе единиц с когнитивно обусловленным сходством относятся также переносные обозначения, которые характеризуются неполным, частичным совпадением внутренней формы. Такие обозначения имеют общую схему переосмысления – сфера-источник и сфера-цель совпадают. Например, когнитивно близкими являются частично совпадающие по внутренней форме лексемы *acid* (букв. 'кислота') 'саркастичность, злая насмешливость' (*Online FD*) и *едкий* 'язвительный, колкий' (*Online БТС*): в своих прямых значениях английская и русская лексемы относятся к одному феномену – называют химическое соединение и его признак соответственно, переосмысление строится по единой модели: 'вызывающий химическое разрушение' → 'причиняющий нравственную боль'.

1.4. Единицы с этноязыковой специфичностью. Индивидуальность номинативных единиц этого типа связана с фоносемантическим и структурным своеобразием национального языка, с особенностями возникновения и бытования единиц в языке. Группа обозначений с детерминированной языковыми факторами этноспецифичностью включает две различающиеся по объему подгруппы: 1) количественно преобладающие исконные немотивированные обозначения и их производные – единицы, характерные только для данного языка и в других языках имеющие иные, отличные по форме соответствия: *слово* и *word* в значении 'единица языка, служащая для называния отдельного понятия' (*Online БТС*;

Online FD); *вешать (всех) собак* ‘наговаривать, сваливать что-л. на кого-л.’ (ФСРЯ, с. 28), *lay out in lavender* (букв. ‘выложить лавандой’) ‘строго бранить’ (*Online IFD*); 2) немногочисленные обозначения с осложненной языковыми факторами материальной оболочкой: самобытной формой обладают номинативные единицы, построенные на основе каламбура (*кормить за завтраками*), типичных для языка звуко-косочетаний (*тары-бары растабары*), рифмы и ритма (*ни складу ни ладу*), тавтологического повтора (*криком кричать*), на игре синонимов, антонимов (*признаться сказать*) и т. п.

1.5. Этнокультурно специфичные единицы. Этнокультурно специфичными являются номинативные единицы, которые содержат отсылки к традиционной культуре своего народа, связаны с его историей, особенностями быта, социального и политического уклада, своеобразием природно-географической среды.

В группе этнокультурно специфичных единиц выделяются две подгруппы. Первую подгруппу образуют переносные обозначения, отсылающие к своей народной культуре образными основами: *балалайка* ‘русский народный струнный щипковый музыкальный инструмент с корпусом треугольной формы’ → ‘болтливый, никчемный человек’ (*Online БТС*), *punch* ‘персонаж английского народного кукольного театра, хитрый крюконосый горбун, воюющий со своей женой’ → ‘сила, выразительность речи’ (*Online FD*); *Лука Патрикеевна* ‘персонаж русских народных сказок’ → ‘хитрый, лживый человек’ (ФСРЯ, с. 134), *read sb the riot act* ‘зачитать толпе закон о нарушении общественного порядка (предупредив тем самым о необходимости разойтись)’ → ‘вынести строгое предупреждение’ (LID, p. 286) (фраза восходит к существовавшему в Британии XIX в. закону об охране общественного порядка, согласно которому нарушающим порядок группам людей *полагалось* зачитывать отрывок из этого закона, и если в течение часа они не расходилась, то их обвиняли в преступлении против государства (*Online CA*)).

Вторую подгруппу составляют наименования, которые соотносятся со своими национально-культурными реалиями актуальными значениями, т. е. называют эти реалии. Номинативные единицы *тыкать* ‘обращаться к кому-л. на «ты»’ (*Online БТС*), *быть с кем-либо на «вы»* ‘находиться с кем-л. в таких отношениях, при которых говорят друг другу «вы»’ (ФСРЯ, с. 40) отражают принятое в русскоязычной коммуникации, но отсутствующее в англоязычной разграничение форм обращения к одному лицу в зависимости от ситуации общения. Номинативные единицы *отчество* ‘наименование по личному имени отца’ (*Online БТС*), *middle name* ‘среднее имя, имя, обычно расположенное между личным именем и фамилией и представляющее собой второе личное имя’ (*Online FD*) называют неидентичные имена собственные, используемые при обращении только в одной из рассматриваемых лингвокультур.

1.6. Этнокогнитивно специфичные единицы. Этнокогнитивно специфичными являются номинативные единицы, объективирующие особенности национального осмысления феноменов мира. В группе этнокогнитивно специфичных обозначений различаются три подгруппы: 1) единицы, характеризующиеся своеобразием номинативных идей, способов представления содержания во внешней форме; 2) единицы, объективирующие особенности концептуализации, членения мира языком; 3) единицы, демонстрирующие самобытность ассоциативно-образной базы языка.

В основе единиц, отличающихся самобытностью номинативного замысла, лежат уникальные – не фиксируемые в языке сопоставления – направления осмысления и образы. Необычными для русскоязычного сознания кажутся номинативные решения таких английских единиц, как *mouth* (букв. ‘рот’) ‘рупор, выразитель чьих-л. идей, настроений’ (*Online БТС*; *Online FD*), *sauce* (букв. ‘соус’) ‘изюминка, прелесть рассказа’ (*Online БТС*; *Online FD*), *mince not words* (букв. ‘не пропускать слова через мясорубку’) ‘не смягчать, говорить прямо’ (LID, p. 392), *bounce ideas off sb* (букв. ‘ударять идеями о кого-л. как мячом о что-л.’) ‘поделиться с кем-л. мыслями или планами, узнать чье-л. мнение, прежде чем принять решение’ (LID, p. 179) и т. п.

Наименования, демонстрирующие особенности языкового членения мира, называют явления, равно представленные в средах существования привлекаемых к сопоставлению языков, но зафиксированные лишь в одном из них и лакунизированные в другом. На фоне русского языка когнитивно безэквивалентными оказываются английские обозначения *ghost* ‘фактический автор, тайно пишущий речи, статьи или книги за известного политика, государственного деятеля и т. п.; «автор-призрак»’ (*Online FD*), *contribution* ‘статья или другая работа, представленная для публикации’ (*Online FD*), *postpone* ‘относить в конец предложения, дальше обычной для какой-либо языковой единицы позиции’ (*Online FD*), *damn sb with faint praise* (букв. ‘проклинать кого-л. слабой похвалой’) ‘хвалить так умеренно (часто обидно-снисходительным тоном или двусмысленно), что похвала оказывается похожей на порицание’ (LID, p. 271; *Online MT*; *Online CA*), *chattering classes* ‘светская и богемная публика, любящая поговорить на актуальные темы во всеуслышание – на радио, телевидении, в прессе’ (LID, p. 62; *Online MT*), *dine out*

on a story about sth (букв. ‘пообедать вне дома историей о чем-л.’) ‘развлекать людей во время приема пищи интересной историей о пережитом’ (LID, p. 86), *mark out the battle lines* (букв. ‘обозначить линии битвы’) ‘уточнить предмет спора и позиции оппонентов, назвать сторонников и противников перед вступлением в дискуссию’ (PDEI, p. 239; Online CA), *score points off sb* (букв. ‘набирать очки за чей-л. счет’) ‘поставить кого-л. в глупое, а себя в выигрышное положение, сказав что-л. умное’ (LID, p. 268) и др.

При изучении номинативных фондов разных языков наборы лексически и фразеологически выраженных в них значений обычно не рассматриваются на предмет межъязыковых различий, так как считается, что они в достаточной степени универсальны. Представляется, что сравнение составов значений, передаваемых лексикой и фразеологией национальных языков, позволяет продвинуться вперед в изучении проблемы этноспецифичности и выявить особенности лексико-фразеологической концептуализации единого мира в разных языках.

Обозначения, воплощающие специфичные ассоциативно-образные представления языкового коллектива, характеризуются самобытностью моделей переосмысления. Убедительно иллюстрируют особенности национального образного мышления разноязычные номинативные единицы, схожие по образной основе, но различающиеся по значению. Например, во фразеологии русского и английского языков воплощен образ, связанный с практикой приручения домашних животных, когда животному продевают в нос кольцо и, потягивая за кольцо, заставляют его идти в определенном направлении. Однако вожделение за нос в русскоязычном сознании стало ассоциироваться с обманом, а в англоязычном – с доминированием: *водить за нос* ‘вводить в заблуждение’ (ФСРЯ, с. 33), *lead sb by the nose* (букв. ‘водить кого-л. за нос’) ‘всецело подчинить, держать кого-л. в полном подчинении’ (Online IFD).

Самобытность ассоциативно-образных баз русского и английского языков демонстрируют и такие номинативные единицы, как *свистеть* ‘вести пустые разговоры; рассказывать небылицы’ (Online БТС) и *blow* (букв. ‘свистеть’) ‘хвастаться’ (Online FD), *ездить верхом* ‘использовать кого-л. в своих интересах’ (Online БТС) и *ride* (букв. ‘ездить верхом’) ‘дразнить, высмеивать’ (Online FD), *густой* ‘полнозвучный, низкий (о голосе)’ (Online БТС) и *thick* (букв. ‘густой’) ‘неразборчивый (о речи)’ (Online FD), *продать* ‘совершить предательство’ (Online ТСС) и *sell* (букв. ‘продавать’) ‘популяризировать’ (Online FD), *сталкивать лбами* ‘заставлять кого-л. вступить в открытый спор, провоцируя ссору’ (Online БТС) и *knock sb’s heads together* (букв. ‘сталкивать кого-л. головами’) ‘решительными мерами примирить спорящих’ (LID, p. 163), *утереть нос* ‘превзойти кого-л. в чем-л.’ (Online БТС) и *wipe sb’s nose* (букв. ‘вытереть кому-л. нос’) ‘обманывать кого-л.’ (Online MT), *запирать* ‘поставить кого-л. в безвыходное положение, причинить неприятность’ (Online ТСС) и *cut sb dead* (букв. ‘запирать кого-л.’) ‘не приветствовать кого-л. при встрече, делая вид, что не узнаешь, прекратить общение с кем-л.’ (LID, p. 77; АРФС, с. 259), *высокие слова* ‘возвышенные, полные глубокого содержания слова’ (Online БТС) и *high words* (букв. ‘высокие слова’) ‘гневные слова’ (Online MT), *стоять на задних лапках* ‘прислуживаться, угодничать перед кем-л.’ (Online БТС) и *be on one’s hind legs* (букв. ‘стоять на задних лапах’) ‘встать для произнесения речи’ (Online MT), *навести глянец* ‘окончательно отделать законченную работу’ (Online БТС) и *put a gloss on sth* (букв. ‘навести глянец на что-л.’) ‘приукрасить, представить что-л. в своем рассказе в более привлекательном виде, чем есть на самом деле’ (Online MT) и др.

1.7. Сосуществование в номинативной единице нескольких видов этноспецифичности. Языковой, культурный и когнитивный компоненты могут сосуществовать в этноспецифичной номинативной единице – отдельные единицы оказываются маркированными более чем в одном плане. Английская фраза *quaker(s) meeting* (букв. ‘собрание квакеров’) ‘собрание, на котором мало выступают; компания, в которой разговор не клеится’ (Online MT) является этнокультурно и этнокогнитивно специфичной. У нее культурно отмечены компонентный состав (*quaker* – квакер, член религиозной христианской общины, основанной в Англии в XVII в.) и образная основа (образ фраземы отсылает к традициям общества квакеров: их молитвенные собрания часто проходят в полном молчании). Когнитивно маркирован актуальный план семантики: выражаемое английской фраземой значение отсутствует в семантическом инвентаре русского языка, несмотря на наличие в русскоязычной среде обозначаемой этой фраземой ситуации. Этноспецифичность русского оборота *наводить тень на плетень* ‘намеренно запутывать, делать неясным что-либо, сбивать кого-либо с толку’ обусловлена совместным действием двух факторов: языкового (компоненты фраземы связаны в единое целое рифмой) и культурного (оборот отражает «насмешливое отношение народа к суеверным представлениям о сглазе, порче тенью или способности знахарей и колдунов вызывать плохую погоду магическими манипуляциями» (РФИЭС, с. 689)).

Детерминационная зависимость этнического сознания и культуры отражается во фраземах, имеющих в своем составе компоненты-символы. Символ как совокупность общеизвестной в определенном этническом коллективе культурной информации часто отражает этноспецифическое мировидение и поэтому является сущностью, культурно и ментально маркированной. Например, образ вытянутой руки, закрепленный в номинативных единицах многих языков, может получать различные интерпретации в разных культурах. В зависимости от принятых в том или ином этническом сообществе коммуникативных норм расстояние между двумя коммуникантами, равное длине вытянутой руки, может восприниматься как достаточное для сохранения социального расстояния: *keep sb at arm's length* (букв. 'держать кого-либо на расстоянии вытянутой руки') 'избегать с кем-либо близких отношений' (Online MT) (ср. менее конкретную русскую фразу *держаться кого-л. на почтительном расстоянии* с тем же значением (Online БТС)) – и как подходящее для дружеских отношений: в иврите выражение с идентичной английскому фразеологизму образной основой означает 'быть в близких отношениях с кем-либо' [12].

2. Соотношение общего и различного в русском и английском полях метаязыковых обозначений. Количественное распределение материала исследования по выделенным разрядам и группам показано в таблице.

Удельный вес схожего и специфичного в русском и английском полях метаязыковых обозначений с разграничением языковых, культурных и когнитивных факторов становления двух признаков

The proportion of the similar and specific in the Russian and English metalanguage lexical-phraseological fields with the differentiation of linguistic, cultural and cognitive factors of formation of the two qualities

Разряды и группы		Номинативные единицы	
		количество	%
Схожее	Стимулированное языковыми причинами	1188	26
	Культурно обусловленное	51	1
	Когнитивно детерминированное	1042	23
Всего схожих по форме и содержанию единиц		2281	50
Специфичное	Связанное с языковыми факторами	1030	22
	Культурно обусловленное	96	2
	Когнитивно детерминированное	1193	26
Всего специфичных по форме и (или) содержанию единиц		2319	50
Итого		4600	100

Из таблицы видно, что общее и различное в русском и английском метаязыковых полях находятся в соотношении примерно 1:1. Формально-семантические планы полей соотносимы наполовину, фонографические – на четверть. Значительной конвергенции исследуемых полей способствует глобальность европейской цивилизации и информационных процессов: сближение культур, психологии, социальных и материальных условий жизни и фоновых знаний европейских народов, интенсификация языковых контактов на просветительской почве, интеграция наук.

Сравнительная значимость языковых и когнитивных факторов в формировании общего и специфического неодинакова. Становление фонда единиц схожих одновременно по содержанию и внутренней форме, а частично еще и по графическому и (или) фонематическому составу осуществляется по большей части за счет заимствования из общих языковых источников при языковых контактах. Своеобразие словаря национальных языков создается преимущественно благодаря присущей каждому народу самобытности отражения, логического и образного осмысления общих явлений действительности. Культурная составляющая – как надэтническая (общеевропейская), так и этническая – присутствует в сравнительно небольшом количестве номинативных единиц.

3. Отличия между лексикой и фразеологией в том, как в них представлены сходства и различия между двумя языками. В русском и английском полях употребительных метаязыковых обозначений удельный вес схожего и специфичного в лексике и фразеологии различен. В лексических подкорпусах рассматриваемых языков преобладает схожее: 56 % общего, 44 % различного; во фразеологических – специфическое: 59 % различного, 41 % схожего. Соотношение схожего и специфичного в лексических подкорпусах двух языков отражено на рис. 1, во фразеологических подкорпусах – на рис. 2.

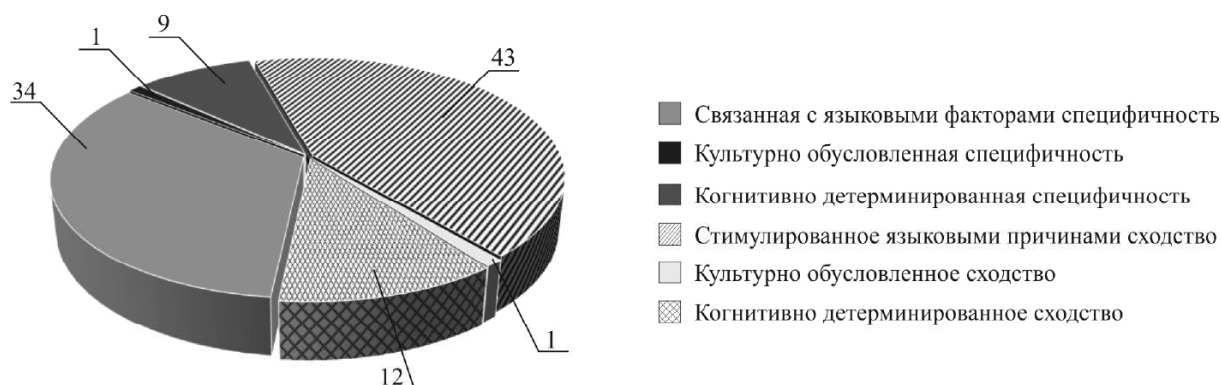


Рис. 1. Соотношение схожего и специфичного в русской и английской метаязыковой лексике с учетом языковых, культурных и когнитивных факторов формирования двух признаков, %

Fig. 1. The percentage of the similar and specific in the Russian and English metalanguage lexemes with the differentiation of linguistic, cultural and cognitive factors of formation of the two qualities, %



Рис. 2. Соотношение схожего и специфичного в русской и английской метаязыковой фразеологии с учетом языковых, культурных и когнитивных факторов формирования двух признаков, %

Fig. 2. The percentage of the similar and specific in the Russian and English metalanguage phrasemes with the differentiation of linguistic, cultural and cognitive factors of formation of the two qualities, %

Разным является и статус языкового, культурного и когнитивного факторов формирования схожего и специфического в лексическом и фразеологическом материале. Языковой фактор оказывается на первом месте в разрядах как схожего, так и специфического в лексике, на последнем – во фразеологии. Низкая представленность в исследуемой фразеологии группы стимулированных языковыми причинами сходств (1 % иноязычных единиц во фразеологическом материале vs 43 % в лексическом) объясняется малочисленностью иноязычных фразем в сравнении с иноязычными лексемами. Низкая продуктивность во фразеологии группы связанных с этноязыковыми факторами различий (4 % отражающих структурные особенности языка преимущественно немотивированных единиц во фразеологическом корпусе vs 34 % в лексическом) обусловлена главным образом нетипичностью для фразеологии немотивированных единиц. Когнитивный фактор занимает первое место в разрядах и схожего, и специфического во фразеологии, второе – в лексике. Сравнительно высокая репрезентация во фразеологии групп когнитивно обусловленных сходств (38 % во фразеологическом материале vs 12 % в лексическом) и различий (51 % во фразеологическом корпусе vs 9 % в лексическом) вызвана бóльшим удельным весом в ней мотивированных единиц. Проявление культурного фактора во фразеологии значительнее, чем в лексике. Относительно высокая представленность во фразеологии групп культурно обусловленных сходств (2 % единиц с общеевропейским культурным компонентом во фразеологическом материале vs 1 % в лексическом) и различий (4 % единиц с этнокультурным компонентом во фразеологическом корпусе vs 1 % в лексическом) связана с неоднословностью фразем и вследствие этого их большей по сравнению с лексемами семантической «емкостью»: фразеосочетание способно вместить в себя больше сем, в том числе и культурно обусловленных, чем слово.

Заключение

В русском и английском метаязыковых полях удельный вес схожего и специфического в лексике и фразеологии различен: в лексике в 1,3 раза больше схожего (56 % общего, 44 % различительного), во фразеологии в 1,4 раза больше специфического (59 % различительного, 41 % общего). Полученные данные говорят о большей доли этноспецифического во фразеологии в сравнении с лексикой, однако опровергают весьма распространенное в лингвистике представление о национальной окрашенности фразеологического фонда в целом, показывая, что соотносимые в межъязыковом аспекте фраземы занимают значительное место.

Сокращения

АРФС – Англо-русский фразеологический словарь / сост. А. В. Кунин. М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1956; **РАСКС** – Уолли И. А., Берков В. П. Русско-английский словарь крылатых слов. М. : Русский язык, 1984; **РФИЭС** – Русская фразеология. Историко-этимологический словарь / под ред. В. М. Мокиенко. М. : Астрель : АСТ : Льюкс, 2005; **ФСРЯ** – Фразеологический словарь русского языка / сост. А. Н. Тихонов. М. : Медиа : Дрофа, 2007; **LID** – Longman Idioms Dictionary. Harlow : Pearson Educ. Ltd, 1998; **PDEI** – Gulland D. M., Hinds-Howell D. Penguin Dictionary of English Idioms. London : Penguin Books Ltd, 2002; **Online БТС** – Большой толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / сост., гл. ред. С. А. Кузнецов. URL: <http://gramota.ru/slovari/info/bts> (дата обращения: 22.11.2018); **Online ИС** – Исторический словарь на Slovariki 2.0. Знание – сила [Электронный ресурс]. URL: <http://slovariki.org/istoriceskij-slovar> (дата обращения: 22.11.2018); **Online СА** – Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru> (дата обращения: 22.11.2018); **Online ТСС** – Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс] / сост. Т. Ф. Ефремова. URL: <http://www.efremova.info> (дата обращения: 22.11.2018); **Online FD** – The Free Dictionary [Electronic resource]. URL: <http://www.thefreedictionary.com> (date of access: 22.11.2018); **Online IFD** – Idioms by The Free Dictionary [Electronic resource]. URL: <http://idioms.thefreedictionary.com> (date of access: 22.11.2018); **Online MT** – Multitran [Electronic resource]. URL: <http://www.multitran.com> (date of access: 22.11.2018).

Библиографические ссылки

1. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества. В: Гумбольдт В. *Избранные труды по языкознанию*. Москва: Прогресс; 2000. с. 37–298.
2. Вайсгербер ЙЛ. *Родной язык и формирование духа*. Москва: Librokom; 2009.
3. Weisgerber JL. Sprache. In: Weisgerber JL. *Handbuch der Soziologie*. Stuttgart: Enke; 1931. S. 592–608.
4. Whorf BL. The relation of habitual thought and behavior to language. In: Whorf BL. *Language, thought, and reality. Selected writings*. Cambridge: MIT Press; 1956. p. 134–159.
5. Whorf BL. Science and linguistics. In: Whorf BL. *Language, thought, and reality. Selected writings*. Cambridge: MIT Press; 1956. p. 207–219.
6. Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат = Tractatus logico-philosophicus*. Москва: Канон; 2017.
7. Витгенштейн Л. *Философские исследования*. Москва: АСТ; 2011. Совместное издание с «Астрель».
8. Выготский ЛС. Исследование развития научных понятий в детском возрасте. В: Выготский ЛС. *Мышление и речь*. Санкт-Петербург: Питер Пресс; 2017. с. 221–351.
9. Гутовская МС. Грамматическая структура лексико-фразеологического поля метаязыковых обозначений в русском и английском языках. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2017;2:58–71.
10. Баранов АН, Добровольский ДО. *Аспекты теории фразеологии*. Москва: Знак; 2008.
11. Гак ВГ. Национально-культурная специфика меронимических фразеологизмов. В: Телия ВН, редактор. *Фразеология в контексте культуры*. Москва: Языки русской культуры; 1999. с. 260–265.
12. Keysar B, Bly BM. Swimming against the current: Do idioms reflect conceptual structure? *Journal of Pragmatics*. 1999;31: 1559–1578.

References

1. Humboldt W. [On language: the diversity of human language-structure and its influence on the mental development of mankind]. In: Humboldt W. *Izbrannye trudy po yazykoznaniiyu* [Selected writings on linguistics]. Moscow: Progress; 2000. p. 37–298. Russian.
2. Weisgerber JL. *Rodnoi yazyk i formirovanie dukha* [Native language and the formation of the spirit]. Moscow: Librokom; 2009. Russian.
3. Weisgerber JL. Language. In: Weisgerber JL. *Handbuch der Soziologie* [Handbook of sociology]. Stuttgart: Enke; 1931. p. 592–608. German.
4. Whorf BL. The relation of habitual thought and behavior to language. In: Whorf BL. *Language, thought, and reality. Selected writings*. Cambridge: MIT Press; 1956. p. 134–159.
5. Whorf BL. Science and linguistics. In: Whorf BL. *Language, thought, and reality. Selected writings*. Cambridge: MIT Press; 1956. p. 207–219.
6. Wittgenstein L. *Logiko-filosofskii traktat = Tractatus logico-philosophicus* [Tractatus logico-philosophicus]. Moscow: Kanon; 2017. Russian.

7. Wittgenstein L. *Filosofskie issledovaniya* [Philosophical investigations]. Moscow: AST; 2011. Co-published by the «Astrel'». Russian.
8. Vygotskij LS. [The development of scientific concepts in childhood]. In: Vygotskij LS. *Myshlenie i rech'* [Thinking and speech]. Saint Petersburg: Peter Press; 2017. p. 221–351. Russian.
9. Gutovskaya MS. Grammatical structure of the metalanguage lexical-phraseological field in the Russian and English languages. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2017;2:58–71. Russian.
10. Baranov AN, Dobrovol'skij DO. *Aspekty teorii frazeologii* [Aspects of the theory of phraseology]. Moscow: Znak; 2008. Russian.
11. Gak VG. [Ethno-cultural specificity of meronymic phraseological units]. In: Teliya VN, editor. *Frazeologiya v kontekste kul'tury*. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury; 1999. p. 260–265. Russian.
12. Keysar B, Bly BM. Swimming against the current: Do idioms reflect conceptual structure? *Journal of Pragmatics*. 1999;31:1559–1578.

Статья поступила в редколлегию 28.11.2018.
Received by editorial board 28.11.2018.

НАРУШЕНИЯ ТОЧНОСТИ В РУССКОЙ УСТНОЙ ПУБЛИЧНОЙ РЕЧИ ЖИТЕЛЕЙ г. ВИТЕБСКА

Л. П. НОВИКОВА¹⁾

¹⁾Витебский государственный университет им. П. М. Машерова,
пр. Московский, 33, 210038, г. Витебск, Беларусь

Рассматриваются лексические отклонения в русской устной публичной речи, связанные с нарушением лингвистических условий точности. Исследование проводится на оригинальном материале, представляющем собой записи фрагментов современной русской устной публичной речи жителей г. Витебска, прозвучавшей на телеканалах, конференциях и заседаниях. Проанализировано соблюдение основных лингвистических условий точности речи, таких как употребление слова, точно обозначающего предмет мысли; знание синтагматических свойств слова; точный выбор слова из синонимического ряда; исключающий двусмысленность выбор значения многозначного слова; четкое разграничение паронимов; знание значений слов узкой сферы употребления. Сделан вывод о том, что в русской устной публичной речи образованных жителей г. Витебска распространены нарушения точности.

Ключевые слова: устная публичная речь; точность речи; коммуникативные качества речи.

ПАРУШЭННІ ДАКЛАДНАСЦІ Ў РУСКІМ ВУСНЫМ ПУБЛІЧНЫМ МАЎЛЕННІ ЖЫХАРОЎ г. ВІЦЕБСКА

Л. П. НОВІКАВА^{1*}

^{1*}Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава,
пр. Маскоўскі, 33, 210038, г. Віцебск, Беларусь

Разглядаюцца лексічныя адхіленні ў рускім вусным публічным маўленні, звязаныя з парушэннем лінгвістычных умоў дакладнасці. Даследаванне праводзіцца на арыгінальным матэрыяле, які ўяўляе сабой запісы фрагментаў сучаснага рускага публічнага маўлення, якое прагучала на тэлеканалах, канферэнцыях і пасяджэннях. Прааналізавана выкананне асноўных лінгвістычных умоў дакладнасці маўлення, такіх як ужыванне слова, якое дакладна адлюстроўвае прадмет думкі; веданне синтагматычных уласцівасцей слова; дакладны выбар слова з сінанімічнага шэрагу; выбар значэння шматзначнага слова, які выключае двухсэнсоўнасць; дакладнае размежаванне паронімаў; веданне значэнняў слоў вузкай сферы ўжытку. Зроблены вывад пра тое, што ў рускім вусным публічным маўленні адукаваных жыхароў г. Віцебска распаўсюджаныя парушэнні дакладнасці.

Ключавыя словы: вуснае публічнае маўленне; дакладнасць маўлення; камунікатыўныя якасці маўлення.

Образец цитирования:

Новикова ЛП. Нарушения точности в русской устной публичной речи жителей г. Витебска. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2019;1:103–108.

For citation:

Novikova LP. Violations of accuracy in Russian oral public speech of Viciebsk citizens. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:103–108. Russian.

Автор:

Лидия Петровна Новикова – кандидат филологических наук; доцент кафедры русского языка как иностранного факультета обучения иностранных граждан.

Author:

Lidia P. Novikova, PhD (philology); associate professor at the department of Russian as a foreign language, faculty of foreign citizens training.
lidaapril29@mail.ru

VIOLATIONS OF ACCURACY IN RUSSIAN ORAL PUBLIC SPEECH OF VICIEBSK CITIZENS

L. P. NOVIKOVA^a

^aVitebsk State University named after P. M. Masherov,
33 Maskoŭski Avenue, Viciebsk 210038, Belarus

The paper views lexical deviations in Russian oral public speech, related to the violation of linguistic accuracy conditions. The research is conducted on the original material, which is a record of fragments of modern Russian oral public speech, presented on TV channels, conferences and meetings. The observance of the basic linguistic conditions of speech accuracy is analyzed: the use of a word that accurately denotes the subject of thought; knowledge of the syntagmatic properties of the word; the exact choice of a word from the synonymic series; the choice of the meaning of a multi-valued word, avoiding ambiguity; clear differentiation of paronyms; knowledge of the meanings of words in a narrow sphere of use. It's concluded that in Russian oral public speech of educated residents of Viciebsk violations of accuracy are common.

Key words: oral public speech; accuracy of speech; communicative qualities of speech.

Введение

Соотношения *речь – действительность* и *речь – мышление* позволяют осмыслить коммуникативные качества точности и логичности, которые характеризуют речь со стороны содержания. Так, Б. Н. Головин, представивший теоретическое обоснование коммуникативных качеств речи как критериев для ее оценки, считает точность коммуникативным качеством речи, которое базируется на ее связи с действительностью и мышлением и осознается «через соотнесение семантики речи (и семантики ее языковых компонентов) с выражаемой и формируемой речью информацией» [1, с. 128]. Точность речи, в свою очередь, является основой формирования таких важных качеств устной публичной речи, как логичность, доступность, действенность и уместность.

Детальная разработка коммуникативных качеств речи представлена в трудах А. Н. Васильевой, Л. А. Введенской, И. Б. Голуб и Д. Э. Розенталя, С. И. Виноградова, Ю. А. Бельчикова, В. И. Аннушкина, Н. В. Левчаевой и др. [2–8]. В отдельных работах проводится анализ причин и результатов нарушений коммуникативных качеств письменной и устной речи (см., например, [9–11]).

Коммуникативный аспект культуры речи рассматривается и в работах современных белорусских лингвистов Т. В. Поплавской, Т. П. Карпилович, И. П. Кудреватых, В. Д. Стариченка [12–15] и др.

Несомненно, особые требования к коммуникативным качествам речи предъявляются при публичном общении, где ответственность говорящего наиболее высока. Изучение русской устной публичной речи в социолингвистическом, культурно-речевом, коммуникативном и других аспектах проводится многими современными лингвистами: В. Г. Костомаровым, О. Б. Сиротининой, О. А. Лаптевой, А. Д. Васильевым, Т. Г. Добросклонской и др. [16–20].

Как отмечает Г. П. Нешименко, «узус публичной коммуникации характеризуется большой социальной востребованностью», что «не уменьшает нареканий в его адрес как со стороны профессионалов-языковедов, так и обычных пользователей языка» [21, с. 177]. Подчеркивается, что речь публичной коммуникации оказывает не только масштабное воздействие на «языковое сознание социума», но и «выявляет ущербность навыков публичного культурного “говорения”», демонстрируя таким образом, что «нельзя ставить знак равенства между образованием индивидуума и его реальным культурным уровнем, а также уровнем владения родным языком» [21, с. 185].

О снижении языковой культуры образованных граждан начиная с 1990-х гг. говорят многие российские лингвисты: В. Г. Костомаров, О. А. Крылова, Г. Я. Солганик и др. [22–24]. На данную проблему указывает и академик НАН Беларуси А. А. Лукашанец, называя одной из причин данного процесса демократизацию жизни современного общества, а также широкое распространение свободной (неподготовленной) публичной речи¹.

В то же время русская устная публичная речь в Беларуси остается недостаточно изученной и требует особого внимания исследователей. В отдельных статьях, посвященных данной проблеме, отмечается, что изучение речи в сфере публичной коммуникации является сегодня «особенно актуальным в контексте чрезвычайной роли СМИ в развитии языковой системы в целом и речевой практики носителей языка в частности» [25, с. 105].

Цель исследования, представленного в статье, – выявить и охарактеризовать нарушения точности в русской устной публичной речи жителей г. Витебска.

¹Моя позиция. Академик Александр Лукашанец: белорусский язык доказал свою самостоятельность // Информационный городской портал «Минск-Новости». URL: <https://minsknews.by/moya-pozitsiya-akademik-aleksandr-lukashanets-belorusskiy-yazyik-dokazal-svoyu-samostoyatelnost> (дата обращения: 25.09.2018).

Материалы и методы исследования

Представленное исследование проведено на материале живой устной публичной речи, фрагменты которой записаны в период с 2012 по 2018 г. в ходе просмотра региональных выпусков новостей на телеканалах «Беларусь 1», «Беларусь 2», «Скиф», «Витебск», а также на конференциях и заседаниях в различных учреждениях г. Витебска.

Использование данного материала позволило получить в процессе исследования объективные данные об уровне языковой компетенции лиц, регулярно выступающих с речью публично. Подчеркнем, что респондентами данного исследования выступают жители г. Витебска, которые занимают должности, требующие наличия высшего образования. Следовательно, объектом нашего исследования является публичная речь носителей русского литературного языка с высоким уровнем образования.

В процессе исследования записанные на диктофон фрагменты речи для более точного анализа были переведены также в графическую форму. Общий объем проанализированного в ходе исследования материала составляет 1145 высказываний 203 респондентов.

Поставленная цель исследования предопределила преимущественное использование таких методов, как анализ персонифицированных текстов, лингвистическое описание, количественный метод.

Результаты и их обсуждение

Традиционно выделяется два вида точности: 1) предметная, опирающаяся на связь *речь – действительность* и состоящая в соответствии содержания речи кругу отображаемых предметов и явлений; 2) понятийная, формируемая связью *речь – мышление* и существующая как соответствие семантики компонентов речи содержанию понятий, выражаемых ими [1]. Таким образом, точность словесного выражения представляет собой максимальное соответствие употребляемых слов называемым предметам и явлениям действительности, а также раскрываемым понятиям.

Говорящему недостаточно знать предмет речи, т. е. соблюдать экстралингвистическое условие создания точной речи. Необходимо также знать языковую систему, а именно систему лексических значений, что относится уже к соблюдению собственно лингвистических условий точности речи и реализуется в корректном словоупотреблении. Следовательно, точность речи говорящего рассматривается на уровне лексики. Понятийная неточность связана с неправильным или неточным словоупотреблением и обусловлена незнанием, непониманием или недостаточным учетом говорящим значения слова, его сочетаемости и т. д.

Таким образом, точность речи достигается посредством соблюдения ряда частных лингвистических условий, из которых на основании проведенного исследования как наиболее значимые выделяются следующие: 1) употребление слова, точно обозначающего предмет мысли; 2) знание синтагматических свойств слова; 3) точный выбор слова из синонимического ряда; 4) исключающий двусмысленность выбор значения многозначного слова; 5) четкое разграничение паронимов; 6) знание значений слов узкой сферы употребления.

Речевая неточность в первую очередь возникает как результат того, что говорящий употребляет слово, не обозначающее предмет мысли: *не соответствует тем **требованиям** (вместо услугам), которые они могли бы оказывать* (служащий в горисполкоме, 12 марта 2012 г., «Беларусь-1»²); ***система** (вместо процесс) обучения иностранных студентов напрямую связывается с успешностью их адаптации* (доцент, 18 апр. 2013 г., собрание); *поручено **предложение** (вместо задание) памятники архитектуры, истории, культуры, самые запоминающиеся здания воплотить в миниатюре* (служащий в отделе образования, 30 мая 2018 г., «Витебск»); *есть очень интересные **моменты** (вместо нововведения) для абитуриентов, они уже стартовали с прошлого года* (секретарь приемной комиссии учреждения высшего образования, 04 июня 2018 г., «Витебск»); *следователи **обращаются к гражданам** (вместо просят граждан) позвонить по телефону оперативно-дежурной службы* (служащий УВД, 12 июня 2018 г., «Витебск»).

Отметим, что выступающие публично часто осознают лексическую неточность и по ходу речи стараются подобрать необходимые слова, что ведет к появлению самопоправок: *на итоговых линейках эти девочки получили **почетное звание, почетное такое ответственное звание, право** дать первый звонок на линейке первого сентября* (заместитель директора государственного учреждения образования (ГУО), 14 февр. 2018 г., собрание). Наличие в устной публичной речи самопоправок обусловлено особенностями данного вида речи: линейностью, необратимостью, связью с физическим временем, повышающими автоматизм в употреблении языковых средств и снижающими возможность их сознательного отбора [21, с. 63]. Вместе с тем в ходе исследования выявлены высказывания, когда осознан-

²Здесь и далее в скобках после примера указываются должность говорящего, дата фиксации фрагмента речи и источник материала – название телеканала либо вид мероприятия.

ный подбор слова говорящим приводит к возникновению лексической неточности: *сколько учебных заведений, школ или (как их назвать?) отделений в республике занимаются специальным образованием* (профессор, 19 марта 2013 г., заседание); *предлагаю определиться с этим понятием, содержанием его, с реализацией* (преподаватель, 13 нояб. 2013 г., собрание). В последнем высказывании наблюдается избыточность речевого выражения, ведущая к неточности и нарушающая качество коммуникации.

Для правильного словоупотребления недостаточно знать лишь точное значение слов, необходимо также учитывать сочетаемость, которая определяется их лексическими особенностями, грамматическими свойствами и стилистической окраской. В проанализированном материале отмечены факты нарушения синтагматических особенностей употребляемых слов: *в соответствии* (вместо *соответственно*) *раньше можно было на одном частотном канале принимать только одну программу* (начальник цеха ультракоротких волновых радиостанций, 1 марта 2012 г., «Скиф»); *сделать* (вместо *провести*) *мастер-классы* (директор организации, 12 марта 2012 г., «Скиф»); *дети этому уже умеют* (вместо *научены*) (заведующий ГУО, 04 окт. 2012 г., собрание); *до трех тысяч человек проходят* (вместо *принимают*) *участие в соревнованиях* (заместитель декана по воспитательной работе, 4 июня 2018 г., «Витебск»); *я постараюсь не задерживать ваше время* (вместо *вас*) (главврач, 14 февр. 2018 г., собрание).

В результате проведенного исследования выявлены высказывания, содержащие неудачный выбор слова из синонимического ряда: *поговорить на насущную* (вместо *актуальную* или *важную*) *тему* (учитель, 14 февр. 2018 г., собрание); *если он рассматривает* (вместо *изучает*) *лингвистику, то он рассматривает язык как код культуры* (аспирант, 13 марта 2013 г., заседание); *в разных науках понятие «мобильность» воспринимают* (вместо *рассматривают*) *по-разному* (преподаватель, 13 нояб. 2013 г., конференция); *все большие люди понимают пагубность* (вместо *опасность*) *этой проблемы* (врач, 31 мая 2018 г., «Витебск»).

Значения многозначного слова реализуются в разных контекстах, и результатом невнимания говорящего к полисемии также может стать неточность высказывания: *немного было с погибшими трудно, но у нас произошло небольшое снижение* (служащий на руководящей должности в ГАИ, 9 янв. 2012 г., «Беларусь 2»). Выражение *трудно с чем-либо* означает ‘недостаток, нехватка чего-либо’ и противоречит приведенному контексту.

В ходе исследования выявлены высказывания с речевыми неточностями, возникшими в результате неразграничения паронимов: *какие-то личностные* (вместо *личные*) *истории: самоутверждение и сложности в этом или особенности* (психолог, 30 нояб. 2012 г., конференция); *транспорт, связь – там также затребованы работающие* (вместо *востребованы рабочие*) (служащий в облисполкоме, 26 янв. 2012 г., «Беларусь 1»). В последнем примере наблюдается двойное смешение паронимов говорящим, что полностью нарушает восприятие сказанного адресатом.

Знание говорящим значений слов узкой сферы употребления также является необходимым условием точности речи. В проанализированном материале выявлены случаи употребления иноязычных и устаревших слов в несвойственном им значении: *это может привести к валидному знанию* (психолог, 30 нояб. 2012 г., конференция); *основную толику составляет учеба* (заместитель декана, 04 июня 2018 г., «Витебск»). В первом примере нарушена сочетаемость заимствованного прилагательного *валидный*: оно не употребляется с существительным *знание*. Во втором случае говорящим используется устаревшая лексема *толика*, которая имеет значение ‘некоторое количество’ и употребляется с определением *малая*.

Заключение

Результаты проведенного исследования позволяют сделать вывод о том, что в русской устной публичной речи образованных жителей г. Витебска распространены нарушения точности речи. Данные нарушения выявлены у 58 % респондентов в 17 % проанализированных высказываний.

Устная публичная речь, характеризующаяся неточностью, не оказывает предполагаемого воздействия на слушателя, мешает адресату адекватно воспринимать излагаемые факты, что значительно снижает эффективность общения в целом. Следовательно, коммуникативные качества речи могут рассматриваться и как критерии анализа речевых произведений, и как направления совершенствования речевого мастерства лиц, активных в сфере публичной коммуникации, при проведении специальных курсов по оптимизации делового общения и повышению культуры речи для сотрудников различных учреждений и организаций.

Библиографические ссылки

1. Головин БН. *Основы культуры речи*. Москва: Высшая школа; 1988.
2. Васильева АН. *Основы культуры речи*. Москва: Русский язык; 1990.
3. Введенская ЛА, Павлова ЛГ. *Культура и искусство речи. Современная риторика*. Ростов-на-Дону: Феникс; 1998.

4. Голуб ИБ, Розенталь ДЭ. *Книга о хорошей речи*. Москва: ЮНИТИ; 1997.
5. Виноградов СИ. Нормативный и коммуникативно-прагматический аспекты культуры речи. В: Виноградов СИ. *Культура русской речи и эффективность общения*. Москва: Наука; 1996.
6. Бельчиков ЮА. *Стилистика и культура речи*. Москва: УРАО; 2000.
7. Аннушкин ВИ. *Коммуникативные качества речи в русской филологической традиции*. Москва: Флинта; 2014.
8. Левчаева НВ. Коммуникативные качества речи и их системные связи. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2018;2:103–106.
9. Петина ИА. Точность речи как ведущая черта письменной деловой коммуникации. *Вестник Ярославского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки*. 2013;2:111–114.
10. Левчаева НВ. Деловой стиль: особенности использования коммуникативных качеств речи в текстах документов. В: Кулешова ГП, Азисова НН, Подольный НА. *XI Державинские чтения в Республике Мордовия. Материалы Всероссийской научной конференции; 24 апреля 2015 г.; Саранск, Россия*. Саранск: ЮрЭксПрактик; 2015. с. 197–200.
11. Бортых АН. *Коммуникативная ясность спортивного комментария* [автореферат диссертации]. Волгоград: Волгоградский государственный социально-педагогический университет; 2013.
12. Поплавская ТВ, Сысоева ТА. *Введение в теорию коммуникации*. Минск: МГЛУ; 2015.
13. Карпилович ТП. *Коммуникативные категории научного дискурса*. Минск: МГЛУ; 2018.
14. Кудреватых ИП. *Коммуникативные аспекты культуры речи*. Минск: БГПУ; 2005.
15. Стариченок ВД. *Деловое общение и речевая культура современного преподавателя*. Минск: БГПУ; 2010.
16. Костомаров ВГ. *Наш язык в действии*. Москва: Гардарики; 2005.
17. Сиротинина ОБ. *Культура речи и речевая культура человека*. В: Сиротинина ОБ, редактор. *Чтобы Вас понимали: культура русской речи и речевая культура человека*. Москва: ЛИБРОКОМ; 2009. с. 64–70.
18. Лаптева ОА. *Живая русская речь с телеэкрана: разговорный пласт телевизионной речи в нормативном аспекте*. Москва: Издательство ЛКИ; 2007.
19. Васильев АД. *Слово в российском телеэфире. Очерки новейшего словоупотребления*. Москва: Флинта; 2003.
20. Добросклонская ТГ. *Вопросы изучения медиатекстов*. Москва: УРСС; 2013.
21. Нецименко ГП. Речевой узус публичной коммуникации в славянских языках и его структурно-функциональная динамика на рубеже столетий. W: Rudnik-Karwatowa Z, redaktor. *Dynamika współczesnego słownictwa słowiańskiego w przestrzeni stylowo-funkcyjnej*. Warszawa: Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk; 2017. s. 177–195.
22. Костомаров ВГ. *Языковой вкус эпохи*. Санкт-Петербург: Златоуст; 1999.
23. Крылова ОА. Речевая культура и языковая политика в современном российском обществе. *Русская речь*. 2006;1:52–56.
24. Солганик ГЯ. Язык современных СМИ. *Журналистика и культура русской речи*. 2004;1:3–6.
25. Минчук ИИ. Русский и белорусский языки в эфире белорусских телеканалов. *Медиалингвистика*. 2017;2:105–114.

References

1. Golovin BN. *Osnovy kul'tury rechi* [Basis of the speech culture]. Moscow: Vysshaya shkola; 1988. Russian.
2. Vasilieva AN. *Osnovy kul'tury rechi* [Basics of speech culture]. Moscow: Russkii yazyk; 1990. Russian.
3. Vvedenskaya LA, Pavlova LG. *Kul'tura i iskusstvo rechi. Sovremennaya ritorika* [Culture and art of speech. Modern rhetoric]. Rostov-on-Don: Feniks; 1998. Russian.
4. Golub IB, Rozental DE. *Kniga o khoroshei rechi* [The book about good speech]. Moscow: YuNITI; 1997. Russian.
5. Vinogradov SI. [Normative and communicative-pragmatic aspects of the culture of speech]. In: Vinogradov SI. *Kul'tura russkoi rechi i effektivnost' obshcheniya* [Culture of Russian speech and communication efficiency]. Moscow: Nauka; 1996. Russian.
6. Belchikov YuA. *Stilistika i kul'tura rechi* [Stylistics and culture of speech]. Moscow: University of Russian Academy of Education; 2000. Russian.
7. Annushkin VI. *Kommunikativnye kachestva rechi v russkoi filologicheskoi traditsii* [Communicative qualities of speech in the Russian philological tradition]. Moscow: Flinta; 2014. Russian.
8. Levchayeva NV. Communicative qualities of speech and their systematic relationships. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2018;2:103–106. Russian.
9. Petina IA. [Speech accuracy as a leading feature of written business communication]. *Vestnik Yaroslavskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*. 2013;2:111–114. Russian.
10. Levchayeva NV. Official style: features of use of communicative qualities of speech in the texts of business documents. In: Kuleshova GP, Azisova NN, Podol'nyi NA. *XI Derzhavinskie chteniya v Respublike Mordoviya. Materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii; 24 aprelya 2015 g.; Saransk, Rossiya* [XI Derzhavin readings in the Republic of Mordovia. Materials of the All-Russian conference; 2015 April 24; Saransk, Russia]. Saransk: YurEksPraktik; 2015. p. 197–200. Russian.
11. Bortyko AN. [Communicative clarity of sports commentary] [dissertation abstract]. Volgograd: Volgograd State Pedagogical University; 2013. Russian.
12. Poplavskaya TV, Sysoeva TA. *Vvedenie v teoriyu kommunikatsii* [Introduction to communication theory]. Minsk: Minsk State Linguistic University; 2015. Russian.
13. Karpilovich TP. *Kommunikativnye kategorii nauchnogo diskursa* [Communicative categories of scientific discourse]. Minsk: Minsk State Linguistic University; 2018. Russian.
14. Kudrevatyh IP. *Kommunikativnye aspekty kul'tury rechi* [Communicative aspects of the culture of speech]. Minsk: Belarusian State Pedagogical University; 2005. Russian.
15. Starichenok VD. *Delovoe obshchenie i rechevaya kul'tura sovremennogo prepodavatelya* [Business communication and speech culture of the modern teacher]. Minsk: Belarusian State Pedagogical University; 2010. Russian.
16. Kostomarov VG. *Nash yazyk v deistvii* [Our language in action]. Moscow: Gardariki; 2005. Russian.
17. Sirotinina OB. [Culture of speech and human speech culture]. In: Sirotinina OB, editor. *Chto by Vas ponimali: kul'tura russkoi rechi i rechevaya kul'tura cheloveka* [For your understanding: Russian speech culture and human speech culture]. Moscow: LI-BROKOM; 2009. p. 64–70. Russian.

18. Lapteva OA. *Zhivaya russkaya rech' s teleekrana: razgovornyi plast televizionnoi rechi v normativnom aspekte* [Live Russian speech from the television screen: conversational layer of television speech in the normative aspect]. Moscow: Publishing House of LKI; 2007. Russian.
19. Vasiliev AD. *Slovo v rossiiskom teleefire. Ocherki noveishego slovoupotrebleniya* [The word on Russian television. The essays of the newest usage]. Moscow: Flinta; 2003. Russian.
20. Dobrosklonskaya TG. *Voprosy izucheniya mediatekstov* [Issues of studying media texts]. Moscow: URSS; 2013. Russian.
21. Neshchimenko GP. Usus in of public communication in Slavic languages and its structural and functional dynamics at the turn of the century. In: Rudnik-Karwatowa Z, editor. *Dynamika współczesnego słownictwa słowiańskiego w przestrzeni stylowo-funkcjonalnej*. Warszawa: Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk; 2017. p. 177–195. Russian.
22. Kostomarov VG. *Yazykovoi vkus epokhi* [The language taste of the era]. Saint Petersburg: Zlatoust; 1999. Russian.
23. Krylova OA. [Speech culture and language policy in modern Russian society]. *Russkaya rech'*. 2006;1:52–56. Russian.
24. Solganik GYa. [Language of modern media]. *Zhurnalistika i kul'tura russkoi rechi*. 2004;1:3–6. Russian.
25. Minchuk II. The Russian and Belarusian languages on Belarusian television. *Medialingvistika*. 2017;2:105–114. Russian.

Статья поступила в редакцию 18.12.2018.
Received by editorial board 18.12.2018.

АННОТАЦИИ ДЕПОНИРОВАННЫХ В БГУ РАБОТ

АННОТАЦЫІ ДЭПАНІРАВАННЫХ У БДУ ПРАЦ

INDICATIVE ABSTRACTS OF THE PAPERS DEPOSITED IN THE BSU

УДК 811.161.1'243(075-054.6)

Кишкевич Е. В. Русский язык как иностранный. Модуль общего владения языком. I сертификационный уровень [Электронный ресурс] : электрон. учеб.-метод. комплекс для иностр. граждан фак. доуниверситет. образования / Е. В. Кишкевич, Ж. В. Прокопина ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. 21 с. Библиогр.: с. 19–21. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/208175>. Загл. с экрана. Деп. 05.11.2018, № 008505112018.

Электронный учебно-методический комплекс содержит описание обучающих, дидактических и диагностических материалов, предназначенных для иностранных слушателей подготовительного отделения по учебной дисциплине «Русский язык как иностранный. Общее владение», соответствующих I сертификационному уровню владения языком. Материалы могут быть использованы на различных обучающих программах русского языка как иностранного.

УДК 811.111(075.8)

Английский язык [Электронный ресурс] : электрон. учеб.-метод. комплекс по учеб. дисциплине «Английский язык» для спец.: 1-31 01 01 «Биология» (по направлениям), 1-31 01 02 «Биохимия», 1-31 01 03 «Микробиология», 1-33 01 01 «Биоэкология», 1-31 02 01 «География», 1-31 02 03 «Космоаэрокартография», 1-33 01 02 «Геоэкология», 1-31 03 01 «Математика» (по направлениям), 1-31 03 08 «Математика и информационные технологии» (по направлениям) / сост.: А. Э. Черенда [и др.] ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. 46 с. : табл. Библиогр.: с. 46. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/208251>. Загл. с экрана. Деп. 06.11.2018, № 008706112018.

Электронный учебно-методический комплекс (ЭУМК) представляет собой совокупность учебно-методической документации, направленной на создание условий для формирования у студентов общей, коммуникативной и профессиональной иноязычных компетенций. Данный комплекс предназначен для студентов механико-математического, географического и биологического факультетов заочной формы обучения.

УДК 811.161.1(075.3)

Бируля И. А. Русский язык [Электронный ресурс] : электрон. учеб.-метод. комплекс для слушателей фак. доуниверситет. образования при подготовке к прохождению вступ. испытаний в форме централиз. тестирования / И. А. Бируля, Е. В. Кутян, М. А. Романовская ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. 120 с. : табл. Библиогр.: с. 119–120. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/208598>. Загл. с экрана. Деп. 12.11.2018, № 008912112018.

Электронный учебно-методический комплекс содержит учебный материал по курсу «Русский язык». Состоит из нескольких разделов: пояснительная записка, теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел. Адресуется слушателям факультета доуниверситетского образования при подготовке к прохождению вступительных испытаний в форме централизованного тестирования.

УДК 811.1/.8(072)(06)

Идеи. Поиски. Решения [Электронный ресурс] : сб. ст. и тез. XII Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов (Минск, 26 октября 2018 г.) : в 7 т. / [редкол.: Н. Н. Нижнева (отв. ред.) и др.] ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. Т. 1. 61 с. Библиогр. в конце ст. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/208741>. Загл. с экрана. Деп. 19.11.2018, № 009019112018.

В сборнике статей и тезисов XII Международной научно-практической конференции раскрываются различные подходы к решению проблем межкультурной коммуникации, перевода художественной, научно-технической литературы. Рассматриваются инновационные методы и технологии обучения иностранным языкам, исследуются проблемы современной высшей школы. Анализируются проблемы зарубежного и отечественного языкознания. Том 1 содержит материалы проблемного поля «Общение на языках – языки общения». Сборник предназначен для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов.

УДК 811.1/.8(072)(06)

Идеи. Поиски. Решения [Электронный ресурс] : сб. ст. и тез. XII Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов (Минск, 26 октября 2018 г.) : в 7 т. / [редкол.: Н. Н. Нижнева (отв. ред.) и др.] ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. Т. 2. 167 с. Библиогр. в конце ст. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/208747>. Загл. с экрана. Деп. 19.11.2018, № 009119112018.

В сборнике статей и тезисов XII Международной научно-практической конференции раскрываются различные подходы к решению проблем межкультурной коммуникации, перевода художественной, научно-технической литературы. Рассматриваются инновационные методы и технологии обучения иностранным языкам, исследуются проблемы современной высшей школы. Анализируются проблемы зарубежного и отечественного языкознания. Том 2 содержит материалы проблемного поля «Языки в статике и динамике». Сборник предназначен для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов.

УДК 811.1/.8(072)(06)

Идеи. Поиски. Решения [Электронный ресурс] : сб. ст. и тез. XII Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов (Минск, 26 октября 2018 г.) : в 7 т. / редкол.: Н. Н. Нижнева (отв. ред.) и др.] ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. Т. 3. 167 с. Библиогр. в конце ст. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/208758>. Загл. с экрана. Деп. 19.11.2018, № 009219112018.

В сборнике статей и тезисов XII Международной научно-практической конференции раскрываются различные подходы к решению проблем межкультурной коммуникации, перевода художественной, научно-технической литературы. Рассматриваются инновационные методы и технологии обучения иностранным языкам, исследуются проблемы современной высшей школы. Анализируются проблемы зарубежного и отечественного языкознания. Том 3 содержит материалы проблемного поля «Инновационные технологии и методы обучения иностранным языкам». Сборник предназначен для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов.

УДК 811.1/.8(072)(06)

Идеи. Поиски. Решения [Электронный ресурс] : сб. ст. и тез. XII Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов (Минск, 26 октября 2018 г.) : в 7 т. / [редкол.: Н. Н. Нижнева (отв. ред.) и др.] ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. Т. 4. 81 с. Библиогр. в конце ст. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/208760>. Загл. с экрана. Деп. 19.11.2018, № 009319112018.

В сборнике статей и тезисов XII Международной научно-практической конференции раскрываются различные подходы к решению проблем межкультурной коммуникации, перевода художественной, научно-технической литературы. Рассматриваются инновационные методы и технологии обучения иностранным языкам, исследуются проблемы современной высшей школы. Анализируются проблемы зарубежного и отечественного языкознания. Том 4 содержит материалы проблемного поля «Инновационный педагогический менеджмент». Сборник предназначен для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов.

УДК 811.1/.8(072)(06)

Идеи. Поиски. Решения [Электронный ресурс] : сб. ст. и тез. XII Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов (Минск, 26 октября 2018 г.) : в 7 т. / [редкол.: Н. Н. Нижнева (отв. ред.) и др.] ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. Т. 5. 41 с. Библиогр. в конце ст. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/208789>. Загл. с экрана. Деп. 19.11.2018, № 009419112018.

В сборнике статей и тезисов XII Международной научно-практической конференции раскрываются различные подходы к решению проблем межкультурной коммуникации, перевода художественной, научно-технической литературы. Рассматриваются инновационные методы и технологии обучения иностранным языкам, исследуются проблемы современной высшей школы. Анализируются проблемы зарубежного и отечественного языкознания. Том 5 содержит материалы проблемного поля «Проблемы художественного и научно-технического перевода». Сборник предназначен для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов.

УДК 811.1/.8(072)(06)

Идеи. Поиски. Решения [Электронный ресурс] : сб. ст. и тез. XII Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов (Минск, 26 октября 2018 г.) : в 7 т. / [редкол.: Н. Н. Нижнева (отв. ред.) и др.] ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. Т. 6. 153 с. Библиогр. в конце ст. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/208793>. Загл. с экрана. Деп. 19.11.2018, № 009519112018.

В сборнике статей и тезисов XII Международной научно-практической конференции раскрываются различные подходы к решению проблем межкультурной коммуникации, перевода художественной, научно-технической литературы. Рассматриваются инновационные методы и технологии обучения иностранным языкам, исследуются проблемы современной высшей школы. Анализируются проблемы зарубежного и отечественного языкознания. Том 6 содержит материалы проблемного поля «Язык и литература». Сборник предназначен для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов.

УДК 811.1/.8(072)(06)

Идеи. Поиски. Решения [Электронный ресурс] : сб. ст. и тез. XII Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов (Минск, 26 октября 2018 г.) : в 7 т. / [редкол.: Н. Н. Нижнева (отв. ред.) и др.] ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. Т. 7. 113 с. Библиогр. в конце ст. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/208797>. Загл. с экрана. Деп. 19.11.2018, № 009619112018.

В сборнике статей и тезисов XII Международной научно-практической конференции раскрываются различные подходы к решению проблем межкультурной коммуникации, перевода художественной, научно-технической литературы. Рассматриваются инновационные методы и технологии обучения иностранным языкам, исследуются проблемы современной высшей школы. Анализируются проблемы зарубежного и отечественного языкознания. Том 7 содержит материалы проблемного поля «Проблемы современной высшей школы». Сборник предназначен для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов.

УДК 811.161.3'276.6(075.8)

Чаеўская М. К. Беларуская мова: Прафесійная лексіка [Электронны рэсурс] : электрон. вучэб.-метада. комплекс для спец.: 1-23 01 01 «Міжнародныя адносіны» (па напрамках), 1-24 01 01 «Міжнароднае права» (па напрамках), 1-25 01 03 «Сусветная эканоміка» (па напрамках), 1-96 01 01 «Мытная справа» (па напрамках), 1-23 01 03 «Лінгвакраіназнаўства» (па напрамках) / М. К. Чаеўская ; БДУ. Электрон. тэкставыя дан. Мінск : БДУ, 2018. 129 с. : табл. Бібліягр.: с. 84–89. Рэжым доступу: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/211292>. Загал. з экрана. Дэп. 14.12.2018, № 010914122018.

Электронны вучэбна-метадычны комплекс прызначаецца студэнтам спецыяльнасцей: «Міжнародныя адносіны», «Міжнароднае права», «Сусветная эканоміка», «Мытная справа», «Лінгвакраіназнаўства». Ён утрымлівае тэарэтычны матэрыял па асноўных раздзелах курса «Беларуская мова: прафесійная лексіка». Для засваення і замацавання тэарэтычнага матэрыялу, павышэння культуры маўлення прапануецца вялікая колькасць прафесійна арыентаваных заданняў і практыкаванняў. У электронным вучэбна-метадычным комплексе змешчаны кантрольныя заданні ў тэставай форме, спецыяльныя тэксты для перакладу, кантрольныя пытанні да заліку, спіс вучэбнай і даведачнай літаратуры.

УДК 811.112.2(075.8)

Ядченко Е. И. Иностранный язык (немецкий) [Электронный ресурс] : электрон. учеб.-метод. комплекс для спец. 1-25 01 03 «Мировая экономика» / Е. И. Ядченко, О. Г. Швайба ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2018. 191 с. : ил. Библиогр.: с. 189–190. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/212880>. Загл. с экрана. Деп. 18.01.2019, № 000518012019.

Электронный учебно-методический комплекс (ЭУМК) предназначен для студентов специальности «Мировая экономика», изучающих немецкий язык как первый иностранный. Содержание ЭУМК предполагает тренировку лексических и грамматических навыков в рамках 12 базовых тематических модулей на языковом уровне сложности А1. Работа над упражнениями ЭУМК предполагает использование разных социальных форм работы (индивидуальная работа, работа в парах, работа в группах, проектная работа). Грамматические упражнения ЭУМК предполагают эвристический метод, при котором учащиеся реконструируют грамматические структуры из предлагаемого материала дедуктивно с последующим закреплением на практике.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	5
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ	
<i>Щедрин Н. М.</i> Книга «Красное Колесо» в контексте творчества А. И. Солженицына	6
<i>Гончарова-Грабовская С. Я.</i> Драматическая трилогия А. И. Солженицына «1945 год» как жанровая триада	12
<i>Голубков М. М.</i> На диаметре векового круга: Солженицын vs Горький	17
<i>Журчева Т. В.</i> Философия пространства в драматургии Вадима Леванова	25
<i>Новосельцева А. В.</i> Эстетическая стратегия в романах Ивана Науменко «Мечтатель» и Владимира Домашевича «Камень с горы»	31
<i>Ефимов А. В.</i> Соположение образов Ягайло и Сигизмунда в поэме «Прусская война»: преемственность, прообраз, мифотворчество	39
<i>Андреанова Е. В.</i> Концепция вещи в творчестве Герты Мюллер	46
<i>Даниленко И. В.</i> Интермедиальность как принцип поэтики двух исторических романов («Лесной царь» М. Турнье и «Благовоительницы» Д. Литтелла)	53
<i>Жилевич О. Ф.</i> Философско-аллегорическая проза А. де Сент-Экзюпери: специфические черты	65
<i>Вострикова Е. В.</i> Проблемы развития чешского исторического романа 1940–60-х гг.	72
ФОЛЬКЛОРИСТИКА	
<i>Гулак А. А.</i> Балладный сюжет о возвращении солдата: текстуализация и трансформация мотивного фонда	83
ЯЗЫКОЗНАНИЕ	
<i>Гутовская М. С.</i> Общие и различительные черты лексико-фразеологического поля метаязыковых обозначений в русском и английском языках	92
<i>Новикова Л. П.</i> Нарушения точности в русской устной публичной речи жителей г. Витебска	103
Аннотации депонированных в БГУ работ	109

ЗМЕСТ

Ад рэдакцыі.....	5
ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА	
<i>Шчадрына Н. М.</i> «Чырвонае Кола» ў кантэксце творчасці А. І. Салжаніцына	6
<i>Ганчарова-Грабоўская С. Я.</i> Драматычная трылогія А. І. Салжаніцына «1945 год» як жанравая трыяда	12
<i>Галубкоў М. М.</i> На дыяметры векавога круга: Салжаніцын vs Горкі	17
<i>Журчава Т. В.</i> Філасофія прасторы ў драматургіі Вадзіма Ляванава	25
<i>Навасельцава Г. В.</i> Эстэтычная стратэгія ў раманах Івана Навуменкі «Летуценнік» і Уладзіміра Дамашэвіча «Камень з гары».....	31
<i>Яфімаў А. В.</i> Супастаўленне вобразаў Ягайлы і Жыгімонта ў паэме «Пруская вайна»: пераемнасць, правобраз, міфатворчасць	37
<i>Андрыянава К. В.</i> Канцэпцыя рэчы ў творчасці Герты Мюлер	46
<i>Даніленка І. У.</i> Інтэрмедыяльнасць як прынцып паэтыкі двух гістарычных раманаў («Лясны цар» М. Тур- нье і «Добрачылівіцы» Д. Літэла).....	53
<i>Жылевіч В. Ф.</i> Філасофска-алегарычная проза А. дэ Сент-Экзюперы: спецыфічныя рысы	65
<i>Вострыкава А. У.</i> Праблемы развіцця чэшскага гістарычнага рамана 1940–60-х гг.	72
ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА	
<i>Гулак Н. А.</i> Баладны сюжэт пра вяртанне салдата: тэкстуалізацыя і трансфармацыя матыўнага фонду	83
МОВАЗНАЎСТВА	
<i>Гутоўская М. С.</i> Агульныя і адрозныя рысы лексіка-фразеалагічнага поля метамоўных абазначэнняў у рускай і англійскай мовах	92
<i>Новікава Л. П.</i> Парушэнні дакладнасці ў рускім вусным публічным маўленні жыхароў г. Віцебска.....	103
Анатацыі дэпаніраваных у БДУ прац.....	109

CONTENTS

Editorial	5
LITERARY RESEARCH	
<i>Shcedrina N. M.</i> «The Red Wheel» and Solzhenitsyn's creative legacy	6
<i>Goncharova-Grabovskaya S. Y.</i> A dramatic trilogy «1945» by A. I. Solzhenitsyn as a genre triad	12
<i>Golubkov M. M.</i> On the age-old circle diameter: Solzhenitsyn vs Gorky	17
<i>Zhurcheva T. V.</i> The philosophy of space in Vadim Levanov's dramaturgy	25
<i>Novoseltseva G. V.</i> Esthetic strategy in the novels «Dreamer» by Ivan Navumenka and «Stone out of the mountain» by Uladzimir Damashevich	31
<i>Yafimau A. V.</i> Juxtaposition of the images of Jagiello and Sigismund in the poem «The Prussian War»: continuity, prototype, myth-making	39
<i>Andryanava K. V.</i> The concept of object in literary works of Herta Müller	46
<i>Danilenko I. V.</i> Intermediality as a principle of the two historical novels' poetics (M. Turnier's «The Erl King» and D. Littell's «The Kindly Ones»)	53
<i>Jilevich O. F.</i> The philosophical and allegorical prose in the works of A. de Saint-Exupery: specific features ...	65
<i>Vostrykava A. U.</i> The problems of development of the Czech historic novel in 1940–60s	72
FOLKLORE STUDIES	
<i>Hulak N. A.</i> The ballade plot about the soldier coming back: textualization and transformation of the motive pool	83
LINGUISTICS	
<i>Gutovskaya M. S.</i> Similar and distinctive features of the metalanguage lexical-phraseological field in the Russian and English languages	92
<i>Novikova L. P.</i> Violations of accuracy in Russian oral public speech of Viciebsk citizens	103
Indicative abstracts of the papers deposited in the BSU	109

Журнал включен Высшей аттестационной комиссией Республики Беларусь в Перечень научных изданий для опубликования результатов диссертационных исследований по филологическим и педагогическим наукам.

Журнал включен в библиографическую базу данных научных публикаций «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ).

**Журнал
Белорусского государственного университета.
Филология.
№ 1. 2019
Часопіс
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
Філалогія.
№ 1. 2019**

Учредитель:
Белорусский государственный университет

Юридический адрес: пр. Независимости, 4,
220030, г. Минск.
Почтовый адрес: пр. Независимости, 4,
220030, г. Минск.
Тел. (017) 259-70-74, 259-70-75.
E-mail: jphil@bsu.by

«Журнал Белорусского государственного университета. Филология» издается с января 1969 г. До 2017 г. выходил под названием «Веснік БДУ. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка» (ISSN 2308-9180).

Редактор *С. Е. Богуш*
Технический редактор *Т. А. Караневич*
Корректор *К. Б. Скакун*

Подписано в печать 25.02.2019.
Тираж 105 экз. Заказ 78.

Республиканское унитарное предприятие
«Информационно-вычислительный центр
Министерства финансов Республики Беларусь».
ЛП № 02330/89 от 03.03.2014.
Ул. Кальварийская, 17, 220004, г. Минск.

© БГУ, 2019

**Journal
of the Belarusian State University.
Philology.
No. 1. 2019**

Founder:
Belarusian State University

Registered address: 4 Niezaliežnasci Ave.,
Minsk 220030.
Correspondence address: 4 Niezaliežnasci Ave.,
Minsk 220030.
Tel. (017) 259-70-74, 259-70-75.
E-mail: jphil@bsu.by

«Journal of the Belarusian State University. Philology» published since January, 1969. Until 2017 named «Vesnik BDU. Seryja 4, Filalogija. Zhurnalistyka. Pedagogika» (ISSN 2308-9180).

Editor *S. J. Bohush*
Technical editor *T. A. Karanevich*
Proofreader *K. B. Skakun*

Signed print 25.02.2019.
Edition 105 copies. Order number 78.

Republican Unitary Enterprise
«Informatsionno-vychislitel'nyi tsentr
Ministerstva finansov Respubliki Belarus'».
License for publishing No. 02330/89, 3 March, 2014.
17 Kaľvaryjskaja Str., Minsk 220004.

© BSU, 2019