БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*М*ЕЖДУРЕЧЬЕ

**АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ
ИЗМЕРЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ
ГУМАНИТАРИСТИКЕ**

МИНСК
БГУ
2023

УДК 316.423.2
ББК 60.524.122.11
А72

Серия основана в 2021 г.

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

Авторы:

**Р. М. Ковалева, О. В. Приемко, Т. И. Шамякина,
Б. Ю. Норман, Ю. А. Афанасьева, М. В. Шамякина,
А. В. Квачек, [Л. И. Соболева], Л. Д. Синькова,
Л. В. Камлюк-Ярошенко, И. А. Швед, И. В. Повх,
Г. И. Лопатин, А. С. Альшевская,
Л. И. Зарембо, А. М. Калюта**

Редакционная коллегия серии:

Р. М. Ковалева (гл. ред.),
Т. В. Лукьянова, А. Н. Метлицкая, О. В. Приемко

Рецензенты:

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

Антропологическое измерение в современной гуманитаристике / Р. М. Ковалева [и др.] ; редкол.: Р. М. Ковалева (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2023. – 215 с. – (Междуречье).
ISBN 978-985-881-544-8.

Представлены актуальные аспекты антропологического измерения в современной гуманитаристике: социальная личность и содержание ее внутреннего мира, творческая личность в контексте природы и культуры, человек по отношению к истории и религии, субъект-объектный фактор художественного мира, гендер, брак и семья, принцип двойничества и др.

УДК 316.423.2
ББК 60.524.122.11

ISBN 978-985-881-544-8

© БГУ, 2023

ПРЕДИСЛОВИЕ

Для второй книги в серии «Междуречье», в которой предлагаются различные подходы к интегративным исследованиям, авторы избрали антропологическое измерение. Вопрос о содержании антропологического поворота в современных гуманитарных науках остается открытым. В статье Н. В. Поселягина, начавшей в 2012 г. дискуссию в журнале «Новое литературное обозрение», было выделено несколько научных дисциплин, которые могут оказаться актуальными для антропологического поворота: этнология, семиотика, история, психология, социология, нарратология, дискурс-анализ, анализ идеологий, теории перевода, собственно антропология. Этот далеко не полный и условный, вводимый со множеством оговорок перечень Н. В. Поселягин завершил гипотезой, что «антропологический поворот – если он все-таки состоится, то в любом случае не займет собой всего поля гуманитарных наук, насильно подчиняя несогласных. Но зато расширит это поле, разрушив (нередко ненужные) дисциплинарные перегородки, в том числе и между гуманитарными и социальными науками, и обогатит его новыми способами видения»¹. О. Тимофеева, предостерегая от понимания междисциплинарности как «абстрактного содружества автономных дисциплин» и риска неопределенных, а значит, по-настоящему новых результатов, пишет о том, что антропологическое нуждается в заполнении гендерной теорией, постколониальными, *queer*-исследованиями, а также в постановке вопроса «Зачем вообще нужны гуманитарные исследования?»². Представленные в журнале многочисленные отзывы на статью Н. В. Поселягина, в которых авторы предлагали поправки и дополнения,

¹ *Поселягин Н.* Антропологический поворот в российских гуманитарных науках [Электронный ресурс] // НЛО. 2012. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/1/antropologicheskij-povorot-v-rossijskih-gumanitarnyh-naukah.html> (дата обращения: 13.09.2023).

² *Тимофеева О.* От редактора [Электронный ресурс] // НЛО. 2012. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/1/ot-redaktora-77.html> (дата обращения: 13.09.2023).

указывали на некоторые аспекты, высказывали возражения, показали, что перед нами находится актуальная проблема.

В белорусской науке проблема антропологического поворота еще не формулировалась и не обсуждалась широко. В Гродненском государственном университете имени Янки Купалы проводились конференции, посвященные антропологии времени, был издан сборник научных статей в двух частях (2017), есть отдельные работы по антропологической историографии, педагогике, праву, антропологии культуры и т. д. Авторы предлагают объединить усилия и привести свои аспекты, которые в совокупности могут открыть новый ракурс во взгляде на антропологические исследования.

Разделы издания не ограничивают проблемное поле, а приглашают к сотрудничеству. Их предлагается понимать широко и не изолированно. Предполагается, что внимание исследователя может быть сосредоточено на ролях автора и воспринимающего сознания, идентичность может быть национальной или любой иной групповой, в том числе возрастной или профессиональной, а семья или творческий союз в равной степени являются общностью.

Авторы надеются, что интегративность будет стимулировать интерес у специалистов таких сфер, как литературоведение, фольклористика, лингвистика, этнология, педагогика, а также у тех, кто интересуется достижениями современной гуманитарной науки.

І. ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРИРОДЫ И КУЛЬТУРЫ

АСОБА І ТЫПЫ ПРАСТОРЫ Ў АПОВЕСЦЯХ І. ШАМЯКІНА

Сцвярджаць, што біяграфія і творчасць Івана Шамякіна вывучаны поўна і аб'ектыўна, было б перабольшаннем. Шмат якія аспекты жыцця і асаблівасці твораў пакінуты па-за ўвагай крытыкаў або толькі ў наш час робяцца прадметам разгляду. Так, да стагоддзя з дня нараджэння пісьменніка навукоўцы А. У. Марозаў і Т. А. Марозава ўпершыню поўна і ўсебакова, прычым па-навуковаму аналітычна, даследавалі грамадскую дзейнасць І. Шамякіна [1, с. 38–37], а яна ў яго, як няшмат у каго з творчых людзей, была надзвычай разнастайнай і значнай для народа. Акрамя таго, даследчык беларускай літаратуры А. І. Бельскі пачаў вывучэнне «ўнутранай біяграфіі пісьменніка». Ён шукае (найперш у дзённіках, ва ўспамінах, у мемуарыстыцы І. Шамякіна) «праявы ўнутранага свету асобы аўтара, які знаходзіцца ў працэсе самааналізу, рэфлексіі, асэнсавання таго, што з ім адбылося» [2, с. 43–44].

Важным аспектам дадзенай тэмы з'яўляецца аб'яднанне знешняй біяграфіі пісьменніка і некаторых дамінантаў яго стылю, у тым ліку тэм і сюжэтаў. Як сцвярджае беларускі даследчык тэорыі літаратуры В. П. Рагойша, «стыль, з'яўляючыся канкрэтным увасабленнем адзінства зместу і формы, выяўляецца ў тым, пра што (ідэі, праблемы, матывы, пафас) і як піша пісьменнік» [3, с. 314].

Выкладанне біяграфіі любога з творцаў у наш час мэтазгодна пачынаць з фактараў глабальных, тым не менш вызначальных. Паказальна, што на працягу тысячагоддзяў усе манархі свету, ды і простыя людзі, кіраваліся парадамі астралагаў – вылічальнікаў, прадказальнікаў лёсу чалавека па зорках, сузор'ях, планетах, іх размяшчэнні на небе. У народаў Паўднёвай Азіі і сёння ні адна справа не робіцца без астралага.

Мы ж называем астралогію паранавукай і з іроніяй назіраем штодзённыя астралагічныя прадказанні ў сродках масавай інфармацыі. Аднак папулярнасць такога роду тэкстаў, відаць, абумоўлена некаторай доляй заключанай у іх ісціны: усё, што адбываецца на Зямлі, залежыць ад працэсаў у космасе, хоць, безумоўна, не так прамалінейна і катэгарычна, як сцвярджае астралогія. Сёння гэта хутчэй псіхалагічны трэнінг, імкненне прымусіць чалавека паглыбіцца ў сябе, успомніць пра маральныя каштоўнасці, стасункі з родзічамі і калегамі.

Тым не менш і космас усё ж уплывае на Зямлю не спарадычна (метэарыты, каметы, зацьменні Сонца і Месяца, палярныя зьяні), а менавіта штодзённа сваімі выпраменьваннямі на іонасферу, а праз яе і на атмасферу, клімат, надвор'е. Такім чынам, моцную залежнасць ад космасу людзі адчуваюць нават у XXI ст. Усё гэта, магчыма, вызначальныя абставіны і ў жыцці кожнага чалавека. Праўда, на лёс асобы ўплываюць і іншыя фактары: генетычныя, гендэрныя, лакальна-геаграфічныя (родны кут), а таксама ўплыў сям'і, асяроддзя, абавязкова адукацыя, асаблівасці канкрэтнай працы, падарожжы і г. д. Больш за тое, усё гэта так ці інакш вызначае і творчасць, калі гаворка ідзе пра творчую асобу: пісьменніка, мастака, рэжысёра, акцёра. Прычым пакуль што гэтая сфера – адзін з раздзелаў псіхалогіі творчасці – фактычна не вывучана. Зараз будзе разглядацца толькі адзін яе аспект – прасторавае асяроддзе ў біяграфіі пісьменніка Івана Шамякіна і яго ўплыў на стыль твораў (у дадзеным выпадку аповесцей).

Адзін з першых навукоўцаў, хто звярнуў увагу на геаграфічна-кліматычны фактар у фарміраванні генія, быў Ч. Ламбразо, псіхолаг і крыміналіст, які жыў і працаваў на мяжы XIX–XX стст. Урадзжэнец Італіі, ён глыбока даследаваў колькасць і перыядычнасць нараджэння выдатных асоб у розных рэгіёнах сваёй айчыны. У прыватнасці, ён пісаў: «У горных краінах з цёплым кліматам асабліва шмат геніяльных людзей» [4, с. 47].

На аснове вывучэння іншых краін Ч. Ламбразо прыйшоў да высновы, што менш геніяў нараджаецца ў мясцовасцях вільготных і балоцістых [4, с. 48]. Ён меў рацыю, але не ўлічыў фактар, які ў многім нівеліруе шкодны ўплыў балота, – лес. Праўда, моцная лясістасць краіны можа замарудзіць яе сацыяльнае, прамыслова-тэхнічнае развіццё, але, зноўтакі, дадзеная акалічнасць кампенсуецца, напрыклад у Беларусі, багатай рачной сістэмай, тым больш, што рэкі ў нас цякуць у розных напрамках, а гэта спрыяе шматлікім сувязям з суседнімі і нават далёкімі народамі. Замаруджвалі гаспадарчы патэнцыял Беларусі шматлікія захопнікі, якія прыходзілі на нашу тэрыторыю і вялі ваенныя дзеянні. Аднак зараз найбольшую цікавасць уяўляе не сацыяльна-палітычны стан краіны, а стыль аднаго з яе самых вядомых пісьменнікаў – Івана Шамякіна.

Стыль – шматзначная катэгорыя, якой карыстаюцца тэарэтыкі літаратуры і крытыкі. Падыходы да яго розныя. Стыль – логіка разгортвання аўтарскай думкі. У той жа час нярэдка паўтараецца выказванне, што

стыль – «гэта сам чалавек» (Ж.-Л. Бюфон). Маецца на ўвазе характар, тэмперамент, асаблівасці біяграфіі чалавека. У сувязі з гэтым паўнацэннае разуменне стылю залежыць ад высвятлення ўмоў фарміравання таго ці іншага індывідуума як творчай асобы, і важнейшую ролю тут адыгрывае асяроддзе, у тым ліку акаляючая прастора, што ўвайшла ў поле зроку творцы, – лакацыі.

Дазволім сабе сцвярджаць, што ў наваколлі, што акружае дзіця літаральна з моманту нараджэння, абавязкова павінен быць набор індыхатараў развіцця, без якіх дзіця не можа набыць паўнату якасцей, што робяць яго чалавекам, а тым больш крэатыўным чалавекам. У псіхалогіі творчасці гэта называецца імпрэсінгам.

Толькі паўната быцця навакольнага свету можа быць індыхатарам паўнацэннага развіцця асобы, робіць яе гарманічнай, творчай, паспяховай.

Іван Шамякін нарадзіўся і першую пару жыцця, а таксама некаторы час у школьныя гады жыў у вёсцы Карма Добрушкага раёна Гомельскай вобласці. Сем'і з боку бацькі і маці былі вялікія, дружныя. Яго дзядуля па маці Сцяпан лічыўся разумным, спагадлівым да людзей, надзвычай аўтарытэтным чалавекам, а таму больш за два дзясяткі гадоў аднавяскоўцы выбіралі яго старастам вёскі. Магчыма ад яго І. Шамякіну перадаліся мудрасць у адносінах з рознымі калектывамі і арганізатарскія здольнасці (у сваім жыцці Іван Пятровіч займаў шмат адміністрацыйных і грамадскіх пасадак, дапамог шмат якім людзям). Дзядзька Фёдар быў партызанам, які змагаўся з немцамі, што наступалі на Беларусь у 1918 г. Такім чынам, сям'я вызначалася выразнай грамадзянскай пазіцыяй, Іван Пятровіч у найвялікшай ступені таксама з'яўляўся чалавекам глыбока ідэйным, які заўсёды імкнуўся сваімі кнігамі выхоўваць суайчыннікаў у пазбаўленні іх ад абывацельскай псіхалогіі.

Вясковая грамада і сям'я – гэта і моўнае асяроддзе для маленькага Івана. Прычым тут ёсць нюанс, пра які звычайна не згадваюць даследчыкі: кармянцы – беларусы, але да 1926 г. вялікая частка Гомельскай вобласці, у тым ліку Карма, уваходзілі ў склад Расіі, таму мясцовы дыялект уключаў некаторую частку русізмаў. Крытыкі не раз папракалі І. Шамякіна за русізмы ў мове герояў і нават у аўтарскай мове твораў, але пісьменнік апраўдваўся тым, што ён гаворыць і піша на матчынай мове і жадаў бы сцвердзіць яе асаблівасці ў прыгожым пісьменстве, каб занатаваць у часе.

З 1925 г. бацька Івана Пётр Мінавіч стаў служыць лесніком у розных рэгіёнах Гомельскай вобласці. З таго часу сям'я жыла ў лесе, на так званых стражах. І. Шамякін піша: «Маё маленства праходзіла ў лесе. Ад леснічоўкі да бліжэйшай вёскі кіламетры тры, і ў кароткія зімовыя дні, калі завеі замяталі дарогі, мы часам па тыдні не бачылі людзей... Лес падступаў пад самыя вокны, змешаны – бярозы, сосны, дубы, і ў ветраную ноч ён не проста шумеў – стагнаў, гудзеў, свістаў і трашчаў» [5, т. 3, с. 284].

Быт у леснічоўках, па словах пісьменніка, быў бедны, але прырода вакол – раскошная, нават у непагадзь, тады яна дэманстравала сваю сілу. У летні час Іван у лесе пасвіў свойскую жывёлу, як рабілі да яго тысячы юнакоў. У далёкай мінуўшчыне, у VI ст. да н. э., грэчаскі раб Эзоп, таксама пастух, назіраючы за ляснымі і хатнімі жывёламі, бачыў у іх паводзінах аналогіі з чалавечымі дзеяннямі, угадваў агульныя з людзьмі характэрныя рысы і стаў урэшце першым у гісторыі байкапісцам. Нездарма С. Ясенін пісаў, што першыя ў свеце паэты – пастухі [6, с. 169]. «Пастухі значную частку жыцця праводзілі на ўлонні прыроды, даглядалі за жывёламі, таму мелі магчымасць назіраць і фіксаваць розныя заканамернасці, уласцівыя жывой прыродзе» [7, с. 67].

Неабходнасць аховы жывёл, безумоўна, спрыяла развіццю назіральнасці і памяці – І. Шамякін да канца жыцця вызначаўся выдатнай памяццю. Акрамя таго, лес штодзённа ўплываў на душу ўражлівага хлопца. Лес – выключная самаарганізаваная сістэма, увасабленне гарманічнага ладу макракосмасу, дзе ўсё звязана з усім: дрэвы з грыбамі, кустоўе з травой, кветкамі, ляснымі вадаёмамі, птушкі і жывёлы паміж сабою. Лес уражае шчодрасцю, багаццем прыродных форм, колераў, гукаў, пахаў, прыроднай моцы, якія ўсяляюць здароўе, бадзёрасць, актыўнасць, але лес у народным уяўленні – гэта заўсёды царства цудаў. Фальклорная традыцыя працягвалася ў мастацкай літаратуры: А. Дантэ ў «Боскай камедыі» апісаў лес як сферу загадак і таямніц. Спачатку ўсё гэта малы Іван не ўсведамляў, хоць незаўважна ўпітваў у сябе, занатоўваў у памяці, а потым – у многім і пад уплывам чытання кніг (чытаць ён любіў усё жыццё) – пачаў шукаць з прыроднымі з’явамі рысы роднасці, блізкасці, сугучнасці. У творах І. Шамякіна лес паўстае як бязмежны акіян форм, з’яў, працэсаў, пастаянных змен, абнаўлення, мэтазгоднасці.

Як, якімі шляхамі назіранне, упітваўне ў сябе ўражанняў, увогуле непаўторны вопыт чалавека пераліваецца ўрэшце ў стыль, пакуль не вывучана. Даследчыкі інтуітыўна разумеюць працэс, але толькі канстатуюць, як, напрыклад, С. Андраюк: «...мастацкі свет творыцца як своеасабліва жывая мадэль свету рэальнага. У ім уся сістэма сувязяў, узаемадзеяння, руху ў прасторы і часе, унутраных пабуджэнняў як бы спісана з самога жыцця. Пісьменнік творыць свой мастацкі свет, але творыць па законах самога жыцця – ці то таго, што ўзята за рэальную аснову твора, ці таго, у якім мастак жыве сёння» [8, с. 14]. Праўда, расійскі псіхолаг беларускага паходжання Л. С. Выгоцкі яшчэ ў даваенны час распрацаваў тэорыю, названую «культурна-гістарычная канцэпцыя развіцця вышэйшых псіхічных функцый», сутнасцю якой з’яўляецца сінтэз вучэнняў пра прыроду і культуру. Невыпадкава і тое, што менавіта Леў Сямёнавіч выдаў яшчэ адну надзвычай папулярную кнігу – «Псіхалогія мастацтва». Названая праца і зараз не страціла свайго патэнцыялу, а пошук працягваецца. Прычым

у наш час даследчыкі, якія займаюцца псіхалогіяй творчасці, разумеюць, што псіхічныя працэсы чалавека шматмерныя і павінны разглядацца ў розных сістэмах вымярэння, пры гэтым мысленне і эмацыянальны стан асобы ўяўляюць сабою цэласныя сістэмныя ўтварэнні, што ўключаюць ў сябе розныя, звязаныя паміж сабою кампаненты. Наблізіцца да ўсведамлення іх цэласнасці якраз дапамагае стыль творцы.

Уздзеянне навакольнага асяроддзя на чалавека адбываецца праз усе органы пачуццяў, якія адбіваюць у мозгу шматлікія нейронныя сляды. Чым больш слядоў утвараецца, тым шырэй яны ўступаюць паміж сабою ў сувязі, прычым з'яўляюцца асновай і падсвядомасці, і свядомасці. У цэлым усе пазнаваўчыя, творчыя працэсы праходзяць шлях ад знешняга апасродкавання да ўнутранага.

Лес, заняткі ў лесе – важнейшы набор індыкатараў у фарміраванні творчай асобы І. Шамякіна. Гармонія прыроды вызначыла гарманічны стыль аўтара.

Гармонія стылю І. Шамякіна заключаецца у разнастайнасці жанраў, багацці сюжэтаў і прыёмаў сюжэтаўтварэння, псіхалагічным майстэрстве, гнуткасці мовы – усім тым, што і абумовіла выключную папулярнасць пісьменніка ў чытачоў на працягу паўстагоддзя.

Амерыканскі філосаф XIX ст. Р. Эмерсан пісаў: «У лесе мы вяртаемся да разумнасці і да веры» [9, с. 26]. Інакш кажучы, лес ва ўсіх сэнсах фарміруе асобу. Іван Шамякін на працягу жыцця і тыдня не пражываў без лесу і адчуваў з ім роднасць. Вельмі любіў ён збіраць грыбы і быў у такім пошуку («трэцім паляванні») надзвычай удачлівым. У самым канцы жыцця, калі ўжо не мог выязджаць на прыроду, абавязкова штодня гуляў па парку імя М. Горкага ў Мінску. Лес ён апісваў практычна ў кожным творы, прычым героі яго, як і аўтар, адчуваюць асаблівую любасць да краявідаў, пранікнёнае разуменне іх: «Маўчалі дрэвы, але гэта было жывое маўчанне, і як адчуваеш у замёршым на хвіліну зале прысутнасць людзей, так адчуваеш дрэвы, іх дыханне» [5, т. 3, с. 16]. Прывядзём таксама назіранні менавіта апантанага грыбніка з аповесці «Першы генерал»: «Хадзіў я доўга. Вытаптаў нямала ў прасвечаных сонцам саснякоў, і густых змрочных ельнікаў, і зіхатлівых ад белаты ствалоў бярэзнікаў – тут прыкметней, чым у хвойным лесе, адчувалася наступленне восені: залатыя пятакі ляжалі пад нагамі, кружылі ў паветры, свяціліся ў зеляніне крон. Лес той, хоць не ўражваў пушчанскай веліччу, аднак меў сваю прыгажосць. У ім была разнастайнасць» [5, т. 3, с. 98–99].

Іван Шамякін любіў апісваць шматграннасць прыроды, бо вельмі добра разумеў важнасць сувязей у ёй, што і ўтвараюць гармонію. Акрамя таго, І. Шамякін не толькі малюе рэальны пейзаж, але і пейзаж, так бы мовіць, уяўны ў свядомасці чалавека. Лакацыя ў нашым разуменні – выява пэўнага ландшафту як знешняй прысутнасці прыроды ў прасторы

і адначасова яе суб'ектыўны адбітак, які выступае ў розных выгляджах: філасофскага роздуму, успаміну, сну, трызнення і інш. Так успрымае лес герой аповесці «Бранепоезд “Таварыш Ленін”»: «Які лес! Ён як бы ўзнімае чалавека, яго думкі, настрой, веру ў жыццё, нават у бяссмерце, не папоўскае, а чалавечае – у бяссмерце душы народнай» [5, т. 13, с. 291]. Успамін з аповесці «Агонь і снег»: «Мацнее мароз. Сярэдзіна кастрычніка – і такі мароз. А там, у нас, гараць золатам лясы і, безумоўна, яшчэ цёпла. Роўна год назад я ішоў у армію. Саша праводзіла мяне далёка ў поле, па дарозе на Рэчыцу. Ранак быў ясны, сонечны, плыла павуціна бабінага лета, і ляцелі жураўлі! Усяго адзін год! А здаецца, мінула вечнасць...» [5, т. 13, с. 280].

У кожнага народа свая прасторавая сетка каардынат у поглядах на свет, якая знаходзіць адлюстраванне ў літаратуры, але І. Шамякін на працягу жыцця жыве ў розных ландшафтах. Амаль усю вайну ён служыў ля Мурманска камандзірам батарэі: абараняў горад і порт ад нямецкай авіяцыі, якая налятала бамбіць караблі, што прыплывалі са зброяй па ленд-лізе ад саюзнікаў. Яго служба апісана ў аповесці «Агонь і снег» з пенталогіі «Трывожнае шчасце». Так, наваколле на Поўначы сумнае. Дзесяць месяцаў фактычна зіма, пануры пейзаж: горы з аднастайнай расліннасцю, чорная вада мора. Усё, што нагадвае пра радзіму, выклікае ў героя – Пятра Шапятавіча – шчымлівае пачуццё: «Усю раніцу я гуляў па лесе навокал шпітэля. Стромкія, гаманлівыя меднаствольныя сосны – такія ж і ў нас, над Сожам і Дняпром. Часам у забыцці мне здавалася, што гэта той лес, каля якога я вырас, нават асобныя дрэвы знаёмыя, мае дзіцячыя сябры! І мне хацелася размаўляць з імі гэтак жа, як у маленстве» [5, т. 13, с. 325]. Аднак гэта толькі вакол шпітэля, размешчанага так, каб і прырода лячыла. На месцы службы галоўнага героя аднастайны пейзаж карэліруе з такім жа аднастайным часам: «Дні так падобныя адзін на адзін, што адрозніваюцца хіба толькі тым, што бываюць ясныя, калі з-за далёкай грады лясістых сопак вылазіць ненатуральна жоўтае халоднае сонца – гадзіны на дзверы, а ўначы калышуцца ў небе дзіўныя палотнішчы палярнага ззяння, і бываюць дні завірушныя. Сціраецца мяжа паміж днём і ноччу, паміж сапраўдным і ўяўным» [5, т. 13, с. 313].

У аповесці «Агонь і снег» няма разгорнутых жывапісных малюнкаў. Усе апісанні (пейзажу, горада, порта, батарэі, зямлянкі) невялікія, на некалькі фраз, але арганічна перамяжаюць дыялогі і ўнутраныя маналогі героя. Нарацыя – у выглядзе дзённіка Пятра Шапятавіча. Яго жывая размоўная інтанацыя спалучаецца з эмацыянальным напружаннем, драматычным пафасам у апісанні ваеннай абстаноўкі, а таксама з лірычнасцю ўспамінаў.

У пенталогіі «Трывожнае шчасце», калі ўзяць усе аповесці, апісваецца даваеннае жыццё, ваеннае і пасляваеннае. Вялікае значэнне мае

абстаноўка, у якой стваралася пенталогія: аповесці пісаліся ў розны час, але ў асноўным у адным месцы – у вёсцы Церуха Гомельскага раёна Гомельскай вобласці, на радзіме жонкі пісьменніка.

Раман-пенталогію «Трывожнае шчасце» аўтар найбольш любіў. Не толькі таму, што твор у вышэйшай ступені, якім толькі і можа быць мастацкі твор, аўтабіяграфічны, але і таму, што пісаў яго шчаслівы чалавек. Гэта былі самыя поўныя і радасныя для сям’і гады.

Знаёмства з Церухой у І. Шамякіна адбылося яшчэ ў дзяцінстве. Яго бацьку, на той момант лесніка, здаралася, пераводзілі з месца на месца. Нейкі час у пачатку 1930-х гг. ён працаваў у лесе каля вялікай вёскі, фактычна мястэчка, Церухі, блізкай да Гомеля. У ёй сям’я пражыла некалькі месяцаў, калі Іван вучыўся ў пятым класе. Прырода ваколіц вёскі асабліва кранула сэрца хлопца, але галоўнае, што там ён сустрэў сваю будучую жонку, тады, натуральна, яшчэ дзяўчынку, – карэнную церушанку Марыю Філатаўну Кротава, якая стала прататыпам многіх яго герайн. Іван і Марыя вучыліся ў адным класе.

Вёска Церуха, дарэчы, названа па мясцовай рэчцы – прытоку Сожа. У назве яе, якая на першы погляд выглядае неславянскай, гучыць, аднак, выразны корань *-рух-*. Сёння ваколіцы вёскі – папулярная зона адпачынку мясцовага падпарадкавання на тэрыторыі Гомельскай вобласці. Пасля ўзрыву на Чарнобыльскай атамнай электрастанцыі значэнне курортнай зоны ў Церусе асабліва ўзрасло, паколькі з-за ружы вятроў сюды не заносіліся радыяктыўныя воблакі і не выпадалі атрутныя нукліды. Адметнасць гэтай мясцовасці відавочная. Хутчэй за ўсё, сюды не заходзіў апошні ледавік, што, як вядома, спаўзаў «языкамі», паміж якімі заставаліся свабодныя зоны, дзе, дзякуючы добрай інсалацыі, квітнелі паселішчы барэалаў – абарыгенаў Еўропы. Магчыма, тут быў бераг мора Герадота, нашага ўнутранага беларускага агромністага вадаёма. З таго часу рэгіён так і застаўся ў многім незвычайны. Дастаткова сказаць, што вёска ляжыць на суцэльных пясках. Пясок бялюткі, кварцавы, асабліва прыгожы на берагах ракі. Ён здаўна выкарыстоўваўся ў рамеснай вытворчасці: недалёка ад вёскі размяшчаецца некалькі паселішчаў з назвамі Гута – Сцюдзёная Гута, Новая Гута. Апошняя сёння – вялікая мытня, пераезд на суседнюю Украіну, мяжа з якой пралягае у 8 кіламетрах ад Церухі.

На пясах павырасталі сасновыя бары, у якіх поўна вадзілася звяроў і птушак, выспявалі ягады і грыбы яшчэ нават у 1950–60-я гг., а тым больш у дзяцінстве І. Шамякіна. Па гэтых прычынах, хоць глеба рэгіёну і неўрадлівая, тут здаўна сяліліся людзі, якія карміліся з лесу, выключна з рыбнай рэчкі, а таксама з рамяства, карыстаючыся блізкасцю да Чарнігава, у часы Кіеўскай Русі другога па значэнні горада пасля Кіева, а з пачатку XX ст. – і да хутка ўзрастаючага Гомеля.

Ваколіцы Церухі на ўсё жыццё ўвайшлі ў сэрца будучага пісьменніка. У 1951 г. на грошы Сталінскай прэміі за раман «Глыбокая плынь», у якім пазнаецца згаданая мясцовасць, І. Шамякін будзе ў Церусе звычайную вясковую хату, куды прыкладна да сярэдзіны 1960-х гг. пастаянна прыязджае з сям'ёю на лета. Гэта надзвычай плённы перыяд у яго творчым жыцці. Менавіта ў Церусе ён напісаў раманы «У добры час», «Крыніцы», «Трывожнае шчасце», «Сэрца на далоні», некаторыя апавесці. Туды пастаянна наведваліся госці – калегі-пісьменнікі: рускія, якія ехалі з Ленінграда адпачываць у Адэсу і Крым, украінскія, якія ездзілі на Балтыку, у Ленінград, Маскву. Асабліва часта заязджалі ўкраінскія пісьменнікі, шчырыя сябры І. Шамякіна, заўсёды прыемна шумныя, гаманкія, дасціпныя, падобныя да запарожскіх казакоў, нязменна апранутыя ў вышываныя кашулі.

У Церусе разам з гасцямі наладжваліся рыбалкі на Сожы і яго старыцы, паходы ў лес па ягады і грыбы. Асабліва сям'я Шамякінаў любіла «частаваць экзотыкай»: вазілі сяброў на адно з азёраў, дзе рос таксама, можна меркаваць, даледавіковы рэлікт – вадзяны арэх чылім (плады ў яго чорныя, калючыя, а вараныя на смак вельмі падобныя да харчовых каштанаў).

Усе беларускія пісьменнікі, якія ездзілі на паўднёвыя курорты, таксама абавязкова спыняліся ў Церусе, што стаяла на вялікім тракце. Некаторыя проста прыязджалі пажыць, напрыклад А. Макаёнак, А. Кулакоўскі, У. Карпаў, і амаль заўсёды з сем'ямі. Усе маладыя, вясёлыя, жартаўлівыя.

У творах, напісаных І. Шамякіным у 1950–60-я гг. у Церусе, праз мастацкі тэкст свеціцца радасць жыцця, прага творчасці, шчасце як гармонія, якую магчыма – тады ён верыў у гэта – ажыццявіць і ў чалавечым грамадстве. Такім чынам, Церуха – лакацыя шчасця, прастора, якая давала паўнату жыцця.

Калі пісьменнік ствараў пенталогію «Трывожнае шчасце» ў акружэнні разнастайных церускіх пейзажаў, ён, успамінаючы маладосць, радаваўся, што перажыў вайну, што шмат чаго пабачыў у жыцці, што стаў пісаць, што ў яго добрая сям'я, дабрабыт, павага людзей. Мурманскія ўспаміны, якія сталі асновай апавесці «Агонь і снег», заключалі ў сабе кантраст з існуючым беларускім ландшафтам: на месцы службы – снег, сумная раўніна і сопкі, гнятучая аднастайнасць, калі няма за што зачэпіцца вокам («У снежнай пустыні» – першае апавяданне І. Шамякіна). Аднак усё ж бяромся сцвярджаць, што чатыры гады жыцця на Поўначы запалі пісьменніку ў доўгатэрміновую памяць, адбіліся пэўнай стылявой дамінантай, характэрнай для ўсёй творчасці празаіка. Апавед аўтара пры ўсіх разважаннях, псіхалагічнай нюансіроўцы герояў не перагружаны падрабязнасцямі, сумнай «плынню свядомасці», складаным сінтаксісам, і ў ім, так бы мовіць, свабодна «дыхаць», свабодна рухацца думцы.

У другой палове 1944 г. часць, дзе служыў І. Шамякін (у той час ён быў камсамольскім арганізатарам дывізіёна), пачалі перасоўваць услед за фронтам: спачатку ў Фінляндыю, потым у Польшчу, Германію (праехалі па Еўропе). Перамогу Іван Пятровіч сустрэў у 30 кіламетрах ад Берліна, там і пачаў пісаць.

Дарогі творца любіў з маладосці, бо шмат хадзіў. У першай аповесці «Помста» (1945), якая прынесла яму пісьменніцкую славу, важным вобразам з'яўляюцца франтавыя дарогі. Асабліва каларытнае апісанне шляху пераможцаў, які ішоў на Берлін: «Машыны, танкі, артылерыя ішлі бесперапыннай плынню і ўсе ў адным напрамку – на захад... Поле навокал, наколькі дазваляў бачыць туман, чарнела ад згарэўшых танкаў, аўтамашын, разбітых гармат... Паўз дарогі валяліся кулямёты, аўтамашыны, вінтоўкі. Месцамі вінтоўкі былі акуратна складзены ў кучы. Гэта зброя тых, хто здаўся ў палон. Такіх было нямала, мяркуючы па зброі. Але яшчэ больш тых, якія не зразумелі, што ім трэба рабіць. Яны ляжалі ў канавах, напоўненых вясновай вадой, ляжалі на полі, зрытым снарадамі і бомбамі, перавораным у розных кірунках гусеніцамі танкаў» [5, т. 3, с. 28].

Дарога – гэта назіранне і адначасова роздум. «У шляхах-дарогах, і толькі там, спасцігаецца шматмерны феномен светабудовы, складваліся міфічныя і паэтычныя вобразы. Назапашвалася тое, што сёння мы называем культурай...» – піша беларускі культуролог І. Марозаў [10, с. 4].

Пасля вайны ўжо знакамітым пісьменнікам І. Шамякін шмат падарожнічаў, у тым ліку за мяжу, а пастаянна, пачынаючы з 1948 г. і да сваёй смерці (2004), жыў з сям'ёй у Мінску. У яго свядомасць увайшоў гарадскі пейзаж, апісаны ў раманах і аповесцях 1960–90-х гг.

У 1940-я гг. Мінск, амаль поўнасцю знішчаны акупантамі, пакуль толькі аднаўляўся, жылля не хапала. Сям'я Шамякінаў здымала пакой на ўскрайку горада, на так званай Камароўцы. Сёння гэты раён – фактычна цэнтр беларускай сталіцы.

У 1950 г. пісьменнік атрымаў два пакоі ў камунальнай кватэры разам з сям'ёй пісьменніка А. Кулакоўскага. Жылі дружна і весела, бо ў кожнай сям'і было па трое дзяцей. Аднак успамін пра Камароўку, дзе ўпершыню пазнаёміўся з Мінскам, у прыватнасці заставаўся і праз шмат гадоў выліўся ў аповесць «Гандлярка і паэт». Яна была ацэнена пісьменніцкай супольнасцю выключна высока. Вядомы на той час расійскі кінарэжысёр С. Самсонаў паставіў па ёй кінастужку, дзе галоўную ролю сыграла маладая тады актрыса Н. Андрэйчанка. Беларускі прыватны Я. Скрыган назваў аповесць І. Шамякіна шэдэўрам, а беларускі даследчык М. Мушынскі пісаў: «“Гандлярка і паэт” – сапраўды выдатны твор беларускай літаратуры, пазначаны выразным наватарствам, грамадзянскай смеласцю пісьменніка і высокім мастацкім узроўнем увасаблення творчай задумы. Талент І. Шамякіна-пісьменніка выявіўся тут вельмі поўна і выразна» [11, с. 486].

Аповесць распавядае пра тое, як камароўская гандлярка Вольга Ляновіч, пакахаўшы, стала ў час Вялікай Айчыннай вайны патрыёткай, гераіняй-падпольшчыцай. Вобраз Вольгі і ў цэлым аповесць даследчыкі прааналізавалі поўна і ўсебакова. Мы ж звернемся менавіта да лакацыі Камароўкі, прычым маецца на ўвазе не ўласна гарадская прастора і рынак, а атмасфера гэтага раёна Мінска. Атмасфера – таксама прастора, але не трохмерная, а чатырохмерная ці іншая – *n*-мерная.

Камароўка да вайны і адразу пасля вайны, калі там пасялілася сям'я І. Шамякіна, – выключна прыватная забудова, як у вёсцы, хоць побач знаходзіліся вуліцы з двух- і трохпавярховымі дамамі. Засялялася Камароўка ў пачатку XX ст. выхадцамі з мястэчак і вёсак, таму побыт там быў своеасаблівы: пры кожным доме – агарод, сад, жыхары вырошчвалі свойскую жывёлу (свіней, кароў, курэй). Менавіта такая была гаспадарка ў Вольгі, ёю ж гандлявала на рынку. Перадгісторыя Вольгі – аповед пра яе сям'ю, маёмасць – важная нарацыя для разумення ўмоў, у якіх фарміравалася гераіня.

Насельнікі Камароўкі – мяшчане, абывацелі. Каханы Вольгі Алесь і яе сяброўка камсамолка Лена з пагардай называюць Ляновіч мяшчанкай. Мяшчане ў сярэдзіне XIX ст. – гарадскія жыхары, саслоўе ў Расійскай імперыі, і назва гэтая не мела адмоўнай канатацыі, але пад уплывам класікаў рускай літаратуры другой паловы XIX і пачатку XX ст., якія ўвасобілі прадстаўнікоў саслоўя ў шматлікіх творах, прычым нярэдка крытычна, паняцце набыло негатыўны сэнс, а тым больш у савецкай краіне, дзе людзей выходзілі ідэйнымі калектывістамі. Мяшчанін жа думае найперш пра сябе, свой дабрабыт, і яго не хваляюць высокія матэрыі. Такой напачатку, да вайны, была і Вольга. У цэлым абывацель – гэта рухомая ў плане свядомасці і ўчынкаў частка насельніцтва. Ён паварочваецца туды, куды вымагаюць абставіны і акружэнне: цягнецца або за такімі ідэйнымі, як Лена і Алесь, або пагружаюцца ў багну пошасцей, эгаізму і маральнай дэградацыі, як адбылося ў 1990-я гг., калі прыбытак, грошы, асабісты поспех афіцыйна аб'явілі вышэйшымі каштоўнасцямі і старанна насаджалі праз СМІ. Між тым камароўскія гандляркі, сярод якіх расла Вольга, з усімі іх недахопамі па вялікім рахунку з'яўляліся шчырымі працаўніцамі, кармілі народ. Успамінаецца, што ў сярэдзіне 1950-х гг. жонкі пісьменнікаў з так званага пісьменніцкага дома па вул. Карла Маркса, 36 ледзь не штодня пешшу хадзілі на Камароўку, куплялі садавіну, агародніну, малако, тварог у сваіх знаёмых гандляраў, да якіх ставіліся без снабізму, прыязна, дружалюбна.

Аднак паводзіны абывацельскай масы ўсё ж спецыфічныя. Гандляркі любілі абмяркоўваць сваіх суседаў і розныя навіны, таму людское радзіе менавіта тут працавала асабліва актыўна, нярэдка пляткарылі, але ўсё ж

захоўвалі народны, у лепшым сэнсе слова, погляд на рэчы. Так, калі Вольга ўзяла з лагера хворага Алеся, «адны не адразу верылі гэтаму, другія здзівіліся, трэція – ухвалілі, гаварылі, што яны даўно прыкмячалі, што Вольга не ў маці пайшла па душэўных якасцях сваіх – у бацьку, а стары гарбар Ляновіч пражыў сваё жыццё сумленна, камерцыяй і ашуканствам не займаўся і заўсёды стараўся дапамагчы людзям» [5, т. 4, с. 171]. Пры гэтым усім «была ў гандлярак, як у кожным цэху, свая салідарнасць і узаемавыручка» [5, т. 4, с. 174]: Вольга не раз сябровак выручала, і яе выручалі. Яна – плоць ад плоці свайго акружэння, таму і не магла без яго: «...без звыклага занятку ёй рабілася сумна, асабліва цяпер, без Алеся. Урэшце, гэта была яе стыхія, яе выхад у свет, грамадская дзейнасць – усё, што хочаш» [5, т. 4, с. 281]. У той жа час яна зусім па-іншаму стала ставіцца да даваеннага жыцця: «Цяпер ёй здавалася недарэчным, проста злачынным, што за такія дробязі некаторыя камароўцы часам залішне лаялі сваё начальства – сваіх людзей, з рабочых і сялян» [5, т. 4, с. 293]. Гэта, сапраўды, вызначальная рыса мяшчан.

Натура Вольгі такая ж супярэчлівая, як і яе акружэнне. Так, «апошнім часам яна перастала верыць у многія забабоны, але ўсё адно яе набожнае, камароўскае, дзе верылі ў любыя прыкметы, выхаванне адчувалася» [5, т. 4, с. 324]. Прыкметы, зрэшты, на якія звярнула ўвагу Вольга перад сваім апошнім заданнем, калі яе забілі, сапраўды, спраўдзіліся, бо ў іх – народная назіральнасць і народная вера.

I. Шамякін з вялікім псіхалагічным майстэрствам паказаў пераўтварэнне прагнай, нахабнай, эгаістычнай гандляркі ў гераіню-падпольшчыцу, здольную ахвяраваць сабой. Яе змяніла каханне, як і адзначалі даследчыкі, але нельга не ўлічваць агульную атмасферу, нават і атмасферу Камароўкі з яе народным поглядам на рэчы, і атмасферу савецкага горада, у якой расла і выхоўвалася Вольга. Аднак найперш усё ж каханне: крок за крокам прасочаны ўсе этапы перавыхавання Вольгі Ляновіч у гутарках з выратаваным ёю Алесем – нюансы пачуццяў, думак і пад іх уплывам учынкi.

Івану Шамякіну ўвогуле на працягу ўсёй творчасці ўдаваліся жаночыя вобразы. У свой час крытыкі палічылі, што «Гандлярка і паэт» у гэтым плане – пік магчымасцей папулярнага прэзаіка. Аднак яны памыліліся: у 1998 г. I. Шамякін напісаў аповесць «Слаўся, Марыя!», прысвечаную жонцы Марыі Філатаўне, з якой ён пражыў 58 гадоў. Аповесць – яшчэ адна прастора, прастора памяці і любові.

Марыя Філатаўна для I. Шамякіна асоба выключная – каханая жонка, маці яго дзяцей, таварыш, муза, выдатнейшая сакратарка (мела дыплом з адзнакай філалагічнага факультэта педагагічнага інстытута). Сябры, калегі Івана Шамякіна зайздросцілі яму, бачачы, якую дапамогу аказвае пісьменніку ў працы Марыя Філатаўна, ды справа не толькі ў дапамозе.

Вобраз любай Машы ў аповесці «Слаўся, Марыя!» шматпланавы. Яна паўстае ў розных сітуацыях, якія, пастаўленыя ў пэўных канфігурацыях адна да адной, малююць надзвычай абаяльную жанчыну (яна сапраўды такой была): прыгожую знешне, цнатлівую, пяшчотную, верную, мудрую, сціпую, у пэўным сэнсе аскетычную (мела стараверскія карані), фенаменальную працаўніцу. І. Шамякін ніколі не ішоў на сур'ёзныя крокі ў жыцці, не параіўшыся з жонкай, нязменна давяраў яе інтуіцыі. У той жа час выключна далікатны ў адносінах да Марыі Філатаўны ён ніколі не праўляў яе, не ўмешваўся ў выхаванне ёю дзяцей. У цэлым усе дзеці выраслі працаўнікамі і зусім не мелі адносін да так званай залатой моладзі. Калі ў іх жыцці што і не ўдавалася, І. Шамякін не ставіў гэта ў віну жонцы, а тлумачыў знешнімі абставінамі, лёсам.

У лёс ён верыў, да заўчаснай смерці адзінага сына Сашы лічыў свой лёс шчаслівым менавіта дзякуючы жонцы; славіў вышэйшыя сілы за дараваную яму Машу.

Натура Марыі Філатаўны аказалася такой багатай, прычым станоўча багатай, што яе хапіла на шмат якіх шамякінскіх гераінь, прататыпамі якіх яна стала. Гэта Саша Траянава з пенталогіі «Трывожнае шчасце», Таццяна Маеўская з рамана «Глыбокая плынь», Тася Батрак з рамана «Вазьму твой боль», Поля з рамана «Атланты і карыятыды» і інш.

Роля Марыі Філатаўны ў жыцці і творчасці Івана Пятровіча настолькі значная, што ў дні, калі адзначалася стагоддзе з дня нараджэння творца (2021), з'явілася шмат публікацый, прысвечаных жонцы народнага пісьменніка.

Аповесць «Слаўся, Марыя!» – даніна памяці, таму мае форму споведзі. Разбіраючы твор, крытыкі мала ўвагі надавалі ўласна аўтару і адначасова герою. Між тым І. Шамякін паўстае са старонак аповесці не менш шматгранна, чым гераіня. Галоўнае, што яго характарызуе, – ён умее любіць і цаніць тое, што разам з жонкай перажыў. Ён знаходзіць самыя пранікнёныя словы, каб выказаць сваю шчырую ўдзячнасць, свае сяброўскія пачуцці і любоў. Яшчэ ён гранічна праўдзівы, не шкадуе сябе (можа, і залішне) для таго, каб на яго фоне больш «рэльефна-ідэальна» выступала Маша.

У аповесці прастора памяці і сума эмоцый узаемна перасякаюцца, пранікаюць адна ў адну, ствараючы непаўторную атмасферу, прасякнутую дабром і спагадай. Пра нараццю аповесці беларускі крытык А. Марціновіч пісаў: «Плынь успамінаў І. Шамякіна такая, што чытач можа зазірнуць у розныя перыяды жыцця пісьменніка, адчуўшы, як каханне, любоў да найблізкага чалавека не толькі сагравала душу, надавала ўпэненасці, жыццязстойкасці, а і шмат спрыяла творчай актыўнасці» [12, с. 6].

Асабліва сцілым апавесці заключаюцца ў пранікнёнай інтанацыі і надзвычай умелай кампануючы матэрыялу, калі спакойная апавядаль-

ная плынь – старонкі памяці – перамяжаецца ўсхваляванымі словамі ўдзячнасці і кахання: «Мяне да старасці хвалявала ўсё, што звязана было з **яе** маленствам, з **яе** сталым жыццём. Я пакланяўся сцежкам, па якіх яна хадзіла, рэчцы, у якой купалася. Я радуся, што не здрадзіў табе душэўна, не таіў сваіх дробных грахоў. Знаю: ты была яшчэ больш шчырая і адкрытая. Тваё сэрца было на маёй далоні. А можа, наадварот: маё – на тваёй. Ці не ад адчування гэтага я так назваў свой раман? (маецца на ўвазе раман «Сэрца на далоні», назва якога стала крылатай. – *Т. Ш.*)» [5, т. 7, с. 337].

Аўтар успамінае першае знаёмства з дзяўчынкай Машай у Церусе, а потым нечаканую сустрэчу з ёю, калі яны ўжо былі студэнтамі тэхнікумаў, у кінатэатры ў Гомелі. Тут жа па-філасофску ён разважае пра выпадковасці ў жыцці. За апісаннямі спатканняў не без самаіроніі ідзе аповед пра першыя пісьменніцкія вопыты. У такім напаўненні – уся аповесць. Хоць яна і маласюжэтная ў звычайным літаратуразнаўчым разуменні, але дзякуючы ўдалай кампаноўцы эпизодаў твор з кожнай новай сітуацыяй пагружае ў жыццё і адносіны прыгожых і душэўных людзей. Менавіта прастора дабырні і прыгажосці робіць творчасць І. Шамякіна такой значнай.

Такім чынам, Іван Шамякін як чалавек і пісьменнік фарміраваўся ў пэўным прасторавым асяроддзі, якое па складаных шляхах сувязі мікракосмасу і макракосмасу ўплывала і на яго стыль. Пэраіак апісаў шматлікія ландшафты ў сваіх творах, але прастора ў іх выяўлена і па-іншаму: як прастора грамадскай свядомасці, у якую пагружана гераіня аповесці «Гандлярка і паэт», і як прастора асабістай свядомасці ў аповесці «Слаўся, Марыя!». Такія віды прасторы як бы перпендыкулярныя да ўласна фізічнай прасторы, без якой таксама не абыходзяцца творы І. Шамякіна. У выніку стыль пэраіака не лінейны і аднамерны, а по-свойму складаны: І. Шамякін шырока выкарыстоўвае інтэртэкст, унутраны маналог, моўнае шматгалоссе і галоўнае – умелы мантаж эпизодаў, што і зрабіла яму славу лепшага сюжэтчыка сярод пісьменнікаў Беларусі.

БІБЛІАГРАФІЧНЫЯ СПАСЫАКІ

1. *Морозов А. В., Морозова Т. А.* Общественная деятельность И. П. Шамякина // Іван Шамякін – пісьменнік, акадэмік, грамадскі дзеяч. Да 100-годдзя з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі Івана Шамякіна : матэрыялы адкрытага навук.-практ. семінара, Мінск, 18 лют. 2021 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: Т. І. Шамякіна (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2021. С. 42–53.

2. *Бельскі А. І.* Роля дзённікаў І. Шамякіна ў асэнсаванні яго асобы і творчасці // Іван Шамякін – пісьменнік, акадэмік, грамадскі дзеяч. Да 100-годдзя з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі Івана Шамякіна : матэрыялы адкрытага навук.-практ. семінара, Мінск, 18 лют. 2021 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: Т. І. Шамякіна (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2021. С. 42–54.

3. *Рагойша В.* Тэорыя літаратуры ў тэрмінах : дапаможнік. Мінск, 2001. 384 с.
4. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство; Женщина преступница и проститутка; Любовь у помешанных : сборник. Минск, 1998. 576 с.
5. *Шамякін І. П.* Збор твораў : у 23 т. / Нац. акад. навук Беларусі. Мінск, 2010–2014. Т. 3 : Аповесці, 1945–1970. 2011. 399 с. ; Т. 4 : Аповесці, 1974–1988. 2011. 543 с. ; Т. 7 : Аповесці, 1996–1998. 2011. 503 с. ; Т. 13 : Трывожнае шчасце. 2013. 709 с.
6. *Есенин С.* Ключи Марии // Собрание сочинений : в 6 т. / под общ. ред. В. Г. Базанова [и др.]. М., 1977–1980. Т. 5 : Проза. Статьи и заметки. Автобиографии. 1979. С. 165–189.
7. *Шамякина М. В.* Представление о будущем в фольклорных текстах и литературных памятниках древности. Минск, 2021. 206 с.
8. *Андраюк С. А.* Мастацкі свет як выяўленне жыццёвага вопыту // Сучасны літаратурны працэс: пісьменнік і жыццё : матэрыялы рэсп. навук. канф., Мінск, 11 мая 2006 г. / рэдкал.: І. Г. Баўтрэль [і інш.]. Мінск, 2006. С. 13–20.
9. *Эмерсон Р., Торо Г.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1986. 639 с.
10. *Морозов И. В.* Пути-уроки нашей культуры. Минск, 2012. 424 с.
11. *Мушынскі М.* Вайна, жанчына, каханне ў аповесцях «Шлюбная ноч» і «Гандлярка і паэт» // Збор твораў : у 23 т. / І. П. Шамякін ; Нац. акад. навук Беларусі. Мінск, 2010–2014. Т. 4 : Аповесці, 1974–1988. 2011. С. 439–486.
12. *Марціновіч А.* Для ўсіх, хто кахае... // Літ. і мастацтва. 2000. 21 студз. С. 6.

**АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ
В ДИНАМИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

(Д. Липскеров «Сорок лет Чанчжоэ»)

Произведение Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» – весьма репрезентативное для эстетики и поэтики постмодернизма явление. Созданная Д. Липскеровым жанровая модель демонстрирует новые масштаб и качество романного и шире – художественного мышления XXI в.

«Сорок лет Чанчжоэ» – своеобразный роман-постмиф о России, в котором мир видится в текстах и через посредство текстов. Таким образом, Россия предстает увиденной через мифологемы, созданные в текстах-предшественниках.

На доминирующую роль чужого текста указывали почти все отозвавшиеся на роман критики, отмечая прежде всего маркесовское влияние: «Взяв в руки “Сорок лет Чанчжоэ”, чье название, да и содержание навязчиво имитирует маркесовские “Сто лет одиночества”, знатоки вдохнули прошлое – точнее, передержанное в конкретной грудной клетке писателя Липскерова прошлое, перебродившую латиноамериканскую литературу 70-х, доведенную до абсурда на территории “старинного русского городка Чанчжоэ”. Первые две трети романа были исполнены стилистически безупречно – Гарсиа Маркес был бы горд своим российским последователем» (Б. Кузьминский). «В какой-то мере роман Дмитрия Липскерова – талантливый <перевод> Габриэля Гарсиа Маркеса на русский язык, на русские реалии, на русский менталитет. В какой-то мере это самостоятельное плавание, удавшееся в достаточной мере, чтобы мы могли говорить о новом имени в современной российской прозе» (В. Новиков). Вместе с тем маркесовский код – один из возможных слоев романа «Сорок лет Чанчжоэ».

Очевидно, что художественный мир, созданный Д. Липскеровым, порождает ощущение платоновского стиля. Оно вызвано прежде всего близостью мифологического слоя и принципами мифологизации в моделировании художественного текста. Платоновские

мифологемы присутствуют у Д. Липскерова в виде имплицитных «следов», растворенных в тексте, одновременно и платоновский код весьма узнаваем. При этом четко видна установка стилистики Д. Липскерова на смеховое восприятие платоновского кода. Иронический модус повествования в произведении характеризует специфическое отношение Д. Липскерова к проблеме смысла текста и его восприятия читателем.

Специфика платоновской жанровой модели и ее эволюция были обусловлены стремлением писателя понять и выразить смысл действительности. Так, в ходе работы над романом «Чевенгур» А. П. Платонов стремился разобраться в себе, оценить адекватность своих взглядов на происходящие события, а также понять, «извинить и вобрать в себя весь внеположный ему мир с его противоборствующими идеологическими началами» [1, с. 75]. При создании повести «Котлован» им руководило желание разобраться в мире, предугадать судьбу общества. В свою очередь, роман «Счастливая Москва» служит выражением слова писателя о мире и моделирует сформировавшуюся в сознании А. П. Платонова картину мира.

Роман-(пост)миф Д. Липскерова ориентирован на формирование виртуального (ненаписанного) смысла текста [2]. Автор разными способами провоцирует читателя на конституирование смысла. Соответственно, произведение рассчитано на то, что читательское понимание является не только репродуктивным процессом (понять автора), но и продуктивным (понять себя, выстроить свою концепцию). Ироническое переосмысление и пародирование жанровых, идеологических, мифологических стереотипов позволили Д. Липскерову сделать смысл текста открытым для читателя, который в эпоху постмодерна выступает «уже не в роли потребителя, а как “производитель” текста. Он производит работу по со-творению текста и его разрушению...» [3].

В целом Д. Липскеров скептически относится к выражению и постижению смысла текста: «Все записки – бред» [4, № 8, с. 88]; «Почему улетели куры?.. А зачем они приходили?.. Может быть, есть вещи, над которыми не нужно думать? Что-то происходит в жизни, и вовсе не надо размышлять, почему это случилось и зачем. Пришли куры, ушли, пошел снег, дождь... Человек полюбил, человек умер... Нуждаются ли эти вещи в осмыслении?..» [4, № 8, с. 124]. Таким образом, эксплицируется установка на принципиально иные, чем у А. П. Платонова, правила чтения и понимания смысла текста.

Характерно, что у Д. Липскерова также представлен другой по сравнению с А. П. Платоновым тип философствования и ирония над философствованием как таковым. Платоновский герой-философ – странник, вбирающий мир в свою душу, восходящий к философским прозрениям от житейского опыта. Польза и смысл философствования у А. Платонова заключаются в попытках разрешения главных вопросов бытия. Лазорихий в романе «Сорок лет Чанчжоэ» отделен от мира, удален от реальности, он

живет в иллюзорном мире идей. Д. Липскеров иронизирует над таким типом философствования: «Его мозг работал на полную мощность, уши были заткнуты разросшейся фасолью, а глаза, закрытые за ненадобностью веками, покрылись паутиной, в которой жил паук, питающийся мухами» [4, № 8, с. 86]; «Его мысли, предельно ясные как никогда, выстраивались в парадоксальные цепочки прозрений, а фасолевыми кусты, разросшиеся из ушей по всей комнате, уже дали свои первые плоды – маленькие зеленые барабульки» [4, № 8, с. 85]. Однако продукты его философствования оказываются полезными для мира реального: во время голода умирающая мать Лазорихия, втащив свое немощное тело в келью отпрыска, «увидела заполняющие заросли фасоли с десятками тысяч плодов, созревших к употреблению» [4, № 8, с. 85]. Так Лазорихий спасает город от смерти и способствует победе над монголами. В результате иллюзорный мир Лазорихия объективно оказывается более жизнеспособным, содержащим потенциал для жизнедеятельности. Кроме того, полезными оказываются отнюдь не идеи, а независимо от них созревшие «зеленые барабульки» – плоды интеллектуального труда. Такое восприятие философии, как отмечает Ж. Делез, близко к греческому типу философствования и в целом специфично для постмодернизма [5]. Направленность философии заключается в том, чтобы «низвергнуть идеи, показать, что бестелесное пребывает не в вышине, а на поверхности, и что оно не верховная причина, а лишь поверхностный эффект, не сущность, а событие... смысл появляется и разыгрывается на поверхности» [6, с. 152–164].

Узнаваемые «следы» платоновских произведений программируют читательское восприятие текста Д. Липскерова. Например, в топосе Чанчжоэ угадывается платоновский Чевенгур. Первое, что сближает топосы Чанчжоэ и Чевенгура – их сверхтерриториальность. Чевенгур – особая точка, никак не связанная с окружающим пространством: он «не есть центр, но он и не периферия по отношению к губернскому городу или Москве. Он по сути *экстerrиториален* и как бы нависает, парит над всеми другими возможными в романе пространствами. <...> Пространство А. Платонова нарушает принцип центр – периферия и концентрирует в себе пустоту, то, что между...» [7, с. 89]. Для Чанчжоэ также характерна отдаленность и изолированность от остального мира: «Эта жизнь оказывается как бы приперта к стене: она теряет простираемое пространство на все четыре стороны света. <...> Город Чанчжоэ возникает где-то в степи (край России – именно степь, максимально возможное на суше ничто, растворение в пустоте; такой отрыв обеспечивает как бы парение, подъем всей российской машины в воздушное пространство)» (В. Новиков).

Надреальная территория Чевенгура позволила А. П. Платонову вернуть в пространстве, реализовать бытовавшие идеологемы. Так, реальное бытие получают в романе «Чевенгур» «вихри враждебные» («у них сорганизовалась контрреволюция, и над степью дуют вихри враждебные»

[8, с. 345]), «сад истории» («надо бы затрамбовать и перенести сюда на руках старый сад, тогда бы деревья высосали из земли остатки капитализма и обратили их по-хозяйски в зелень социализма» [8, с. 200]). Лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» больше всего реализуется в масштабах Чевенгура: дома расставляют «потесней», чтобы быть ближе друг к другу. Автор и герои пытаются «вскрыть» мифологизм действительности, найти реальное ему обоснование, подобрать означаемое.

Сверхтерриториальность Чанчжоз, напротив, выявляет виртуальность создаваемого Д. Липскеровым художественного мира. «Писатель никогда не стремится к безупречной атмосфере правдоподобия – ему доставляет удовольствие сделать прыжок в неожиданное» (Н. Дардыкина); «Это не реальная, а некая параллельная Россия, где осуществились иные возможности. Судя по всему, там не было никакой Октябрьской революции, на престол только что взошел десятилетний наследник Базель (Алексей?); вместо великого писателя Гоголя имеется знаменитый физик Гоголь, осевший в Чанчжоз, вероятно, по пути с Украины в Санкт-Петербург (что доказывает неэвклидовость российского пространства и непредсказуемость путей сообщения, превращающих простого обывателя в вечного странника)» (В. Новиков). Д. Липскеров намеренно выстраивает мир виртуальный, вероятностный, изолированный от конкретно-исторической действительности.

Показательно использование мотива переименования в романах «Чевенгур» и «Сорок лет Чанчжоз». В первом произведении полномочный волревкома деревни Ханские Дворики, «имея в виду необходимость подобия нового имени», постановил всем переименоваться, и «имена брать за образцы дальнейшей жизни» [8, с. 106]. Имя у А. П. Платонова выступает в качестве жизнестроительной парадигмы, предопределяет программу жизненного пути героев. Называние у А. П. Платонова означает творение, отсюда – креативные и мифопорождающие потенции слова и имени в его произведениях.

Мотив переименования используется и у Д. Липскерова. Герои берут новые имена, когда уходят от прошлого, порывают с реальностью. Так, Евдокия Андреевна, она же мадмуазель Бибигон, снова выходит замуж и начинает новую жизнь, ничего уже не помня о прежней. Дети-сироты интерната имени графа Оплакрина получают разрешение от дирекции взять себе новые имена, и один из них, считающий себя сыном капитана Ренатова, получает имя на английский манер – Джером. Знаменитый граф Оплаксин (в прошлом кореец Ван Ким Ген) – прекрасный собой азиат, любивший всех горожанок без разбора, враг мужей и отцов, прошедший затем через очистительное оскопление. У Д. Липскерова имена либо не имеют референта, либо являются заведомо лживыми и противопоставленными истинным. Средствами такого языка создается своего рода псевдореальность, иллюзорная действительность Чанчжоз.

Использование А. П. Платоновым мифологем и мифологических оппозиций выявляет серьезную рефлексию писателя над происходящими событиями. В повести «Котлован» строительство общепролетарского дома происходит в центре (в середине города, в середине мира, «в центре мира», «посреди всемирной земли»), подсвечивается реминисценциями из легенды о Вавилонской башне («строить башню» «в центре мира», «посреди всемирной земли», «вечный каменный корень неразрушимого зодчества», «великое рытье») и наделяется сакральностью. В результате котлован становится эпицентром субстанциальных событий, а художественное пространство произведения – вселенским пространством. А. П. Платонов онтологизирует легенду о Вавилонской башне, «вживляет» ее в современный социокультурный контекст с целью изучения современности.

Мифологема строительства башни актуализирована Д. Липскеровым: Ягудин призывает возвести на площади Башню Счастья, «чтобы уйти по ней на небеса. Они считают, что таким образом избавятся от смерти, перейдя по кирпичам в лоно Божье» [4, № 8, с. 59]. При этом ягудинские прокламации звучат как цитаты из публицистики А. П. Платонова: «...вы – прогрессивное человечество! Ваши лица устремлены вверх, вы собрались в кучу, чтобы стать непосредственными соучастниками величайшего события, творящегося на ваших глазах! Ваши уши, ваши глаза направлены на уникальное строительство Истории – Башню Счастья!.. Я слышу ликующие возгласы людей, исходящие из самых потаенных глубин сердец! Ваши это голоса или ангельские призывы?.. <...> Никогда еще человечество не сталкивалось с таким массовым проявлением мира, дружбы и солидарности между русским и корейским народами! Нам будет что оставить в наследство нашим детям, внукам и правнукам! Мы оставим им Башню Счастья!» Показательно дальнейшее развитие ягудинской мифологии: «Вы ощущаете приближение счастья? <...> Вы верите, что по Башне можно перейти в райские кущи? <...> Ну и идиоты! Кретины! Быдло! После этих слов Ягудин... оттолкнулся ногами от свежей кирпичной кладки и с диким криком полетел... <...> рухнул патлатой головой на булыжную мостовую. Голова его не раскололась, как следовало ожидать, а глухо ухнула о камни» [4, № 8, с. 71]. Так автор опрокидывает ягудинскую идеологию, лишает ее сакральности, превращает в фарс. Очевидно, что созданная Ягудиным мифология башни Счастья – симуляция, подмена реальности мнимостями, кажимостями.

Платоновский «след» обнаруживается у Д. Липскерова в образе воздушного шара Счастья, созданного физиком Гоголем. В романе «Счастливая Москва» А. П. Платонова реализация мотива полета связана с увлечением героини парашютным спортом. Полет Москвы представляется как осуществленное покорение неба, отсюда – героический пафос этого эпизода: «Небольшой аэроплан взял к себе внутрь Москву и полетел высоко в вековое пустынное небо...» [9, с. 15]. Божко, глядя на нее, «плакал

от счастья за все смелое человечество», «описывал тело и сердце нового человека, преодолевающего смертельное пространство высоты» [9, с. 16]. Даже после неудачного полета Москва стала «всесоюзной знаменитостью», и «о счастливом, молодом мужестве Москвы Честновой писали газеты и журналы» [9, с. 16].

Полет Гоголя на воздушном шаре также имеет сверхзадачу – «выстроить для всех воздушный шар и улететь на нем к всеобщему счастью» [4, № 7, с. 75]. У Д. Липскерова эпизод полета Гоголя окрашен иронически: городские власти убеждены в абсурдности происходящего, толпа смеется над Гоголем и отказывается лететь к счастью, предлагают для эксперимента сослать на небо сначала увечных, слепых, горбчатых и слабоумных; кто-то из толпы признается: «Мы слабые по сути своей. Мы боимся лететь! А вдруг там нет счастья?! Тогда шар упадет на землю, и мы все разобьемся!..» [4, № 7, с. 76]. В конце концов отправку на небо воспринимают как наказание («Проваливай на небеса!», «Ишь нашли дурака»). Мифологема неба вызывает священный страх у героев А. П. Платонова: «Небо – счастливая страна будущих людей. Мульдбауэр предсказывал близкое завоевание стратосферы и дальнейшее проникновение в синюю высоту мира, где лежит воздушная страна бессмертия, тогда человек будет крылатым, а земля останется в наследство животным (курсив мой. – Л. К.-Я.) и вновь навсегда зарастет дегьями своей ветхой девственности» [9, с. 41–42]. Мифологема покорения неба предстает в романе «Сорок лет Чанчжэ» в комическом освещении. Финальный эпизод произведения демонстрирует абсурдность и бессмысленность осуществления проекта покорения неба: «Над степью плыл воздушный шар... Из корзины... с удивлением взирал физик Гоголь... – Да где вы, черт возьми?! Есть здесь кто-ни-будь?! Я, кажется, счастье наше-о-о-л!..» [4, № 8, с. 129]. Парадокс заключается в том, что Гоголь зывает к пустому городу, из которого вслед за улетевшими курами ушли жители, а земля осталась в наследство животным: в ответ на призывы Гоголя, нашедшего счастье, «юный лось безразлично задрал к небу голову, а потом вновь опустил ее к земле» [4, № 8, с. 129].

Представляется, что Д. Липскеров в романе «Сорок лет Чанчжэ» как бы дописывает произведения «Чевенгур», «Котлован», «Счастливая Москва», продолжает отдельные фабульные звенья и реализует планы и мечты героев А. П. Платонова. Например, Копенкин как главный идеолог чевенгурского коммунизма так представлял счастье и благополучие: «Оборудуем фонтаны, землю в сухой год намочим, бабы гусей заведут, будут у всех перо и пух – цветущее дело!» [8, с. 104]. Чанчжэйские мечты повторяют проекты Копенкина: «Наконец-то все будут сыты и перестанут бросать камни в огород городского совета!.. Мы откроем консервный завод и будем экспортировать куриное мясо по городам и весям... А пух? А перо? Подушки, перины, всякое там... Да это же сказочное пополнение нашего бюджета...» [8, с. 13].

В Чанчжоэ действительностью становится то, о чем мечтали в Чевенгуре: «Город жил размеренной жизнью, даже сквозь окна домов веяло сытостью и праздничной ленью» [4, № 7, с. 15]. Однако способ достижения этого благополучия отнюдь не такой героический, каким представлялся чевенгурцам: «Итак, восемнадцатого сентября в старинный русский город со странным названием – Чанчжоэ – вошли куры. И были жертвы... погибли всего лишь два человека: незадачливый капитан Ренатов да пьянчужка Шустов, заснувший на “климовском” поле». Апокалиптическое нашествие кур становится в итоге фарсом: «...тело капитана Ренатова в одно мгновение было разодрано на тысячи частей, его крепкий дом обрушился под откос. Куры... остановив свой великий бег... принялись клевать с городских улиц что-то» [4, № 7, с. 6].

В романе «Счастливая Москва» герои мечтают о том, что человек станет крылатым, поскольку «человеческое тело летало в каких-то погибших тысячетлетиях назад», «грудная клетка человека представляет свернутые крылья» [9, с. 35]. Мифологема «человек-птица» получает у Д. Липскерова реализацию в характерном ироническом модусе: главная героиня Елена Белецкая становится похожей на «тощую курицу» («белые перышки, ровным рядом пробивающиеся у основания черепа... изрядно подросли, закудрявились на кончиках» [4, № 8, с. 89]), у жителей Чанчжоэ пробиваются перышки на затылке, в городе начинается эпидемия превращения людей в кур.

Осуществляя проекты героев А. П. Платонова, Д. Липскеров включает механизмы снижения и пародирования.

Д. Липскеров и А. П. Платонов оперируют одними и теми же мифологемами. Уже первый эпизод романа Д. Липскерова выявляет густой слой платоновских мифологем: человек-дерево, выросший в землю дом, река, рыба, мутная вода, заросший лопухами пригорок, край города и др. Однако механизм функционирования мифологем разный.

У А. П. Платонова наряду с образами водного пространства как границы между живыми и мертвыми и лодки как средства переправы в иной мир возникает образ рыбы в качестве зооморфного атрибута нижней космической зоны и медиатора между жизнью и смертью. Рыбак с озера Мутево, созерцая водоем годами, думал об интересе смерти: «...этот рыбак больше всего любил рыбу не как пищу, а как особое существо, наверное, знающее тайну смерти. Он показывал глаза мертвых рыб Захару Павловичу и говорил: “Гляди – премудрость! Рыба между жизнью и смертью стоит... она уже все знает”» [8, с. 7].

Мифологема рыбы всплывает в сознании Ренатова в трагестированном виде: «надо бы с Дусей рыбу половить завтра», «рыбка, которая станет впоследствии основой душистой ухи, наперченной и густой», «Евдокия Андреевна войдет в воду, забегает, мутя ее, поднимая со дна ил» [4, № 7, с. 4]. Платоновские персонажи в первом эпизоде романа «Чевен-

гур» думают об интересе смерти, рефлексии «над сокрушающими всеобщими тайнами» и о том, «что выйдет из общего беспокойства вопросами выяснения мира». Герой Д. Липскерова в начале романа «наслаждался щекоткой в носу», и его посещали лишь мысли об ужине.

Характерно, что у А. П. Платонова мифологемы придают повествованию глобальность, масштабность, философичность. Д. Липскеров, в свою очередь, пародирует и травестирует мифологемы и архетипы, «выветривая» их сакральное, предельно серьезное общечеловеческое значение.

Жанровая динамика романа-мифа выявляет переворот в эстетике, обусловивший новые способы и механизмы создания художественного мира и изменившиеся правила чтения и понимания.

Творчество А. П. Платонова продемонстрировало эволюцию романа-мифа, которая проявилась в движении от мифа-сюжета (текста) («Чевенгур») к мифу как онтологии, бытию в мифе («Счастливая Москва»). У Д. Липскерова миф выступает не как онтология и бытие, а как текст, что обусловлено постмодернистским отношением к миру как к тексту [10, с. 59].

В романах-мифах А. П. Платонова повествование разворачивается в зоне контакта с современностью. Характерно, что, например, в рукописи повести «Котлован» автор зафиксировал время создания произведения (при том, что он редко датировал свои тексты). Этими датами он привязал текст к историческим и политическим реалиям года «великого перелома». В содержании повести, в свою очередь, акцентирована связь с социально-политическими идеями времени. Актуализация мифологем обусловлена желанием установить вечные парадигмы современным событиям. Так, в качестве плана содержания избирается миф (например, Вавилонская башня), планом выражения выступает действительность. Миф является шифром-кодом, раскрывающим смысл «сейчас длящейся реальности» («Чевенгур», «Котлован»), либо как реально данной действительностью, ее парадигмой и онтологическим основанием («Счастливая Москва»).

У Д. Липскерова можно наблюдать обратный процесс: использование мифологем, их деконструкция связаны с симуляцией, подменой реальности мнимостями, кажимостями, отказ от мимесиса. Миф и чужой текст не проясняют сути реальных событий, а, напротив, уводят от нее.

Так, если в романе-мифе А. П. Платонова при всей условности и фантастичности организующее значение имел принцип мимесиса, то у Д. Липскерова выстраивается мир виртуальный, вероятностный, происходит подмена реальности симулякрот.

Д. Липскеров сначала вызывает в читателе горизонт ожидания, проникнутый представлениями о знакомых жанрах, мифологемах и правилах чтения и понимания, а затем разрушает его. Такая стратегия отрицания провоцирует читателя на продуктивное чтение и выстраивание смысла в процессе рецепции.

Деконструкция и аксиологическая переориентация чужого текста, травестирирование и пародирование заимствованных мифологем и архетипов ломают горизонт читательского ожидания и выявляют формы игрового, карнавализованного освоения мира.

Итак, постмодернистский роман-(пост)миф выступает одновременно и продолжением тенденций модернистского романа-мифа, и его преодолением, поскольку он иронически преодолевает стилистику своего предшественника.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Мир творчества / А. Платонов. М., 1994. С. 47–83.
2. Дранов А. В. Виртуальный смысл // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энцикл. справ. / науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. 2-е изд., испр. и доп. М., 1999. С. 22–23.
3. Усовская Э. А. Постмодернизм в культуре XX века : учеб. пособие. Минск, 2003. 63 с.
4. Липскеров Д. Сорок лет Чанчжоэ // Новый мир. 1996. № 7. С. 3–92 ; № 8. С. 58–130.
5. Делез Ж. Восемнадцатая серия: три образа философов // Логика смысла / Ж. Делез. М., 1995. С. 152–164.
6. Делез Ж. Платон и симулякр // НЛО. 1993. № 5. С. 45–57.
7. Замятин Д. Н. Империя пространства: географические образы в романе А. Платонова «Чевенгур» // Вопр. философии. 1999. № 10. С. 82–90.
8. Платонов А. Чевенгур // Избранное / А. Платонов. Минск, 1989. С. 3–367.
9. Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. М., 1999. С. 9–105.
10. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2001. 416 с.

ЧЕЛОВЕК И РЕЛИГИЯ В ЗЕРКАЛЕ АССОЦИАЦИЙ

На протяжении всего периода существования человеческого общества люди соотносили свою жизнь с деятельностью высших сил. Они обожествляли природу и пытались объяснить все происходящее проявлением действия высшего Разума (Абсолюта), поддерживая веру в его существование с помощью религиозных обрядов, атрибутов и мест, где, по их мнению, контакт с высшими силами наиболее приемлем [1, с. 10–352]. Различные религии захватили мир, став действенным инструментом управления масс. Развитие философской мысли в XIX в. (особенно немецкой: Л. А. Фейербах, К. Маркс, А. Шопенгауэр и др.), технический прогресс, пик которого пришелся на XX в., научные открытия дали многим природным процессам и явлениям иное, научное, объяснение и резко, с волной социальных преобразований и революций, способствовали увеличению количества атеистов. Тем не менее религия все еще оставалась мощным средством воздействия на разум человека, и в головах даже просвещенных людей нередко уживались высокое образование и религиозное сознание. Один из создателей советской космонавтики – академик Б. В. Раушенбах – полагал, что наука и религия не противоречат, а дополняют друг друга: «Наука – царство логики, религия – вне логического понимания. И человек получает информацию по двум каналам, один – логический, другой – внелогический, и по их совокупности принимает решение. Поэтому научное мировоззрение – обкусанное мировоззрение, а нам нужно не научное, а целостное мировоззрение...» [2].

Интересно, что многие рожденные при советской власти вдруг стали верующими, набожными, посещающими церковь, отправляющими религиозные ритуалы и обряды. Не станем задаваться вопросом, являются ли религиозные проявления этих людей искренними или они вызваны конъюнктурой, модой или чем-то иным. Однако вспомним, что при совет-

ской власти тоже было много тех, кто будучи атеистом, членом партии или комсомольцем праздновал Пасху или Рождество, радовался Масленице или оставлял подношения покойникам на Радуницу. Все эти действия были либо данью так и не вытравленной коммунистами традиции (даже при собственном безверии), либо проявлением уважения к старшим родственникам, для которых вера всегда была истиной, не требующей доказательств.

Роль религии в современном мире очень велика даже при том, что значительная часть общества может оставаться вне веры, будучи атеистичной или находясь на позициях агностицизма. Религия воздействует на общественное поведение и поддерживает моральные устои. При этом обычно определяют несколько присущих религии функций, среди которых мировоззренческая (формирование собственного представления о происхождении человека и общества, мире в целом), культурная (сохранение и передача культурных ценностей и традиций), регулятивная (описание правил, по которым следует жить верующему), психологическая (попытка вызвать радость от общения с Богом или облегчить страдания путем «клерикальной психотерапии»), интегрирующая (объединение верующих в группу единомышленников с помощью ритуалов), эстетическая (восхищение храмовыми местами, утварью, артефактами), коммуникативная (общение и обмен знаниями религиозного характера), познавательная (формирование представлений об исторических событиях и легендах, связанных с деятельностью конфессий), фатическая (обмен клишированными репликами и жестами, напоминающими о религиозной принадлежности верующего) и, конечно, магическая (отправление невербальных и вербальных обрядов). Следует также упомянуть дезинтегрирующую функцию религии, которая проводит границу между своими и чужими, в число которых могут быть включены как приверженцы иной религии, так и атеисты.

В каждом обществе доля людей с религиозным сознанием своя. Результаты социологических опросов, в которые входят вопросы по религии, бывают очень показательны, хотя доверять им в полной мере рискованно: насколько это настоящая, объективная картина? Как считает немецкий социолог Э. Ноэль, «является выборка репрезентативной или нет, зависит от методически правильного отбора опрашиваемых, а не от числа лиц, которые были опрошены» [3, с. 128]. Тем не менее даже при переписи населения процент недостоверных ответов, по ее словам, неясен из-за отсутствия анонимности, когда «при неприятных вопросах... следует учитывать возможные искажения» [3, с. 122]. Характерны в этом отношении результаты соцопросов разных лет в Беларуси.

В нашей стране в 1970–80-е гг. к атеистам причисляло себя до 85 % населения страны [4]. Напомним, что это было время советской власти, которая буквально с первых дней своего существования уничтожала религиозное сознание ментально и физически. Однако в 1989 г., когда страной руководил М. С. Горбачев с его попытками демократических преобразований, атеистами считали себя уже только 65 % опрошенных. В 1994 г., когда Беларусь являлась самостоятельным государством и в стране наблюдался «разгул демократии», количество атеистов снизилось до 32 %, а в 2009 г. – до 27 %. Налицо зависимость достоверности ответов от степени свободы личности [5, с. 26]. Между тем возникает вопрос оценки надежности полученных результатов, которые выдавали за истинные, ведь религиозные убеждения нельзя сменить за столь короткий срок. Это как раз проблема искажений, о которых писала Э. Ноэль.

В раскрываемой теме будет применен иной подход к изучению религиозного сознания людей, выводя национальное представление о религии через язык, а точнее, через словесные реакции как итог обработки результатов свободных ассоциативных экспериментов с носителями четырех языков: белорусского, польского, болгарского (славянские языки) [6–8] и турецкого [9]. Экспериментальный метод такого пути получения языковых данных имеет более чем столетнюю историю, он хорошо отработан [10, с. 39]. В его основе лежит постулат о том, что «совокупность реакций, полученных на слово, отражает (описывает) психологическую реальность его значения (представленность в обыденном сознании конкретных носителей языка)» [10, с. 41].

Исходные данные для всех исследованных словарей, где нашлась статья «Религия», были одинаковы в количественном отношении: в экспериментах приняли участие по 1000 человек, что обеспечивало надежность результатов и возможность корректного сравнения ассоциативных полей, поэтому из-за небольшого количества участвовавших (102) ответы в русском ассоциативном словаре не рассматривались. Однако время проведения эксперимента (годы) были разные: в 1967 г. были опубликованы результаты польского эксперимента (И. Курч), в 1981 г. – белорусского (А. Титова), в 1984 г. – болгарского (Э. Герганов), в 2014 г. – турецкого (эксперименты проводились на несколько лет раньше, например турецкий в 2004–2005 гг.). Этот момент может быть очень важным при учете характера ответов: все три славянских языка в указанные годы существовали «в режиме советского времени», при котором антирелигиозная пропаганда была весьма значительной (у поляков в меньшей степени). Сейчас религиозная ситуация претерпела существенные изменения в сторону свободы вероисповедания (особенно в Беларуси и России), поэтому качественный состав ответов, проводился эксперимент

в наши дни, получился бы, скорее всего, иным. В Турции, где религиозные традиции передаются из поколения в поколение, можно предполагать стабильность ответов на разных временных срезах на фоне социальной устойчивости и религиозного единообразия.

Особый интерес вызывает обстоятельство, что перед нами – результаты исследований носителей трех форм веры: ислама (суннитского толка) и двух конфессий в христианстве (католицизма поляков и православия белорусов и болгар). Гипотетически ответы должны были бы показать определенную разницу в представлении носителей языков о религиозной иррациональности или безверии, а также о роли религиозных атрибутов в их жизни. В целом все ответы должны были дать представление о разных типах языковой личности, которая складывается из трех компонентов: грамматико-семантического, когнитивного (или уровня знаний о мире) и прагматического [11, с. 196].

Все исследованные слова (болг. *религия*; бел. *рэлігія*; пол. *religia*; тур. *din*) обладают структурным сходством ассоциативных полей, выражающимся в совпадении направлений ассоциирования, при том, что наполнение (разнообразие по составу ассоциаций и их количеству (частоте)) различается. Выделяют восемь основных групп реакций, объединенных по формальным и семантическим признакам: формы веры, персоны, представление о религии, атрибуты, обряды, действия, определения (описания), место.

Группа «Формы веры» включает в себя ассоциации, называющие виды религии и их конфессии, в том числе через относительное определение. Предсказуемо у всех славян на первых местах по частоте упоминания (показатели даны в скобках) стоят христианские формы религии: бел. *хрысціянская* (62), *каталіцкая* (12), *праваслаўная* (12) – и лишь четвертой идет *мусульманская* (11), за которой следуют *атеизм* (8) и *ислам* (7) (всего 12 реакций с суммой частот 125). У болгар впереди *християнска* (36), *християнство* (18), *атеизъм* (6), *мохамеданска* (5), *католическа* (4), *мюсюлманска* (3) (всего 22 реакции с суммой частот 99). У поляков – *katolicka* (79), *chrześcijańska* (31), *ateizm* (12), *katolicyzm* (8), *buddijska* (5), *buddyzm* (5), *mahometanizm* (4), *chrześcijaństwo* (3), *pogaństwo* (‘язычество’) (всего 21 реакция с суммой частот 166). У турок всего 5 реакций с самой большой суммой частот – 231, из них только одна – *ateizm* – «не исламская». Все реакции так или иначе связаны с доминирующей в Турции религией: *İslam* (188), затем *islamiyet* (‘ислам’) (29), *müslümanlık* (‘мусульманство’) (12) и *şeriat* (‘шариат’) (1). Обращают на себя внимание несколько моментов: наличие слова *атеизм* во всех словарях (у болгар в качестве «опоры» атеизма также есть реакции *комунизм* и *марксизъм*), видовое ассоциативное единообразие турок (сообразно шахаде: «...нет

Божества достойного поклонения, кроме Аллаха...») и плюрализм в перечислении видов религии и конфессий у славян. Так, у болгар ассоциативные представления о видах религии, помимо перечисленных преобладающих, включают в себя редкие формы конфессий разного толка: *томизъм*, *йогизъм*, *богомилство*, а также неотъемлемый признак всех религий – *мистицизм*. У белорусов встречаем *сектанства* (2) и *бантызм*. Поляками как формы религии упомянуты также *ewangelicka* (3) и *mormońska*. В болгарских и польских нормах встретились косвенные обозначения форм религии по этническому признаку: болг. *българска* (5), *турска* (3) и *славянска* (2); пол. *żydowska* ('еврейская'), *rzymska* ('римская'), *grecka* ('греческая'), *chińska* ('китайская'), *hebrajska* ('еврейская'), *hinduska* ('индусская'), *mojżeszowa* ('Моисеева'). Одна подобная ассоциация у белорусов – *славянская* (2). Такие реакции показательны в плане синкретизма значений веры и народа в этнонимах, что говорит о близости понятий [1, с. 19], но не всегда соответствует религиозной ситуации в стране.

Важнейшей составной частью любой теистической религии являются персоны, как Абсолютная, так и те, кто признает ее существование, служит или поклоняется ей. В группе «Персоны» во всех четырех словарях четко выделяются пять подгрупп, образованных словами, чьи значения можно различать по функциям, свойственным персонам. В подгруппе «Абсолютная персона» наименования Абсолюта как творца вселенной и всего живого в ней везде имеют высокую частоту: пол. *Bóg* (41), *bóstwo* [12, с. 33]; бел. *Бог* (41); тур. *Allah* (50), *Tanrı* (9); болг. *Бог* (44), *Господ* (6), *божество* (2), *Боже*. У болгар к этой группе примыкает также реакция *владика*, которая может быть как одним из вариантов имени *Бог*, так и обозначением архиерея. У турок, кроме названных обозначений Бога, также есть эвфемистическая реакция *yaratıcı* ('создатель'), а также *maneviyat* ('сверхъестественные силы') (7). Разные наименования Абсолюта вызваны как собственной языковой историей, так и различными культурными традициями, хотя в этом плане у славянских языков и культур налицо определенное сходство.

В подгруппе «Пророки и святые» собраны имена и наименования сакральных для разных религий личностей. У турок это *Peygamber* ('пророк') (9), *Hr. Muhammed* (3), *mukaddeş* ('святой'); у болгар *Христос* (4), *Буда* (2), *Богородица*, *Иисус Христос*; у белорусов *Хрыстос* (2), *апостал*; у поляков *Mahomet* (7), *Budda* (2), *święty* ('святой') (2), *Chrystus*, *Jehowa*, *Luter*, *Mojżesz* ('Моисей'), *św.*, *święty Tomasz*. Обращает на себя внимание «ассоциативная толерантность» болгар и особенно поляков, у которых среди ассоциаций нередко встречаются имена великих личностей иной, чем принято в Польше и Болгарии, веры.

В подгруппе «Служители культа» в каждом из четырех словарей собраны наименования представителей духовенства: у поляков *ksiądz*

(‘ксендз’) (59), *zakonnica* (‘монахиня’) (2), *kapłan* (‘священник’), *katecheta* (‘катехизатор’), *asketa* (‘аскет’), *papież* (‘папа’), *pastor*; у болгар *non* (94), *свещеник* (6), *духовенство* (3), *монах* (2), *отец* (2), *papa* (2), *попщина* (‘поповщина’) (2), *духовник*, *калугер* (‘монах’), *попадия* (‘попадья’), *инквизитор*; у белорусов *поп* (54), *манах* (5), *ксёндз* (3), *духавенства* (2); у турок *imam* (73), *müftü* (‘муфтий’), *öğretmen* (‘учитель’ в религиозном смысле, муаллим). В данных наименованиях заключены наиболее общие представления носителей языка о профессиональных служителях культа, причем в ассоциациях отражены названия лиц доминирующей в каждой из стран религии (кроме реакции *инквизитор* у болгар, которую можно считать культурной). Показательны белорусские реакции *поп* и *ксёндз*, которые своими частотами как бы соблюдают имеющуюся пропорцию между количеством адептов православия и католицизма в Беларуси.

В четвертой подгруппе – «Прихожане» – собраны ассоциации, называющие обычных верующих или людей, которые высказывались о религии. У турок это *insan* (‘человек’) (7), *müslüman* (‘мусульманин’) (6), *Zekeriya Beyaz* (имя известного в Турции профессора богословия) (2), *babaannem* (‘родители’), *dedem* (‘мой дедушка’), *Yaşar Nuri* (имя турецкого суннитского богослова) (2); у поляков *chrześcianyńin* (4), *katolik* (4), *muzułmanin* (2), *babcia* (‘бабушка’), *brat*, *człowiek*, *dzieci*, *laik* (‘мирянин’), *ludzie*, *tata*, *tłum* (‘толпа’), *wyznawca* (‘последователь’); у болгар *вярвац* (13), *вярващи* (4), *българин* (2), *католици* (2), *хора* (‘люди’) (2), *баба* (‘бабушка’), *баптист*, *булка* (‘невеста’), *верующ*, *глупак*, *глупаци* (‘дураки’), *евреи*, *заблудени хора* (‘заблуждающиеся люди’), *народ*, *християнин* и др.; у белорусов *веруючы* (9), *католікі* (7), *бабка* (5), *баптысты* (4), *чалавек* (4), *стары* (3), *бабушка* (2), *хрысціян* (2), *ашуканец*, *маці*, *і мы*, *нябожчык*, *панства*, *сведка*, *Л. Талстой*, *я*, *язычнікі*. Характерным для этой подгруппы стали как общие наименования сторонников конфессии (*müslüman*, *chrześcianyńin* и т. п.), так и наименования конкретных людей, с которыми у носителей языка связано представление о религии (*dedem*, *Zekeriya Beyaz*, *babcia*, *стары*, *Л. Талстой* и пр.).

В пятой подгруппе собраны слова, называющие неверующих, поскольку они вместе с верующими являются элементами «антиномии в религии». Такие слова есть в трех словарях (нет в турецких нормах, что, возможно, является следствием высокой степени религиозности турецкого общества): бел. *атеіст* (4), *бязбожнік*; болг. *атеист* (2); пол. *ateista* (2). Обратим внимание, что восемь из девяти реакций называют неверующего заимствованным словом из области науки, что говорит о влиянии образования на формирование ассоциаций. Кроме того, в группе «Персоны» есть незначительное количество словесных реакций, определяющих верующих негативно. В белорусском словаре находим *ашуканец* (‘мошенник’), что может характеризовать скорее служителя культа. В болгарском словаре это реакции *глупак*, *глупаци*, *заблудени*

хора, что выражает критическое отношение неверующего к верующим и религии в целом. Количество негативных ассоциаций здесь невелико, но значительно в следующей группе, о чем будет сказано далее.

Отдельно в белорусском словаре стоит реакция *чорт* (2), которую можно отнести к мифологическим персонам: она единственная из ряда мифологических имен, которые могли бы появиться, но не появились в ассоциативных словарях. Тем не менее у белорусов также есть единичная реакция *павук*, чья символика по-разному оценивается в мифопоэтических христианских традициях (творческая деятельность и хладнокровная жестокость). Известны рассказы о том, как паук спас младенца Христа от жестокости Ирода, и аналогичный мотив спасения в пещере от врагов пророка Мохаммеда пауком и его паутиной [13].

В группе «Представление о религии» объединены словесные реакции, которые как бы выражают мнение реципиентов о религии, при этом оставаясь парадигматическими (тематическими) по форме. Например, у болгар на первом месте по частоте в этой группе стоит слово *вяра* (87) (т. е. 'религия' – вера), у белорусов – *дурман* (88), у поляков – *wiara* (166), у турок – *inanç* (117) ('вера') (у белорусов *вера* с частотой 33 на третьей позиции после *опиум* (65)). В целом в группе можно выделить две тенденции ассоциирования: первая заключается в использовании носителями нейтральных или положительных характеристик религии, вторая – в критическом отношении к ней. Критический взгляд на религию наиболее свойствен белорусам (напомним, что словарь А. И. Титовой составлялся в 1970-е гг.). Они записали 45 негативных реакций с суммой частот 256: *дурман* (88), *опиум* (65), *падман* (16), *забабоны* (10), *вораг* (9), *атрута* (6), *туман* (4), *цёмната* (4), *цёмра* (4), *абы-што* (3), *глупства* (3), *адсталасць* (2), *ашуканне* (2), *бязглуздзіца* (2), *зло* (2), *лухта* (2), *страх* (2), *хлусня* (2), *шкода* (2) и еще 27 единичных реакций. При этом положительных или нейтральных реакций всего 7 с суммой частот 45: *вера* (33), *наука* (7) (это даже не характеристика религии, а культурная реминисценция названия популярного журнала «Наука и религия», где в то время печаталось много критических материалов о религии), *вераванне*, *вучэнне*, *меркаванне*, *светапогляд*, *свята*. Можно сказать, что такое сверхкритическое отношение молодых белорусов 1970-х гг. к религии – яркий признак эпохи, не позволявшей людям самостоятельно формировать свои убеждения. В «Славянском ассоциативном словаре» 2004 г., т. е. через более 10 лет после распада СССР и возвращения свободы вероисповедания, на стимул «Бог» из 642 белорусов лишь 20 записали критические реакции с суммой частот 29 [14, с. 28]. Эксперимент проводился с молодежью до 25 лет, которая росла в постсоветское время, когда антирелигиозная пропаганда постепенно исчезала.

У болгар критических характеристик религии намного меньше – 28 реакций с суммой частот 86: *зablуда* (23), *глупост* (11), *опиум* (9), *ерес* (5), *суеверие* (5), *лжa* (4), *секта* (4), *мрак* (3), *демагогия* (2), *утопия* (2) и т. д. Положительные или нейтральные реакции преобладают над критическими, их намного больше, чем у белорусов – 37 с суммой частот 145: *вяра* (87), *учение* (6), *вероисповедание* (5), *догма* (4), *вярване* (4) и др. Все это следствие того, что в социалистической Болгарии к религии относились бережнее: не разрушались храмы, издавалась церковная литература, записывалась церковная музыка.

Еще более показательны в рассматриваемом отношении реакции поляков. У них в этой группе 63 положительные или нейтральные реакции с суммой частот 322 и 27 критических реакций с суммой частот 38: *bajka* ('сказка') (3), *bzdura* ('ерунда') (3), *nie* (3), *zabobon* ('суеверие') (3), *opium* (2), *sekta* (2), *złość* ('злость') (2), *bez sensu* ('без смысла') и др. Это следствие особого, даже по временам социализма, уважительного отношения поляков к вере (там, напомним, эксперимент проводился в 1960-е гг.).

Крайне мало критических реакций у турок – 13, при сумме частот 14, а положительно-нейтральных – 78, с суммой частот 328. Для турок религия – это в первую очередь *inanç* ('вера') (117), *huzur* ('спокойствие') (27), *ahlak* ('нравы') (15), *kura* ('правило') (14), *yol* ('путь') (10), *ahiret* ('загробная жизнь') (8), *ihtiyaç* ('потребность') (8), *mezhep* ('учение') (8), *dîyanet* ('набожность') (6), *her şey* ('всё') (6), *tek inanış* ('одна вера') (6), *gereklilik* ('необходимость') (5), *kurtuluş* ('спасение') (5), *mutluluk* ('счастье') (4) и т. д. Единичные случаи записи критических реакций только подчеркивают высокий уровень религиозности турецкого общества: *baskı* ('угнетение') (2), *hurafe* ('суеверие'), *istismar* ('злоупотребление'), *korku* ('страх'), *korkulan* ('вызывающая страх'), *ölüm korkusu* ('страх смерти'), *saçma* ('вздор'), *saçmalık* ('глупость'), *tabu* ('запрет'), *tutukluluk* ('заточение'), *uydurma* ('выдумка'), *zorlama* ('принуждение'), *zorluk* ('затруднение'). Таким образом, преемственность в религиозном воспитании новых поколений или государственная идеология атеизма, иногда воинствующего, соблюдение и поддержание традиций доминирующей религии или пренебрежительное к ним отношение формируют ассоциативное представление о религии и соответствующий словарь.

Небольшая по количеству реакций группа «Атрибуты» включает в себя важнейшие элементы церковной утвари, священные книги и символы. У турок в ней на первом месте находится священная книга мусульман *Kuran* (44), а далее идут еще пять реакций: *Kuranı Kerim* ('священный Коран') (2), *ayet* ('аят, стих'), *Kabe* ('Кааба'), *kitap* ('книга, Священное Писание'), *tılsım* ('амулет'). Для турок представление об атрибутах ограничивается реалиями ислама, тогда как, например, у болгар оно выходит за рамки доминирующей в стране религии.

Болгар, белорусов и поляков объединяют лидирующие в их словарях реакции *Библия* (59), *Біблія* (15), *Biblia* (13). У белорусов в этой группе также находятся *ікона* (9), *кніга* (4), *абразы* (3), *свечка* (2), *кветка*, *плашч* и *памета*. В ряду большого числа православных атрибутов *икона*, *книга* (Священное Писание) и *свечка*, вероятно, воплощают самый простой стереотип понимания веры белорусами и обязательный набор ценностей [15, с. 216–217]. Удивляет отсутствие в белорусском словаре еще одного священного для христиан символа веры – креста, однако это можно объяснить запретом на его ношение в то время и, как следствие, уход слова из первоочередного перечня ассоциаций. У болгар список шире, и он не ограничивается атрибутами доминирующей религии, а включает также упоминание о священной книге мусульман и идоле как одном из предметов поклонения язычников: после *Библия* (59) идут *крѣст* (15), *Евангелие* (8), *икона* (3), *Коран* (3), *идол* (2), *реликва*, *риба*, *свецц* ('свеча'), *хляб*, *расо* ('ряса'). *Рыба* и *хлеб* есть в этом списке, так как они были одними из первых знаков, связанных с Христом (Евангелие от Марка, 6:34–44, 8:2–9), а *крѣст* ('крест') как один из сакральных символов христианства с высокой частотой 15 занимает приличествующее ему место в словаре благодаря большей на то время свободе вероисповедания в Болгарии (конец 1970-х – начало 1980-х гг.).

Такие же символы имеются в польском словаре И. Курч, но список атрибутов у поляков еще шире, чем у православных белорусов и болгар: после *Biblia* (13) идут *książka* ('книга') (5), *krzyż* ('крест') (4), *Ewangelia* (2), *przedmiot* (2), *dywan* ('ковер'), *ekierka* ('квадрат'; символ стабильности в христианстве, менее известный атрибут в сравнении с крестом), *kadzidło*, *krzesło*, *książeczka*, *ława*, *muzyka*, *organy*, *owoc* ('фрукт'; возможно, это отражение знаний о семи плодах, упоминаемых в Библии), *słoń* ('слон'; скорее всего, это Ганеша в индуизме – бог мудрости с головой слона), *szary kolor* ('серый цвет'; вероятно, цвет символизирует скромность, скуку или покорность). В перечень обычных храменных атрибутов поляков также включены два предмета мебели: *krzesło* и *ława* ('скамья'; католики слушают службу сидя) – и слова, обозначающие музыку: видовое понятие *muzyka* и форма множественного числа *organy* как обозначение инструмента, звучащего в костелах. По всей видимости, это отражение ассоциативных стереотипов мышления, по выражению С. М. Толстой, «как целостной “наивной теории” объекта» [16, с. 262].

В группу «Обряды» включены наименования стереотипных действий, призванных символизировать определенную религиозную идею. Основной обряд всех религий – молитва как форма обращения к Богу – лидирует в списке реакций во всех исследованных языках. Однако в белорусском словаре всего два слова (оба с невысокой частотой): *малітва* (3) и *мера-*

прямства. В болгарском словаре перечень обрядов шире: *молитва* (9), *проповед* (4), *култ* (2), *литургия*, *изповед*, *мистерии*. Десять слов в польском словаре: *modlitwa* (3), *pacierz* ('молитва') (3), *kazanie* ('проповедь') (2), *lekcja* (2), *msza* ('месса'), *komonia* ('причастие'), *modły* ('молитва'), *obyczaj*, *rytual*. Отдельно стоит реакция *laicyzacja* ('секуляризация'), которая напоминает о насильственном способе регулировки отношений между государством и церковью. У турок всего пять слов, но сумма частот самая большая: *ibadet* ('молитва') (33), *namaz* ('намаз') (24), *dua* ('молитва') (5), *oruç* ('пост') (2), *benimseme* ('усыновление'), *ezan* ('азан, призыв к намазу'). В целом словари отражают основные стереотипные представления о религиозной обрядности, причем каждый содержит специфическую для данной религии или конфессии лексику, с которой ассоциировано представление о ней.

Группа «Место» включает в себя реакции, указывающие на связь религии с местами для совершения обрядов: храмами и иными помещениями, городами и сторонами света, жилищами загробной жизни. Меньше всего таких реакций у турок – 5, при сумме частот 16: *cami* ('мечеть') (11), *cehennem* ('ад') (2), *cennet* ('рай'), *kilise* ('церковь'), *mezar* ('могила'). У белорусов 8 реакций с суммой частот 76: *царква* (66), *касцёл* (2), *музей* (2), *храм* (2), *ложа*, *манастыр*, *сабор*, *турма*. Обращает на себя внимание соотношение частот названий православного и католического храмов, соответствующее примерной пропорции верующих по этим конфессиям в Беларуси, и наличие реакций *музей* и *турма* как вторичных мест, где есть место религиозным атрибутам или отправлениям обрядов.

Почти одинаковое соотношение реакций и частот у болгар и поляков. У болгар 12 реакций дают сумму частот 145, у поляков – 11 реакций с этой же суммой частот. Однако если у болгар на первых позициях стоят православные *църква* (114), *черква* (18), то у поляков – католический *kościół* (132). Болгары, кроме упомянутых, чаще ассоциировали крупные религиозные общины и сооружения: *манастир* (2), *Рилски манастир* (2), *катедра* ('собор'), *Рим*, *синагога*, *храм*, *град*, а также часть внутреннего строения храмов – *амвон*. Поляки, в свою очередь, записали *wschód* ('восток') (2), *kaplica* ('часовня') (2), *klasztor* ('монастырь'), *budynek* ('здание'), *Rzym* ('Рим'), *świątynia* ('храм'), а также *ołtarz* ('алтарь') (2), *ambona* ('амвон').

В группе «Действия» собраны глагольные реакции, отображающие совершаемые действия или состояния, вызванные сущностью религии. Это самые маленькие по количеству реакций группы в каждом словаре, однако они являются важными для демонстрации понимания сущности веры и отношения к ней. У белорусов реакции четко делятся на две группы. В первую входят *верыць* (8) и *малицца* (2), отражающие главное

состояние верующего и основную форму обращения к Богу, а также *ёсць* и *прапанаваць*. Вторую группу составляют слова, критически оценивающие отношение к религии: *аджывае*, *адмаўляе*, *адурманьвае*, *губіць*, *затуманіць*, *не існуе*, *не сустракаецца*, *скончыцца*, *устарэць*. Реакции болгар разделены по тому же признаку: в первую группу вошли *вярвам* ('верить, верю') (4), *верую* (2), *вярва* ('верит') (2), *искам* ('хотеть, хочу'), *обичам* ('любить, люблю'), вторую составили *не вярва* (3), *няма* ('не существует'), *нямам общо* ('не имею отношения'). У поляков только одна подобная реакция: *nie wierzę* ('не верю') – и, возможно, *grać* ('играть'). В другой группе находятся *bawi* ('развлекает'), *chodziłem w szkole* ('я учился в школе'), *jest, modlić się* ('молиться'), *uczy* ('учит'), *wierzy* ('верит'), *wierzę* ('верю'). У турок одна критическая *yok* ('нет') и еще пять реакций, составивших вторую группу: *inanmak* ('верить') (4), *bütünleşmek* ('интегрировать'), *dua etmek* ('молиться'), *seçmek* ('выбирать'), *şükretmek* ('благодарить').

В последнюю группу вошли реакции-определения, часто аксиологического характера, которые также можно разделить на нейтрально-положительные и критические, но соотношение их сильно различается в разных словарях. У турок три критически оценочные реакции: *dar* ('скудный') (3), *boş* ('пустой') и *sert* ('жесткий') (2), остальные оценки положительные: *gerekli* ('необходимая') (11), *kutsal* ('священная') (7), *önemli* ('важная') (2), *doğru* ('правильная'), *esas* ('существенная'), *tartılılmaz* ('бесспорная') и др.

У белорусов примерное равенство положительно-нейтральных реакций (21): *царкоўная* (8), *старая* (5), *наша* (3), *святая* (3), *царская* (3), *добрая* (2) и др. – и критических реакций (20): *дурная* (4), *непатрэбная* (3), *аджыўшая* (2), *недарэчная* (2), *шкодная* (2), *атручаная* и др. У болгар критических реакций 8: *глушава*, *лъжлива*, *не е хубава* ('нехорошая'), *ненужна*, *опасна*, *отживяла*, *тъпа* – при 33 нейтрально-положительных с частотой 75: *религиозен* (17), *стара* (13), *църковна* (5), *понска* (4), *голяма* ('большая') (3), *буржоазна* (2), *духовна* (2) и др. Наконец, у поляков всего 5 критических реакций: *niepotrzebna* ('ненужная') (2), *zła* (2), *blędne* ('порочный'), *ciężka* ('тяжелая'), *obojętny* ('равнодушный') – при 38 нейтрально-положительных реакциях с суммой частот 78: *święta* ('святая') (13), *dobra* (6), *nasza* ('наша') (5), *potrzebna* (5) ('нужная'), *stara* (4) и др.

В ассоциативных полях слов в разных языках, репрезентирующих религию как особую форму общественного сознания, сконцентрированы стереотипные представления о ней как, с одной стороны, иррациональном, с другой – как о сгустке духовной и материальной культуры.

Анализ ассоциаций на слово-стимул «религия» в четырех словарях показал наличие национально-специфических реакций в ассоциативных полях слов на фоне ассоциативных универсалий (стереотипов). К универ-

салиям (стереотипам) следует отнести общее представление о религии как вере, форме веры, персонификацию как осознание значения Абсолюта в поддержании веры, признание роли личностей в становлении и поддержании веры, атрибуты как символические знаки веры, в том числе священные книги, основные обрядовые действия и места поклонения.

Таким образом, выявлены общие тенденции ассоциирования, не зависящие от доминирующей в стране языка религии или конфессии. Они выражаются в наличии групп слов, объединенных семантикой и формой. В этом смысле религию можно считать устойчивой структурой, сохраняющей универсальный набор составляющих и соответственно им словесных реакций независимо от вида или конфессии.

Кроме того, обнаружена прямая зависимость качественного состава связанных с религией ассоциативных полей слов от постоянства/дискретности развития религиозного сознания на определенной территории. При наличии мощной государственной антирелигиозной пропаганды резко возрастает количество критических характеризующих религию реакций, что особенно заметно в белорусском словаре 1981 г. и в меньшей степени присуще болгарскому и особенно польскому словарям. Что касается турок, то число критических реакций у них сведено до минимума из-за неизменной государственной политики в области религии даже после того, как Турция при Мустафе Кемале Ататюрке в 1920-х гг. стала светским государством.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Мечковская Н. Б. Язык и религия. М., 1998. 352 с.
2. Академик Борис Раушенбах о науке и вере в Бога [Электронный ресурс]. URL: <http://vposad.ru/sobyitiya/akademik-boris-raushenbah-o-nauke-i-vere-v-boga> (дата обращения: 22.03.2023).
3. Нозль Э. Массовые опросы. Введение в методику демоскопии / пер. с нем. С. Н. Масурова. 2-е изд. М., 1993. 274 с.
4. Почти половина населения Белоруссии – верующие [Электронный ресурс]. URL: <https://www.newsru.com/religy/09jul2001/verobel.html> (дата обращения: 22.03.2023).
5. Старостенко В. В. Тенденции и особенности современной конфессиональной ситуации в Республике Беларусь // Вестн. МДУ імя А. А. Куляшова. 2005. № 1 (20). С. 26–34.
6. Цітова А. І. Асацыятыўны слоўнік беларускай мовы. Мінск, 1981. 144 с.
7. Kurch I. Polskie normy powszechności skojarzeń swobodnych na 100 słów z listy Kent-Rosanoffa // Studia psychologiczne. 1967. T. VIII. S. 122–255.
8. Български норми на словесни асоциации / под общ. ред. на Е. Герганов. София, 1984. 272 с.
9. Калюта А. М. Словарь ассоциативных норм турецкого языка. 160 000 ассоциаций = Türk Dili Çağrışım Normları Sözlüğü. 160 000 çağrışım. Минск, 2014. 207 с.

10. *Гридина Т. А., Коновалова Н. И.* Методы психолингвистических исследований: теория, практикум, тренинги : учеб. пособие. Екатеринбург, 2020. 358 с.
11. *Караулов Ю. Н.* Русский ассоциативный словарь как новый лингвистический источник и инструмент языковой способности // Русский ассоциативный словарь / Ю. Н. Караулов [и др.]. М., 1994. Кн. 1. С. 191–218.
12. *Różyło A.* O treściach łączonych w polszczyźnie ze słowem Bóg // Bóg w językach, tekstach artystycznych i narracjach. Sandomierz, 2006. S. 33–50.
13. Следуйте за пауками [Электронный ресурс]. URL: <http://mar4586.narod.ru/animals/other/spider.html> (дата обращения: 22.03.2023).
14. Славянский ассоциативный словарь: русский, белорусский, болгарский, украинский / Н. В. Уфимцева [и др.]. М., 2004. 800 с.
15. *Небжеговска-Бартминьска С.* Стереотипы и ценности в языковой картине мира // Текст в языке, речи, культуре : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т. Минск, 2017. С. 215–233.
16. *Толстая С. М.* Стереотип и картина мира // Этнолингвистика. Ономастика. Этимология : материалы междунар. конф., Екатеринбург, 8–12 сент. 2009 г. / под ред. Е. Л. Березович. Екатеринбург, 2009. С. 262–264.

II. «Я», «ТЫ», «ДРУГОЙ»

«Я₁» И «Я₂» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ¹

В психологии и психиатрии существует синдром диссоциативного расстройства идентичности (*dissociative disorders*). Это проявление психического заболевания, которое заключается в том, что личность распадается на две или более субличности, сопровождающееся провалами в памяти, функциональными нарушениями и общим ощущением дискомфорта [1, с. 131]. Различают одержимую и неодержимую формы данного расстройства, из которых первая представляет собой бóльшую общественную опасность. Механизмом, запускающим такое состояние, может быть физическое или сексуальное насилие (в том числе перенесенное в детстве), сильный стресс, муки совести и другое: «Диссоциативное расстройство идентичности возникает из-за комбинации факторов, которые могут включать травму, пережитую человеком с этим расстройством. Считается, что диссоциативный аспект – это механизм преодоления – человек буквально отключается или отделяется от ситуации или опыта, который слишком жесток, травматичен или болезнен для того, чтобы ассимилироваться с его сознательным я» (перевод мой. – Б. Н.) [2].

В глубине указанного расстройства может лежать конфликт между прошлым и настоящим, личным и общественным, сакральным и профанным, половым и гендерным и т. д. Свою роль также играет генетика, а точнее психотип человека. Драматург Е. Шварц так вспоминает о своем коллеге, одном из обэриутов Н. Олейникове: «Николай Макарович Олейников, человек демонический, был умек, силен, а главное – страстен. Со страстью любил он дело, друзей, женщин

¹ В основе раскрываемой темы лежит существенно переработанная публикация: *Норман Б. Ю.* Раздвоение личности с позиций психологии и лингвистики // *Вопр. психолингвистики.* 2021. № 1 (47). С. 48–61.

и по роковой сущности страсти – трезвел в положенный срок. И в ледяной и неподкупной трезвости своей ненавидел с той же силой, как только что любил. И в том, что овладевала им неизбежная трезвость, винил он тех, кого только что любил. Мало сказать – винил. Он их поносил, холодно и непристойно глумился над ними. По тем же роковым законам в состоянии трезвости находился он дольше, чем в состоянии любви или восторга»¹.

Сложность человеческой природы не исключает, а, наоборот, предполагает множественность ее проявлений. Как говорил герой одного из рассказов В. Токаревой: «Моя Нина бывает красивая и некрасивая. Бесцеремонная и застенчивая. Умная и дура»². Какие-то из этих проявлений повторяются, узуализируются, становятся, как говорят психиатры, «застревающими» и определяют поведение индивида в конкретных ситуациях. «Личность состоит как бы из осколков различных характеров (частей, или радикалов). То есть человек может быть одновременно замкнуто-углубленным шизоидом и добродушным сангвиником, или одновременно педантичным ананкастом и капризным истериком. В общем, в какой-то степени каждый человек имеет в себе черты всех характеров...» [3, с. 174].

Однако от нормальной психической многогранности следует отличать радикальные формы расщепления личности, становящиеся объектом изучения психиатров. Среди признаков диссоциативного расстройства идентичности заслуживают внимания некоторые речевые особенности, в том числе странности самоназывания. Процитируем Р. Якобсона: «Русский писатель Глеб Иванович Успенский (1840–1902) в последние годы жизни страдал душевной болезнью, сопровождавшейся расстройством речи. Свои собственные имя и отчество *Глеб Иванович* он расчленил на два независимых имени, обозначавших для него два отдельных существа: Глеб был наделен всеми добродетелями, а Иванович стал воплощением всех пороков Успенского. Лингвистический аспект этого раздвоения личности состоит в неспособности больного использовать два символа для обозначения одного и того же объекта; тем самым здесь мы имеем расстройство подобия» [4, с. 129].

Сознательное расщепление личности на «хорошую» и «плохую» составляющие характерно и для маленьких детей. К. Чуковский рассказывает о многочисленных случаях, когда 2–3-летний малыш придумывал себе двойника (с другим именем), на которого списывал все свои ошибки и промахи [5, с. 402–404].

¹ Шварц Е. Превратности характера // Мемуары / Е. Шварц. Париж, 1982. С. 144.

² Токарева В. С. День без вранья // Самый счастливый день: рассказы / В. С. Токарева. СПб., 2018. С. 18.

Лечение заболевания, как указывается в медицинской литературе, заключается в длительной психотерапии (с установлением мотивов расстройства и условий его протекания), а также в использовании медикаментозных средств (при депрессиях).

В гуманитарных науках вокруг синдрома диссоциативного расстройства идентичности формируется обширное поле с размытыми границами – это понятие раздвоения личности. Поскольку данный многообразный феномен проявляется в речевом поведении (и фиксируется в художественной литературе), то он представляет интерес для языковедения и литературоведения. Задача настоящей работы – соотнести (через совокупность признаков) феномен диссоциативного расстройства идентичности с понятием раздвоения личности.

Раздвоение личности литературного героя, при котором в его сознании присутствуют и противостоят разные образы и точки зрения, многократно было объектом художественного описания. Один из самых известных примеров – повесть шотландского писателя Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886). Герои произведения, по сути, – один человек, «расщепленный» на добрую и злую половины. Порочное начало, которое обнаружил в себе доктор Джекил, он сумел с помощью изобретенного им снадобья воплотить в отдельную личность, способную на подлость и убийство, причем вторая ипостась стала пересиливать. Распад психики играет в повести Р. Л. Стивенсона центральную роль: на нем строится весь мистический сюжет.

Нередко выбор того или иного модуса поведения определяется для человека конкретной ситуацией: рассудительный теряет голову от любви, sentimentalный в обычной жизни оказывается жестоким по отношению к жертве, щедрость оборачивается скупостью и т. д. Триггером, пусковым механизмом сдвига может послужить любое выводящее из себя событие. Рассмотрим два примера из произведений русских писателей.

В первом примере чеховский герой, узнав о предстоящей свадьбе дочери, приходит в сильное волнение: «В нем уже сидело как будто бы два человека: один был настоящий Егор Семеныч, который, слушая садовника Ивана Карлыча, докладывавшего ему о беспорядках, возмущался и хватал себя за голову, и другой, не настоящий, точно полупьяный, который вдруг на полуслове прерывал деловой разговор, трогал садовника за плечо и начинал бормотать:

– Что ни говори, а кровь много значит...»¹.

¹ Чехов А. П. Черный монах // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М., 1977. Т. 8. С. 246.

Во втором примере персонаж М. Булгакова – поэт Иван Бездомный, – потрясенный гибелью своего спутника, раздваивается в оценке произошедшего. Он беседует сам с собой:

«– Но-но-но! – вдруг сурово сказал где-то, не то внутри, не то над ухом, прежний Иван Ивану новому. – Про то, что голову Берлиозу-то отрежет, ведь он все-таки знал заранее? Как же не взволноваться?

– О чем, товарищи, разговор? – возражал новый Иван ветхому, прежнему Ивану. – Что здесь дело нечисто, это понятно даже ребенку»¹.

Внутренний диалог – естественная форма мыслительного процесса. Сопоставляя разные точки зрения, сравнивая возможные оценки одного и того же явления, человек может приписывать их своим сублимностям. Очень часто это борьба между чувствами и разумом или между «слабой» и «сильной» сторонами личности. Так, сказочная девочка Алиса, выпив неведомой жидкости и неожиданно уменьшившись, сильно расстроилась и заплакала.

«– Ну, хватит! – строго приказала она себе немного спустя. – Слезами горю не поможешь. Советую тебе сию же минуту перестать!

Она всегда давала себе хорошие советы, хоть следовала им нечасто. Порой же ругала себя так беспощадно, что глаза ее наполнялись слезами. А однажды она даже попыталась отшлепать себя по щекам за то, что схитрила, играя в одиночку партию в крокет. Эта глупышка очень любила притворяться двумя разными девочками сразу»².

Такой диалог, внутренний спор никоим образом не нарушает целостности сознания, а, наоборот, помогает ее сохранить. Выбор одной из точек зрения, мысленная победа одного варианта поведения над другим – гарантия душевного здоровья. Однако системное расщепление образа – шаг к созданию его копии.

С темой раздвоения личности непосредственно соотносится тема литературных двойников. Появился даже специальный термин «двойничество» – художественный прием, элемент поэтики, свойственный, в частности, творчеству А. С. Грибоедова, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, А. Погорельского и других русских писателей. Двойник, или «тень» человека (*doppelganger*), концентрирует в себе качества, отсутствующие у оригинала. Это его семиотический антагонист, хотя внешне он может быть его копией или пародией на него.

Разумеется, подобные коллизии мастерами используют художники слова. Для больших литературных форм, таких как роман или повесть, развитие сюжета и предполагает эволюцию героя, не только внешнюю, но и внутреннюю. Например, князь Нехлюдов в финале романа «Воскресе-

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита. М., 1984. С. 133.

² Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес / пер. с англ. Н. М. Демуровой // Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл ; под ред. О. К. Логиновой. С. 17.

ние» Л. Н. Толстого – это совсем не тот человек, с которым мы встречаемся в начале произведения. Другим примером может служить герой чеховской повести, который, влюбившись, внутренне перерождается: «Лаптев жил теперь как в тумане, точно это не он был, а его двойник, и делал многое такое, чего бы он не решился сделать прежде. Он раза три ходил с доктором в клуб, ужинал с ним и сам предложил ему денег на постройку...»¹. Однако такие диахронические изменения личности не имеют прямого отношения к диссоциативному расстройству идентичности как явлению синхроническому или ахроническому (вневременному).

Интерес для литературы представляют также ситуации, связанные с функциональным расщеплением личности (например, внешность и интеллект), распределением функций (соавторство), «переодеванием» (лицедейство, карнавал), со сменой пола, имени, религиозных убеждений и т. д. Сирано де Бержерак в комедии Э. Ростана, сохраняя при себе ум и храбрость, «делегировать» свой талант красноречия другу Кристиану, и на этом держится вся пьеса. В романе М. Твена «Принц и нищий» два мальчика – наследник престола и нищий оборванец – меняются своими ролями и условиями жизни. В повести «Превращение» Ф. Кафки у героя радикально меняется внешность и биологический статус, что вычеркивает его из обычной человеческой жизни. Даже физическое перемещение – переезд в город – приводит к духовному перерождению индивида. У Л. Андреева есть большой рассказ, в котором показывается то, как мегаполис перемалывает человека, превращает его в безликую стандартную единицу: «...я не совсем тот, каким был и каким желал бы остаться; а вскоре целый ряд маленьких поступков, которые я начал совершать давно уже, но заметил только теперь, привели меня к открытию, что воля моя, равно как и желания мои, потеряли свою самостоятельность и в значительной степени подчинены воле и желаниям других людей»².

Для литературоведения привычна и тема противопоставления «автор – рассказчик». Существует отдельная наука – нарратология – и типология нарраторов (рассказчиков) [6, с. 44–61]. В то же время известны примеры, когда писатель идентифицирует себя со своим литературным героем, расширяя пределы собственного опыта за счет элементов творческой фантазии (напомним признание Г. Флобера по поводу его героини: «Мадам Бовари – это я!»). Результатом такого системного взаимопроникновения оказываются произведения гибридного жанра вроде «Дневника» Ю. Нагибина или «Ягодных мест» Е. Евтушенко.

¹ Чехов А. П. Три года // Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Сочинения. Том девятый. 1894–1897 / А. П. Чехов ; редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]. М., 1977. С. 29.

² Андреев Л. Н. Проклятие зверя // Проклятие зверя / Л. Н. Андреев. М., 2023. С. 24.

В целом дистанция между автором произведения и его героем оказывается довольно шаткой. Это касается не только автобиографических повестей, мемуаров, записок, интервью, но и беллетристики в самом широком понимании этого слова.

Показателен случай с немецким писателем К. Маем. Фантазер и авантюрист, автор многочисленных приключенческих романов (в том числе про вождя индейских племен Виннету), пользовавшихся в свое время бешеной популярностью, К. Май утрачивал чувство реальности в своем творчестве. Вот как писал об этом немецкий психиатр К. Леонгард: «Вероятно, он вживался в свои образы вплоть до полного слияния с ними, а поэтому вряд ли лгал, когда представлялся нам под личиной славного Old Chatterhand. Можно также сказать, что в романах, написанных от первого лица, т. е. от лица Old Chatterhand, эта форма повествования перестает уже быть только литературным приемом. Он действительно сам становится своим героем. И вот на этой-то истерической почве и выростала его поразительная фантазия» [7, с. 61].

Представляет большой интерес такая частная тема, как расщепление говорящего на несколько субъектов, или соавторство по отношению к тексту. Это соавторство может иметь разную степень и формы (сравните роли автора идеи, редактора, корректора, пресс-секретаря, спичрайтера, псевдоавтора, литературного раба и т. п.). Известны и авторские коллективы в прямом смысле этого слова: Козьма Прутков, переводческая студия Лозинского в Петрограде, И. Ильф и Е. Петров и др. [8, с. 146–148]. В таком случае успех или неуспех произведения делится поровну между членами коллектива.

Патологические состояния психики находят свое выражение и в особенностях речепроизводства. Некоторые из черт человека могут служить диагностирующими признаками психического нездоровья: излишняя болтливость, несвязность (разорванность) речи, неотвязное влияние звуковых ассоциаций, отклонения в использовании тех или иных лексико-грамматических классов слов, затруднения в расстановке временных и пространственных ориентиров и т. д. [9, с. 271–290; 10, с. 232–236; 11, с. 279–297].

После работ О. Есперсена, Р. Якобсона, Б. Рассела в языкознание прочно вошло понятие *шифтера* (индексный символ, который служит для организации общения). Типичными шифтерами являются личные местоимения (*я, ты, он* и т. д.), и категория грамматического лица – важнейшее средство для отображения в художественной литературе сложных психических состояний личности.

Столкновение применительно к одному индивиду различных позиций, нарушающее общепринятые коммуникативные стандарты, вполне допускается постмодернистскими текстами. Конечно, стереоскопическая иллюзия в таком случае создается искусственно, но средства при этом

используются самые простые и стандартные – местоименные и глагольные формы лица: «Это мы, конкретные ребята, мотовзвод огнестрельного сочувствия. И чтоб прошел слух, что врать нам стало небезопасно, что из-за неизвестного жильца может приехать **Я** (здесь и далее в подобных случаях выделение мое. – *Б. Н.*) с друзьями, и наша броня также глуха...»¹.

«Я» в сочетании с формой 3-го лица глагола создает шифтерный сбой: читателю (адресату) неясно, как распределены роли в речевом акте. В поэзии это довольно привычный прием:

Я был веселая фигура
А стал молчальник и бедняк
Работы я давно лишился
живу на свете кое-как...
Зато я никому не должен
никто поутру не кричит
и в два часа и в полдругого
зайдет ли кто – а **я лежит**.

Э. Лимонов.

«Я был веселая фигура...»

Чем **я**, больной, так неприятен **мне**,
Так это тем, что **он** такой неряха:
На морде пятна супа, пятна страха
И пятна черт чего на простыне.

Л. Лосев.

«Местоимения»

Сознательным нарушением языковых правил является также экспериментальное объединение двух «я» в рамках одного предложения. В таком случае это не столько раздвоение личности, сколько, наоборот, сведение двух индивидов в некую суперличность «мы»: «**Мы** сняли комнату в доме на 2-й Мещанской улице, вернее, это **я** сняла комнату, поступила работать в экскурсионное бюро, а **я** время от времени навещал ее по вечерам, иногда оставался ночевать, делая все это не очень охотно»². Здесь показана своего рода языковая игра, требующая включенности в нее читателя: внезапный переход от рассказчица-женщины (*я сняла, поступила*) к рассказчику-мужчине (*я навещал, оставался*) – демонстративный аграмматизм, проецируемый на реальную хаотичность разговорной речи с ее перебивками и самообрывами.

Значительно чаще в художественном тексте встречается ситуация, когда субъект говорит о себе, используя местоимение 3-го лица. Такой

¹ *Жванецкий М.* Броня моя [Электронный ресурс]. URL: https://www.jvanetsky.ru/data/text/t8/bronea_moia/ (дата обращения: 15.09.2023).

² *Ким А. Белка* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.furtails.pw/texts/1301> (дата обращения: 15.09.2023).

отстраненный взгляд – это тоже не обязательно свидетельство диссоциативного расстройства идентичности. Это может быть апелляция к окружающим, попытка помочь им правильно оценить ситуацию.

Так, в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» описывается шахматный матч Остапа Бендера с местными спортсменами-любителями. В кульминационный момент одноглазый соперник, терпящий от рук авантюриста, переходит с 1-го лица («У меня все ходы записаны!») на 3-е: «Любителя бьют!» Это восклицание не случайно: незадачливый любитель стремится таким образом возбудить общественное негодование.

В других случаях позиция отстраненного наблюдателя удобна для обозначения самолюбования, утверждения себя как личности: «Он казался себе очень спокойным и взрослым. Поджимал губы, делал твердое лицо, рассматривал себя в оконном стекле, думал о себе разные вещи, смотрел, как он пускает дым и стряхивает пепел»¹. Однако переход на 3-е лицо может быть и признаком потери говорящим себя, проявлением его внутреннего опустошения, выхолащивания. Так, в уже упомянутом рассказе Л. Андреева говорящий повествует о себе как о постороннем индивиде: «И вот тут стало мне жутко и беспокойно; казалось, я что-то потерял, и это потерянное есть мое я. Уже случилось так у одной кассы, что я сказал кассирше, бросая деньги:

– И вот **этому** дайте билет.

При этом я твердо ткнул себя пальцем в грудь, чтобы она не ошиблась. Как будто недостаточно и непонятно было бы, если бы я сказал: дайте билет мне»².

Наконец, говорящий, устраняя себя из ситуации, может полностью ее обезличить, превратиться в безучастного наблюдателя, ведь художественная литература вполне допускает и такую коллизию: «Когда Ниночка вошла, Ихневмонов поднял от книги голову, тряхнул волосами и сказал:

– Привет **Ниночке!** Если **она** хочет чаю, то чай и ветчина там. А **Ихневмонов** дочитает пока главу»³.

Таким образом, манипуляции, производимые с грамматическим лицом в художественной литературе, – мощное средство выражения авторских интенций, имеющее лишь косвенное отношение к психическим расстройствам.

Представляет интерес отражение темы «раздвоение личности» и в фольклоре, поскольку народное сознание обращает внимание на соответствующие факты поведения персонажей. Однако здесь, как

¹ *Битов А. Г. Дверь // Улетающий Монахов / А. Г. Битов. М., 1990. С. 8.*

² *Андреев Л. Н. Проклятие зверя. С. 11.*

³ *Аверченко А. Ниночка // Юмор белых дней / А. Аверченко. М., 1927. С. 70.*

правило, имеем дело или с волшебным превращением личности (лягушки в царевну, Золушки в красавицу на балу, чудища в прекрасного принца и т. д.), или с «переодеванием», имитацией другой особы (волк притворяется козой (мамой козлят), а в другом случае – бабушкой Красной Шапочки, кот – слугой маркиза Карабаса, блудный сын под видом странника возвращается к отцу, а тот его не узнает («неузнанное прибытие», по типологии В. Я. Проппа) и т. п.). Подобные сюжеты имеют глубокий семиотический аспект: смена функции, обман, испытание и пр.

Несомненно, идея словесного «переодевания», переназывания лежит в основе такого фольклорного жанра, как загадки. Особенно наглядно это в случае с анимизацией: неодушевленному предмету на основе каких-либо свойств метафорически приписывается личина человека: «Сидит девица в темнице, а коса на улице» (морковь), «Сидит дед, в сто шуб одет, кто его раздевает, тот слезы проливает» (лук) и т. п.

Указанная тематика наблюдается и в юмористических текстах. Существует серия анекдотов про внутренний голос, в которых данная ипостась «отчуждается» от тела, но лишается прогнозирующей способности, приписываемой ей молвой: «Не всегда внутренний голос подсказывает правильно, иногда он просто над вами издевается»; «Слышать внутренний голос – не сумасшествие. Сумасшествие – начать с ним говорить»; «Внутренний голос он такой – сначала радостно поддакивает, потом злобно отмалчивается»; «Бывает, прислушаешься к своему внутреннему голосу. Ну такую чушь несет!»; «– А мне мой говорит: “Че ты такая худая? Иди торт съешь!” // – А твой – это кто? // – Ну... Внутренний голос» [12]. Внутренний голос в подобных шутках лишается своей стандартной роли подсказчика и превращается в полноценного коммуникативного партнера с независимой точкой зрения.

Таким образом, раздвоение личности – чрезвычайно плодотворный инструмент в развитии литературного сюжета или фольклорного образа.

До сих пор речь шла в основном о случаях расщепления внутреннего мира изнутри, с точки зрения индивида: в его душе образуется дистанция между «Я₁» и «Я₂». Как пел Владимир Высоцкий:

Во мне два Я – два полюса планеты,
Два разных человека, два врага:
Когда один стремится на балеты –
Другой стремится прямо на бега.

«И вкусы, и запросы мои странны...»

Однако наряду с такой «эндоскопической» ситуацией раздвоение личности может носить экзоскопический характер, когда объективный, общественный образ человека не совпадает с его представлением о себе. Известен афоризм Л. Н. Толстого: «Человек подобен дроби, чис-

литель есть то, что он есть, а знаменатель – то, что он о себе думает». Эта «дробь» – еще один аспект проблемы раздвоения личности.

Столкновение взгляда на человека изнутри («я») и взгляда извне («он»), порождающее конфликт, очень часто используется в литературе с художественными целями. Таковы, скажем, персонажи гоголевских «Мертвых душ»: каждый из них «для самого себя» вполне нормален и целостен, а со стороны, в глазах читателей – это нравственный урод, карикатура, мертвая душа. Значит ли это, что взгляд изнутри и взгляд извне совершенно независимы друг от друга?

В лекции «Разделение психической личности» (1917) З. Фрейд высказал допущение, что «отделение наблюдающей инстанции от остального Я может быть в структуре Я закономерной чертой» [13, с. 336]. У А. П. Платонова об этом говорится так: «Но в человеке еще живет маленький зритель – он не участвует ни в поступках, ни в страдании, – он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба – это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует... Круглые сутки сидит этот бодрствующий швейцар в подъезде человека...»¹. На самом деле этот внутренний зритель не так уж безучастен и беспристрастен к происходящему. Сопоставление взглядов на себя изнутри и извне легко приобретает оценочную окраску: либо самооценка индивида оказывается выше общественной (проявление естественного эгоцентризма), либо взгляд извне в силу его сравнительной объективности кажется справедливее, чем внутренняя самооценка. Так, например, персонаж рассказа В. В. Набокова думает о себе в 3-м лице и не может удержаться от похвалы: «Он зажег свет, лег на кушетку и накрылся пальто. Почему-то было неудобно кисти левой руки. Ах, конечно, часы. Он снял их, завел, да еще при этом подумал: “Удивительная вещь, этот человек сохраняет полное хладнокровие. Он даже не забывает завести часы. Это хорошо”»².

«Ах, конечно, часы» – это хотя и не взятая в кавычки, но прямая речь героя (точнее, его внутренняя речь), а рядом, уже в кавычках: «Этот человек сохраняет полное хладнокровие» – оценка внутреннего антагониста, поднимающегося над реальной ситуацией.

Экзоскопическое представление о личности может получать в мировой литературе неожиданное предметное воплощение: изображение героя на холсте («Портрет Дориана Грея» О. Уайльда) или кусочек волшебной кожи («Шагреновая кожа» О. де Бальзака). По сути, это инкарнация души индивида, его желаний и устремлений, но в силу своей материальности она доступна наблюдению и играет роль диагностирующего символа.

¹ Платонов А. П. Чевенгур. ФТМ, 2017. С. 56.

² Набоков В. В. Подлец // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. / В. В. Набоков ; сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб., 2004–2008. Т. 2. 2009. С. 509.

Итак, взгляд на себя извне может удовлетворять или не удовлетворять субъекта наблюдения. С одной стороны, в этом образе могут проявляться какие-либо недостатки, а с другой – он может быть лучше, «приглаженнее», чем хорошо известное субъекту внутреннее «я». Это порождает конфликт «хорошего с лучшим»: «...в нашем “Я” развивается инстанция, которая может отделиться от другого “Я” и вступить с ним в конфликт. Мы назвали ее “Идеалом Я” и приписали ей функции самонаблюдения, моральной совести, цензуры сновидений и основное влияние при вытеснении... Из влияний окружающего эта инстанция постепенно воспринимает требования, которые предъявляются к “Я” и которые оно не всегда может удовлетворить; но, когда человек не может быть доволен своим “Я”, он все же находит удовлетворение в “Идеале Я”, которое дифференцировалось из “Я”» [14, с. 107].

Различая эндоскопическое и экзоскопическое раздвоение личности, необходимо признать, что эти две ситуации могут порождать друг друга, перетекать одна в другую. Другими словами, или какая-то из субличностей индивида закрепляется в общественном мнении, или, наоборот, человек свыкается со своей внешней (общественной) личиной и присваивает ее в качестве одной из составляющих своей личности. Последняя ситуация вызывает особый интерес применительно к псевдонимам, превращающимся в основное имя писателя (Жорж Санд, Максим Горький, Даниил Хармс и др.).

Имя – это не менее важный (и, во всяком случае, более распространенный) идентификатор человека, чем отпечатки пальцев или рисунок радужной оболочки глаза [15, с. 17–32]. Вопрос о соотношении личности и имени, имеющий много аспектов, укладывается в более общую проблему «знак и предмет» (или «слово и денотат»), с древних времен волновавшую философов, теологов, герменевтиков и др. [16, с. 91–127; 17, с. 93–101; 18, с. 354–357]. В центре этой тематики (ей предшествовали античные теории «фюсей» и «тесей») находится дилемма: считать имя только этикеткой, внешним, относительно случайным признаком личности или это реализация сущности человека, его неотъемлемая часть. В таком случае каждая субличность, как в приведенных ранее случаях с Глебом Успенским или доктором Джекилом и мистером Хайдом, требует своего названия.

Если имя – это важный признак личности, то его смена должна свидетельствовать о внутренних, глубинных метаморфозах:

Быть может, с фамилией новой
Судьба моя станет иной.
И жизнь потечет по-иному,
Когда я вернуся домой.

*Н. Олейников.
«Перемена фамилии»*

Тожественность или нетождественность имени своему «хозяину» многократно обыгрывалась в художественной литературе. Так, в рассказе А. Грина «Загадка предвиденной смерти» тюремщик приходит к заключенному, приговоренному к смертной казни:

«– ...Я изменяю долгу, но, жалея вас, пришел предостеречь от ненужных волнений. Вы казнены не будете, Эбергаиль.

– Я или Эбергаиль? – спросил тот, хитро прищуриваясь.

– Вы, Эбергаиль.

– Я, Эбергаиль. Очень хорошо. Дайте пить.

Он поднес кружку к губам и расхохотался в воду, так что расплескал все»¹. Личность здесь утратила связь со своим именем, и осужденному нужны определенные усилия, чтобы совместить эти две точки зрения.

Если человек отождествляет себя с историческим лицом или литературным героем, то это, конечно, свидетельство распада его психики, иными словами, сфера медицины. В таком случае возвращаемся к объекту психиатрии – синдрому диссоциативного расстройства идентичности. В художественную литературу данная ситуация попадает, как правило, в карикатурном виде, как в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок». Там пациенты сумасшедшего дома встречают новоприбывшего возгласами типа «Я вице-король Индии! Отдайте мне любимого слона!» или «И ты, Брут, проданся большевикам!».

В романах, повестях, киносценариях указанная коллизия чаще всего принимает характер комического или сатирического «переодевания», маскарада. Разумеется, перевоплощение в Наполеона или Ивана Грозного требует от индивида среди прочего соответствующих изменений речевого поведения. Так, заурядный управдом, обратившись в пьесе М. Булгакова «Иван Васильевич» в царя Иоанна Грозного, прибегает к новым для себя оборотам речи: «Не человеческим хотением, но божим соизволением царь есмь!»; «Отведай ты из моего кубка», «Пошто ты боярыню обидел, смерд?»; «Дьявол научиши ты долгому спанию, по сне зиянию, главоболию с похмелья и другим злостям неизмерным и исповедимым!» и т. п. В данных репликах представлены лексические и грамматические старославянизмы, а первая из них – буквальное воспроизведение фрагмента Послания польскому королю Стефану Баторию (1581). Наряду с физиогномикой актера (Ю. Яковлева) эти речевые метаморфозы были по достоинству оценены и многомиллионными зрителями фильма, снятого по пьесе М. Булгакова.

Другой хорошо известный пример взят из кинокомедии «Джентльмены удачи» (сценарий В. Токаревой): заведующий детским садом Трошкин, добряк и жизнелюб, вынужден на время перевоплотиться в ма-

¹ Грин А. С. Загадка предвиденной смерти // Собрание сочинений : в 5 т. / А. С. Грин ; сост. Л. Михайлова. М., 1991–1997. Т. 2 : Рассказы. 1913–1916. 1991. С. 230.

терого бандита. Перевоплощение это касается не только внешности (одежды, мимики, жестикуляции и т. п.) и поступков, но и речи: «Канай отсюда! Пасть порву! Моргалы выколю!». Блатная фея помогает Трошкину занять свое место в уголовном мире. На эффекте «переодевания» и зиждется вся фабульная основа.

Таким образом, раздвоение личности как факт литературы и фольклора лишь частично соотносится с психическим расстройством, именуемым синдромом диссоциативного расстройства идентичности. Термин психиатрии обозначает внутренний синхронический (или ахронический) распад личности, вызванный определенным стимулом (травмой) и сопровождаемый частичной потерей памяти и прочими симптомами. Диагностике данного феномена помогают его речевые выражения, однако этим проявление синдрома не ограничивается.

В свою очередь, раздвоение личности как литературный прием позволяет разнообразно представить субъекта действия (мысли, чувства, речи) в его отношениях с окружающей средой, в том числе с участниками речевого акта. Раздвоение личности преследует многообразные цели и покрывает собой широкий диапазон семиотических ситуаций: двойничество, «переодевание», эволюцию персонажа, саморефлексию героя, различную дистанцию между автором и героем, конфликт между внешним и внутренним (эндоскопическим и экзоскопическим) образами последнего и т. д. Дистанция между эндоскопическим и экзоскопическим вариантами личности может проявляться в особенностях мировоззрения, темперамента, эмоциональной сферы и другого, но при этом очень часто сопровождается различиями в оценке.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Dissociative disorders among adults in the community, impaired functioning, and axis I and II comorbidity / J. G. Johnson [et al.] // J. of Psychiatric Research. 2006. Vol. 40 (2). P. 131–140.
2. *Begum J.* Dissociative Identity Disorder (Multiple Personality Disorder) [Electronic resource]. URL: <https://www.webmd.com/mental-health/dissociative-identity-disorder-multiple-personality-disorder#1> (дата обращения: 08.12.2021).
3. *Руднев В.* Введение в шизореальность. М., 2011. 224 с.
4. *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры / сост. Н. Д. Арутюнова. М., 1990. С. 100–132.
5. *Чуковский К.* От двух до пяти // Собрание сочинений : в 6 т. / К. Чуковский. М., 1965–1969. Т. 1 : Серебряный герб. Сказки. От двух до пяти. 1965. С. 333–725.
6. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. 312 с.
7. *Леонгард К.* Акцентуированные личности : пер. с нем. Киев, 1981. 390 с.
8. *Норман Б. Ю.* Субъект говорения: автор и соавтор // Русский язык на рубеже тысячелетий : материалы Всерос. конф., Санкт-Петербург, 26–27 окт. 2000 г. :

в 3 т. / С.-Петербург. гос. ун-т, филол. фак. СПб., 2001. Т. 1 : Актуальные проблемы лингвистической теории и практики преподавания русского языка и культуры речи. С. 138–151.

9. *Дурия А. Р.* Язык и сознание / под ред. Е. Д. Хомской. М., 1979. 320 с.

10. *Леонтьев А. А.* Основы психолингвистики : учебник. 3-е изд. М. ; СПб., 2003. 388 с.

11. *Dietrich R.* Psycholinguistik. Weimar, 2007. 331 p.

12. Юмор, анекдоты, приколы про внутренний голос [Электронный ресурс]. URL: <https://millionstatusov.ru/umor/vnutrennij-golos.html> (дата обращения: 03.02.2022).

13. *Фрейд З.* Введение в психоанализ. Лекции 16–35 : пер. с нем. СПб., 1999. 499 с.

14. *Фрейд З.* Массовая психология и анализ человеческого «Я» // «Я» и «Оно». Труды разных лет : в 2 кн. : пер. с нем. / З. Фрейд. Тбилиси, 1991. Кн. 1. С. 71–138.

15. *Норман Б. Ю.* Прагматический потенциал русской лексики и грамматики. Екатеринбург ; М., 2017. 464 с.

16. *Рассел Б.* Человеческое познание, его сфера и границы. М., 1957. 555 с.

17. *Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1990. 270 с.

18. *Фреге Г.* Смысл и денотат // Семиотика и информатика. Opera selecta : сб. науч. ст. М., 1997. Вып. 35. С. 352–379.

«Я» И «ДРУГОЙ» В ГАРЛЕМСКОМ И ЧИКАГСКОМ РЕНЕССАНСЕ: ЗОРА НИЛ ХЕРСТОН И РИЧАРД РАЙТ

Первую половину XX в. в истории афроамериканской культуры можно охарактеризовать как начальную фазу развития самосознания нации, попытки сформировать повестку для различных видов аутентичного искусства, заявить о себе в среде американцев, стоящих на позиции расового и культурного превосходства. В разные годы негритянская тема звучала в ином ключе, отражая актуальные проблемы развивающегося общества.

Гарлемский ренессанс (*Harlem Renaissance*, 1920–1935) является золотым веком в истории развития потомков африканских рабов, эпохой возникновения идеи «нового негра». В прозе и поэзии, где изменения в мироощущении формирующейся нации проявляются особенно ярко, поднимались такие актуальные для афроамериканцев темы, как усвоение прошлого опыта рабства, линчеваний, сегрегации; проработка национальной травмы; формирование идентичности в условиях двойного сознания афроамериканской нации; поиск наиболее аутентичных способов выражения социокультурного опыта в негритянском искусстве; взаимодействие прошлого и современности, урбанистики и «сельскости». Актуальные темы и проблемы отражаются в произведениях следующих участников Гарлемского ренессанса: Карла Ван Вехтена (1880–1964), Клода МакКея (1889–1948), Лэнгстона Хьюза (1902–1967), Неллы Ларсен (1891–1964), Уоллеса Турмана (1902–1934), Джина Тумера (1894–1967), Джесси Фосет (1882–1961), Каунти Каллена (1903–1946) и др. После спада культурной активности в Гарлеме по причине неясности направления и ухудшающейся социальной ситуации в Америке в истории развития афроамериканской культуры появляется Черный чикагский ренессанс (*Black Chicago Renaissance*, 1935–1950). Он поднимает комплексные проблемы, связанные с Великой депрессией (1929–1939) и Великой миграцией (1916–1970), рассматривает влияние урбанистической среды на чернокожего индивидуума

и патологии, возникающие в процессе адаптации к ней, анализирует положение афроамериканца сквозь призму социологии. Черный чикагский ренессанс заимствует, по словам американского исследователя С. Трэйси, многие элементы Гарлемского ренессанса: фокус на изучении культурного прошлого и его применении в современной жизни преимущественно в городских условиях, использование блюза, джаза и спиричуэлс в произведениях на уровне формы и содержания, интерес к левой политике, акцент на важности афроамериканского опыта при определении американского характера, налаживание связей с влиятельными белокожими педагогами, меценатами и издателями [1, с. 3]. Среди писателей, «духовных мигрантов» [2, с. 468] так называемой чикагской школы, упоминают Арна Бонтемпис (1902–1973), Маргарет Уолкер (1915–1998), Гвендолин Брукс (1917–2000), Фрэнка Маршалла Дэвиса (1905–1987), Ферна Гейдена (1905–1986), Теодора Уорда (1902–1973) и др.

Зора Нил Херстон (1901(?)–1960), участница культурного движения Гарлемского ренессанса, и Ричард Райт (1908–1960), идейный центр Чикагского ренессанса, являются наиболее яркими представителями литературного прогресса начала XX в. в афроамериканском искусстве и одновременно наименее схожими литераторами в выборе актуальных целей и методов работы с литературным материалом. Радикальные оппоненты в творчестве, они характеризуют постепенное и многоаспектное становление аутентичной литературы. Компаративный анализ наследия двух авторов представляется актуальным для понимания основных социокультурных проблем афроамериканского общества начала XX в. и их рецепцию в литературе на современном этапе. Различия между концепциями представителей двух «ренессансов» проявляются при анализе дихотомий «раса – класс», «модернизм – реализм», «черный национализм – марксизм», «Гарлемский ренессанс – Чикагский ренессанс» [3, с. 77].

З. Н. Херстон, американская писательница, фольклорист и антрополог, в своем творчестве обращает особое внимание на категорию самобытности афроамериканца, его творческую оригинальность, составляющую основу мировидения народа и, как следствие, его культуры. Эссеистка, драматург и хореограф, представительница Гарлемского ренессанса, она активно занималась поисками вернакулярной традиции, проблемами гендерной и расовой самоидентификации чернокожего человека в пределах своей диаспоры. Сосредоточенность на отражении судьбы женщины-афроамериканки, осмысление прошлого опыта нации в позитивном ключе и изучение жизни людей из глубинки характеризуют актуальность творчества З. Н. Херстон для начала XX в. Будучи последовательницей идей американского лингвиста, этнолога и профессора антропологии Франца Боаса (1858–1942) она занимается

культурной антропологией в художественном ключе. Так, З. Н. Херстон является автором этнографического сборника афроамериканского фольклора «Мулы и люди» (*Mules and Men*, 1935) и травелога «Расскази моей лошади» (*Tell My Horse*, 1938). В них представлен богатый фольклорный материал, собранный исследовательницей в Итонвилле, Новом Орлеане, на Гаити и Ямайке.

Романное наследие З. Н. Херстон состоит из четырех произведений, аутентично изображающих комплексную проблематику быта чернокожих персонажей, синтез трагического и комического в их жизнях:

- автобиографический роман «Тыквенное дерево Ионы» (*Jonah's Gourd Vine*, 1934) посвящен жизни проповедника Джона Бадди Пирса;
- роман «Их глаза видели Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937) является наиболее известным романом автора и выводит на первый план поиск собственной идентичности и самореализацию в обществе Дженни Мей Кроуфорд;
- роман «Моисей, человек горы» (*Moses, Man of the Mountain*, 1939) демонстрирует восприятие афроамериканской истории через призму библейского «Исхода»;
- роман «Серафим на Сувани» (*Seraph on the Suwanee*, 1939) анализирует отношения господства/подчинения и проблемы преодоления психологической травмы в белой семье.

Несмотря на то, что Г. Л. Гейтс характеризует З. Н. Херстон как «важнейшую фигуру в афроамериканском каноне, феминистском каноне и каноне американской художественной литературы» [4, с. 180], ее вписанность в культурную парадигму Гарлемского ренессанса при жизни подвергается сомнению. Углубленное изучение аутентичного фольклора и использование такого материала в работах разных жанров, ориентация на восприятие произведений не только афроамериканской аудиторией, но и белокожей, обращение к популярным формам искусства (мюзиклы, драмы) и в целом позитивное представление афроамериканской культуры противоречат пониманию основных теоретиков негритянского искусства того времени: Алена Локка (1886–1954) и Уильяма Эдуарда Бёркхардта Дюбуа (1868–1963). Работы З. Н. Херстон встречают скептицизм из-за отсутствия в произведениях серьезного, злободневного анализа социального состояния афроамериканца.

Ричард Райт, один из самых влиятельных литераторов США середины XX в., предстает перед современным ему читателем в качестве партийного писателя, книжного обозревателя, журналиста и главы чикагского клуба Джона Рида (до 1935 г.). Выросший в среде бедного среднего класса, прошедший тяжести голодной жизни в чикагских трущобах, будущий писатель очень рано усвоил жестокие законы жизни афроамериканца в городе. Именно пагубное влияние среды на индивидуума, его расовое отчуждение позже станет одной из важнейших тем в его творчестве.

Романы Р. Райта совмещают и раскрывают авторские идеи об афроамериканской истории и расе, гендере, философии и человеческой психологии, политике и капитализме. Поднимая вопросы поведения человека в пограничной ситуации, рьяно отстаивая права своей нации на выживание и равенство с другими нациями, Р. Райт зарабатывает славу представителя «литературы протеста» (*protest literature*). Он создает галерею персонажей, выходцев из низов или среднего класса, находящихся в ситуациях выбора, близких к реальным афроамериканцам: таковы преступник поневоле Биггер Томас в романе «Сын Америки» (*Native Son*, 1940); невиновная жертва полицейских Фред Даниеле в рассказе «Человек, который жил под землей» (*The Man Who Lived Underground*, 1944); автобиографический герой повести «Черный» (*Black Boy*, 1945), страдающий в условиях бедности и неграмотности; преступник, перенявший черты популярных в то время философов-экзистенциалистов, Кросс Деймон в романе «Аутсайдер» (*The Outsider*, 1953); Тайри Тэкер, приспособляющийся к тяжелой жизни любыми способами, в романе «Долгий сон» (*The Long Dream*, 1957).

Натурализм Р. Райта смешивается с экспериментальным модернизмом в период, когда тот живет во Франции как экспатриант (1947–1960). Данью модернистской эстетике можно считать эксперименты писателя с формой: в конце жизни он пишет большое количество хайку (японский жанр коротких стихов в 17 слогов, построенный по определенной схеме), которые после смерти отдельным сборником издает его дочь [5]. В то время Р. Райт также много путешествует. Результатом поездок в Гану, Индонезию и Испанию становятся книги «Черная власть» (*Black Power*, 1954), «Цветной занавес» (*The Color Curtain*, 1956), «Языческая Испания» (*Pagan Spain*, 1957).

В эссе «Программа негритянской литературы» (*Blueprint for Negro Writing*, 1937) Р. Райт доказывает действенность марксистского подхода при продуцировании артефактов афроамериканской культуры, указывая на главную цель народного писателя – обрести функциональную автономию и бороться с социальной несправедливостью. В своеобразном манифесте Чикагского ренессанса он указывает: *Negro writers must accept the nationalist implications of their lives, not in order to encourage them, but in order to change and transcend them. They must accept the concept of nationalism because, in order to transcend it, they must possess and understand it. And a nationalist spirit in Negro writing means a nationalism carrying the highest possible pitch of social consciousness* [6, с. 101] («Негритянские писатели должны принять национальные особенности своего существования, но не для того, чтобы их поддерживать, а для того, чтобы их трансформировать и преодолеть. Они должны принять концепцию национализма, чтобы изменить ее, а для этого ее необходимо пожать, ею надо

овладеть. Националистический дух в произведениях писателей-негров должен означать высшую степень общественного сознания» [7, с. 132]). Вписанность Р. Райта в культурную парадигму Чикагского ренессанса определяется актуальностью тематики его работ, соответствием его интересов и их художественного развития злободневным проблемам афроамериканского социума.

Яркий пример непреодолимой дистанции между исследуемыми авторами можно обнаружить при анализе их автобиографий, а именно при детальном рассмотрении поведения З. Н. Херстон и Р. Райта в момент смерти их матерей. Так, З. Н. Херстон трактует последние минуты жизни матери в пределах темы поиска собственного голоса. Перед смертью Люси Херстон просит дочь не закрывать зеркала тканью и не убирать подушку у нее из-под головы, т. е. не следовать похоронным ритуалам, принятым в их семье. Девочка выражает протест, но встречает сопротивление отца. Ритуалы исполняются в соответствии с обычаем, но маленькой Зоре кажется, что мать пытается ей что-то сказать, в отличие от матери Р. Райта, которую тот просит молчать, лишая ее возможности выразить свои мысли.

З. Н. Херстон описывает горечь потери так: *No matter what the others did, my mother had put her trust in me. She had felt that I could and would carry out her wishes, and I had not. And then in that sunset time, I failed her. It seemed as she died that the sun went down on purpose to flee away from me* [8, с. 618] («Что бы ни делали другие, моя мать доверяла мне. Она чувствовала, что я могу и буду выполнять ее желания, а я этого не сделала. А потом, во время заката, я подвела ее. Когда она умерла, мне показалось, что солнце зашло нарочно, чтобы убежать от меня» (здесь и далее перевод с английского языка мой. – Ю. А.)). У Р. Райта в автобиографии «Черный» подобная ситуация передается следующим образом: *Once, in the night, my mother called me to her bed and told me that she could not endure the pain, and she wanted to die. I held her hand and begged her to be quiet. That night I ceased to react to my mother; my feelings were frozen* [9, с. 87] («Как-то вечером мама подозвала меня к своей постели и сказала, что не может больше терпеть такую боль, скорей бы уж ей умереть. Я взял ее за руку, просил успокоиться. В тот вечер жалость к матери умерла во мне, я словно окаменел» [10, с. 66]). Страдания матери, по словам автора, становятся для него символом бедности, беспомощности и безграмотности среднестатистического афроамериканца, определяют его мрачное отношение к другим людям и ситуациям, становятся причиной для непримиримого «анатомирования» действительности с экзистенциалистской точки зрения. Молчание умирающей женщины, не отраженное в переводе напрямую, характеризует невыразимую боль народа. При формальной неудаче в выполнении

материнской посмертной воли З. Н. Херстон пытается услышать ее голос, так она пытается передать своеобразную идентичность афроамериканца в синтезе, специфические черты его культуры в своих произведениях. Мать писательницы, спорящая с мужем и советующая детям «прыгнуть к солнцу» [8, с. 572], становится для женщины ролевой моделью волевой и сильной афроамериканки, судьба которой заслуживает создания историй. В то время как разбитая болезнью мать Р. Райта, покинутая мужем в нищете, становится для него примером отчужденности, отсутствия любви в тяжелой жизни, ожидающих всякого представителя его расы.

Различия в выборе актуальных способов отображения жизни народа на письме исходят из разности бэкграунда писателей. Родина З. Н. Херстон – город Нотасулга, штат Алабама, но в автобиографии «Следы на пыльной дороге» (*Dust Tracks on a Road*, 1942) в качестве города, где прошло детство писательницы, указывается Итонвилль, штат Флорида – первый город с полностью афроамериканским населением. Большая часть сюжетов произведений З. Н. Херстон разворачивается именно в Итонвилле, с этим связана и направленность фольклористики на изучение аутентичности чернокожего человека в среде ему подобных, «глубинные структуры» его мышления, отраженные в специфике юмора, фольклоре, религии. Антропологическое образование афроамериканки накладывает отпечаток на ее художественную деятельность.

Иная ситуация у Р. Райта. Он выходец из штата Миссисипи, выросший в бедном квартале Саутсайд в Чикаго, своеобразном урбанистическом гетто. Писатель с детства ощущает экзистенциальный страх перед белыми людьми, во влиянии американской культуры на афроамериканцев видит следы пагубного расового превосходства над последними. Попытка объяснить тяжелую жизнь угнетенного с рождения человека в городе осуществляется Р. Райтом сквозь призму социологического подхода.

Разница в воспитании и образовании характеризует отличие исследуемых авторов в восприятии религии и ее роли в жизни аутентичного народа. З. Н. Херстон, в целом позитивно характеризуя уникальный синтез «черной» и «белой» культур в афроамериканской жизни, изучает синкретизм христианства и вуду, магической африканской практики. Герои Р. Райта, в свою очередь, видят в христианстве опасный рычаг власти и подавления, у них проявляются черты экзистенциалистского мышления, что особенно заметно в романе «Аутсайдер».

Критический диалог между писателями проходит опосредованно: авторы публикуют рецензии на произведения друг друга, выражая таким образом неприятие во многом несхожих позиций. Так, отзыв Р. Райта на самый известный роман З. Н. Херстон «Их глаза видели Бога» содер-

жит следующие моменты: *Miss Hurston can write; but her prose is cloaked in that facile sensuality that has dogged Negro expression since the days of Phillis Wheatley. Her dialogue manages to catch the psychological movements of the Negro folk-mind in their pure simplicity, but that's as far as it goes. Miss Hurston voluntarily continues in her novel the tradition which was forced upon the Negro in the theater, that is, the minstrel technique that makes the "white folks" laugh. Her characters eat and laugh and cry and work and kill; they swing like a pendulum eternally in that sage and narrow orbit in which America likes to see the Negro love: between laughter and tears* [11] («Мисс Херстон умеет писать, но ее проза окутана той легкой чувственностью, которая преследовала негритянскую экспрессию со времен Филлис Уитли. В ее диалоге удается уловить психологические движения негритянского народного сознания в их чистой простоте, но на этом все заканчивается. Мисс Херстон добровольно продолжает в своем романе традицию, которая была навязана негру в театре, т. е. технику менестреля, которая заставляет "белых людей" смеяться. Ее персонажи едят, смеются, плачут, работают и убивают; они вечно качаются, как маятник, по той мудрой и узкой орбите, на которой Америке нравится видеть негритянскую любовь: между смехом и слезами»). Являясь пролетарским писателем в начале карьеры, Р. Райт не видит в романе феминистического послания, нового для афроамериканской литературы того времени. Для него позитивный колорит произведений оппонентки является источником привлекательности З. Н. Херстон для белокожей аудитории, и это писатель определяет как симптом ретроградного романтизма [12, с. 104].

Не менее остро реагирует З. Н. Херстон на сборник рассказов Р. Райта «Дети дяди Тома» (*Uncle Tom's Children*, 1938): *This is a book about hatreds. <...> Mr. Wright serves notice by his title that he speaks of people in revolt, and his stories are so grim that the Dismal Swamp of race hatred must be where they live. Not one act of understanding and sympathy comes to pass in the entire work. <...> But aside from the broken speech of his characters, the book contains some beautiful writing. One hopes that Mr. Wright will find in Negro life a vehicle for his talents* [13, с. 912–913] («Это книга о ненависти. <...> Своим заголовком мистер Райт обращает внимание на то, что он говорит о бунтующих людях, и его истории настолько мрачны, что мрачное болото расовой ненависти должно быть там, где они живут. За все произведение не произошло ни одного акта понимания и сочувствия. <...> Однако, помимо ломаной речи его персонажей, в книге есть несколько прекрасных отрывков. Хочется надеяться, что мистер Райт найдет в негритянской жизни средство для реализации своих талантов»). Воспринятая в качестве продолжательницы «позитивной» традиции чернокожих сельских менестрелей, оппонентка заостряет внимание на том, что «партийность» Р. Райта сужает его кругозор, заставляя видеть в многогранной

социокультурной ситуации афроамериканской культуры лишь страдания и экзистенциальные вопросы преступления и наказания, которые удовлетворяют вкусы чернокожих читателей (в основном мужского пола). Данные различия в подходах позволяют охарактеризовать З. Н. Херстон в качестве своеобразного аутсайдера, самостоятельно вырабатывающего стратегию выживания своего творчества. Как указывает писательница Э. Уокер в сборнике «В поисках садов наших матерей: вуманистская проза» (*In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, 1983): «Зора принадлежит к традиции чернокожих сказительниц, а не к числу “the literati”, по крайней мере, для меня. <...> Она шла своей дорогой, верила в своих собственных богов, преследовала свои собственные мечты и отказывалась отделять себя от “простых” людей» [14, с. 91].

Различие точек зрения исследуемых авторов проявляется и в их отношении к проблеме гендера. Маскулинность героев Р. Райта и их феминность у З. Н. Херстон соответствуют определениям гендерных архетипов, которые, по словам исследовательницы О. Ю. Пановой, образуют константы ранней афроамериканской литературы: одиночество, самодеструкция, отрыв от корней, дома, семьи для поиска нового формируют «мужчину», тогда как «женщина», терпеливая хранительница домашнего очага, ориентируется на обретение цельности, связь с традициями [15, с. 89]. В самом известном романе Р. Райта «Сын Америки» главный герой – Томас Биггер – сталкивается с унижениями на расовой и гендерной почве; два убийства загоняют афроамериканца в угол, заставляя скитаться в постоянном страхе. В «Их глаза видели Бога» главная героиня Джени Мэй Кроуфорд находится в поиске собственной цельности. Она обретает идентичность, пытаясь выстроить отношения с тремя мужчинами и понимая, что главное в жизни любого человека, вне зависимости от расы, гендера и пола, – любовь: *Love is lak de sea. It's uh movin' thing, but still and all, it takes its shape from de shore it meets, and it's different with every shore* [16, с. 241] («Любовь подобна морю. Это движущаяся материя, но несмотря на это она принимает форму берега, с которым встречается, и с каждым она разная»). З. Н. Херстон разрушает границы между расой, классом и полом, исследуя промежуточное пространство между ними, тогда как Р. Райт помещает своих героев в пограничные ситуации, в которых три указанных элемента идентичности становятся наиболее осязаемыми.

З. Н. Херстон и Р. Райт являются идеологическими противоположностями. Первая не так ярко выступает в качестве ангажированного писателя, оставляя социологическую работу профессионалам. Оставаясь в стороне от мейнстримных представлений о роли и месте афроамериканца в обществе, она в эссе «Каково это – чувствовать себя цветной?» (*How It Feels To Be Coloured Me*, 1928) утверждает: *I am not tragically colored. There is no great*

sorrow dammed up in my soul, nor lurking behind my eyes. I do not mind at all. I do not belong to the sobbing school of Negrohood who hold that nature somehow has given them a lowdown dirty deal and whose feelings are all hurt about it. Even in the helter-skelter skirmish that is my life, I have seen that the world is to the strong regardless of a little pigmentation more or less. No, I do not weep at the world – I am too busy sharpening my oyster knife [17, с. 153] («Но я не трагически цветная. Нет у меня великой печали, заполонившей мою душу и притаившейся в уголках глаз. Вовсе не против. Я не принадлежу к рыдающим членам той негритянской школы, которая считает, что природа каким-то образом совершила с ними грязную сделку и все их чувства сосредоточены только на этом. Даже в той беспорядочной суете, которой является моя жизнь, я заметила, что мир предназначен для сильных, независимо от разных оттенков кожной пигментации. Нет, я не оплакиваю мир – я слишком занята оттачиванием своего устричного ножа» [18]). Отказ З. Н. Херстон от детального обсуждения расовой и идеологической проблем и акцентирование внимания на аутентичности афроамериканца, неотчуждаемых характеристиках его культуры ставят писательницу в оппозицию писателям, смысловым ядром творчества которых выступает социальный аспект существования афроамериканца, его несправедливая угнетенность. Гармоничный синтез двух культур, предлагаемый З. Н. Херстон, оказывается примитивным решением комплексной проблемы, потаканием вкусам «белой» культуры, по мнению ведущих писателей и критиков того времени, в том числе Р. Райта. Тем не менее З. Н. Херстон иронически критикует положение афроамериканца в обществе в эссе «Система “домашнего негра”» (*The «Pet Negro» System*, 1943), «Мой самый оскорбительный опыт законов Джима Кроу» (*My Most Humiliating Jim Crow Experience*, 1944), «Чего не напечатают белые издатели» (*What White Publishers Won't Publish*, 1950), «Постановление суда не может заставить расы смешиваться» (*Court Order Can't Make Races Mix*, 1956). Метафора устричного ножа, как замечает исследовательница И. В. Морозова [19, с. 234], служит аккуратному извлечению жемчужин-историй афроамериканской культуры, однако они часто обманывают читателя.

Фольклор для З. Н. Херстон является формой специфического «сопротивления пуховой перины» (*feather-bed resistance*), объясняющего ее игру с популярными жанрами афроамериканской литературы в рамках означивания. Как указывает исследователь К. Каплан: «Сопротивления пуховой перины» – стратегия двусмысленности, маскировки, избегания, уклонения и молчания, это часто оставалось незамеченным или необъяснимым для критиков ее работ. Это позволило Херстон вложить одну фольклорную “игрушку” в руки своих читателей, в то же время фактически говоря еще более сложные вещи о фольклоре за пределами их сознательного слуха» [20, с. 226]. Расовое угнетение своего народа З. Н. Хер-

стон рассматривает сквозь призму юмора и фольклора, что в корне отличается от реалистического метода, предложенного Р. Райтом. Последний в начале своей писательской карьеры был увлечен коммунизмом, изучал марксизм, психологию и социологию, определял своей целью раскрытие сложностей взаимодействия расы, класса и гендера в конфликтном сознании афроамериканца-преступника, выделяя расовую инаковость, насилие и национальную трагедию в качестве основных источников преступности среди чернокожих и указывая на ее возможный подъем в будущем. Освещение такой злободневной для афроамериканцев проблемы, как расизм, в творчестве исследуемых авторов происходит по-разному, и оба подхода не являются взаимоисключающими и единственно верными.

З. Н. Херстон и Р. Райт рассматривают идентичность афроамериканца в качестве конструкта, однако по-разному воспринимают ее формирование. Великая миграция, приведшая негров сельского Юга на Север, превращает их в горожан, вынужденных привыкать к новой среде обитания. Так возникает актуальная в период Гарлемского ренессанса проблема характеристики «нового негра», для решения которой ведущие представители аутентичной культуры пытаются разрушить комплекс стереотипов об афроамериканцах. Для З. Н. Херстон взаимодействие черных сельских и городских идентичностей происходит при сохранении памяти о первой, так как фольклор и религия предков составляют основу мышления любого человека. Городское афроамериканское население должно сохранять фольклорную базу собственной культуры и гордиться традиционными ценностями, иначе оно рискует потерять своеобразие и раствориться в доминирующей культуре. Для Р. Райта, представителя Чикагского ренессанса, городская «черная» идентичность становится деструктивным источником личного кризиса человека, который из-за урбанизации приобретает не только внутренний конфликт ценностей, но и обостряет внешний конфликт с белым населением. Механическая реальность города порождает ощущение отрыва от корней, потерянность, недовольство жизнью.

Преимственность между Гарлемским и Чикагским ренессансом наблюдается в последовательном включении в художественные произведения афроамериканских музыкальных ритмов, а точнее, в использовании элементов блюза (от англ. *blue* – ‘грустный, унылый, подавленный’). Как указывает Р. Эллисон в статье «Блюз Ричарда Райта» (*Richard Wright's Blues*, 1945): «Блюз – это импульс сохранить болезненные детали и эпизоды жестокого переживания живыми в своем болезненном сознании, прикоснуться к его зазубренному источнику и превзойти его, не прибегая к философии, а выжимая из него почти трагический, почти космический лиризм. Как форма, блюз – это автобиографическая хроника личной катастрофы» [21, с. 62]. Блюзовая матрица в произведениях З. Н. Херстон

и Р. Райта преломляется по-разному: если первая обращает внимание на феминную составляющую блюза, воспевая женскую «недолю» и поиски себя через взаимодействие с «другим», что можно охарактеризовать как лирическую меланхолию блюзовой ритмики, то второму ближе тематика насилия, душевный надрыв и ярость от мирской несправедливости. Заметно стремление З. Н. Херстон дать надежду своим героям, тогда как Р. Райт горько смеется над вечной борьбой и притеснением «другого» в обществе.

Соотношение количеств переводов на русский язык произведений З. Н. Херстон и Р. Райта указывает на явный перевес второго писателя. Р. Райт, создавший больше текстов, чем его оппонентка, еще при жизни становится признанным классиком негритянской литературы. Идеологический компонент его романов, повестей и рассказов оказывается актуальным во времена Советского Союза – периода, когда наиболее активно переводят писателя, имевшего коммунистическое прошлое. Современному читателю доступны следующие произведения в переводе:

- роман «Сын Америки» (перевод Е. Д. Калашниковой, 1981 г.);
- повести «Черный» (перевод А. И. Мартыновой, 1978 г.), «Человек, который жил под землей» (перевод В. П. Гольшева, 1981 г.), «На все руки» (*Man of All Work*, 1961 г.; перевод Д. А. Жукова, 1983 г.), «Долгий сон» (перевод М. И. Кан, 1978 г.);
- рассказы «Утренняя звезда» (*Bright and Morning Star*, 1938 г.; перевод Н. Л. Дарузес, 1978 г.), «Почти мужчина» (*The Man Who Was Almost a Man*, 1961 г.; перевод Н. Л. Дарузес, 1978 г.), «После наводнения» (*The Man Who Saw the Flood*, 1961 г.; перевод И. А. Багрова, 1978 г.), «Биг Бой покидает дом» (*Big Boy Leaves Home*, 1938 г.; перевод В. М. Топер, 1976 г.), «Добрый черный великан» (*Big Black Good Man*, 1961 г.; перевод Р. Е. Облонской, 1981 г.);
- эссе «Программа негритянской литературы» (перевод Б. А. Гиленсон, 1982 г.);
- очерк «Жизненный кодекс Джима Кроу» (*The Ethics of Living Jim Crow*, 1938 г.; перевод Е. Д. Калашниковой, 1941 г.).

На русском языке также существует несколько диссертаций, посвященных творчеству Р. Райта: «Творческая эволюция Ричарда Райта в 40–50-е гг. XX века» И. В. Обуховой [22] и «Проблема характера в произведениях Ричарда Райта 1940-х – 1950-х гг.» Е. А. Чащиной [23].

В свою очередь, творчество З. Н. Херстон является недостаточно изученным на территории стран Содружества Независимых Государств. Из всего наследия писательницы на русском языке существует только перевод эссе «Каково это – чувствовать себя цветной?», сделанный в 2007 г. И. В. Морозовой [18]. Отсутствие адекватной репрезентации автора объясняется несколькими причинами. С одной стороны, в конце 1950-х гг. о З. Н. Херстон забывают в США, вплоть до 1973 г., когда другая афроамериканская писательница Э. Уокер провозглашает свою предшественницу гением Юга и ставит памятник на прежде безымянной могиле. С другой

стороны, по сравнению с Р. Райтом, творчество которого импонирует идеологии Советского Союза, неоднозначность политической позиции З. Н. Херстон делает ее неактуальной для читателя того времени. Между тем сегодня писательница своей «неканоничностью» вписывается в канон женской афроамериканской литературы, становится объектом исследования многих зарубежных литературоведов. Дополнительной причиной отсутствия изданий на славянских языках, как нам кажется, является наличие переводческих трудностей, которые вызывает аутентичная специфика афроамериканского вернакуляра.

Примирение двух ярких и самобытных личностей можно увидеть в названии возникшего в 1990 г. специального фонда Херстона – Райта (*The Zora Neale Hurston/Richard Wright Foundation*), поощряющего творчество афроамериканских писателей посредством различных премий, писательских воркшопов и программ. Универсальность авторов при различии их подходов к репрезентации жизни афроамериканца – неосценимый вклад в историю всемирной литературы, иллюстрирующий культурные искания писателей в период Гарлемского и Чикагского ренессанса. Различия между З. Н. Херстон и Р. Райтом практически диаметрально: бэкграунды (детство в Итонвилле, мирном и полностью афроамериканском городке, и чикагское урбанистическое гетто, разница в переработке психологической травмы, полученной в результате смерти родителя), понимание целей и методов развития афроамериканского искусства, культурная антропология, поиски вернакулярной традиции и «фольклорные практики» против социологического подхода с использованием марксизма и экзистенциализма, маскулинность против феминности, использование музыкальных ритмов в работах, расхождения в восприятии афроамериканской идентичности, наличие/отсутствие переводов художественных произведений и литературоведческих работ на русский язык. Компаративный анализ творчества исследуемых авторов позволяет представить разнообразие точек зрения на место афроамериканца в обществе и статус негритянской литературы в контексте мировой, обозначить преемственность между двумя культурными движениями в США первой половины XX в.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Tracy S. C. *Writers of the Black Chicago Renaissance*. University of Illinois Press, 2011. 560 p.
2. Bone R. Richard Wright and the Chicago Renaissance // *Callaloo*. 1986. № 28. P. 446–468.
3. *Knowing Your Place: Rural Identity and Cultural Hierarchy* / ed. by B. Ching, G. W. Creed. Routledge, 1996. 285 p.
4. Gates H. L. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. N. Y., 1989. 320 p.

5. *Wright R. Haiku: The Other World.* Arcade Publishing, 2011. 320 p.
6. *Wright R. The Blueprint of Negro Writing // Within the Circle: an Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present / ed. by A. Mitchell.* Duke University Press, 1994. P. 97–106.
7. *Païm P. Программа негритянской литературы // Писатели США о литературе : в 2 т. / сост. А. Николюкин. М., 1982. Т. 2. С. 128–139.*
8. *Hurston Z. N. Dust Tracks on a Road // Folklore, Memoirs & Other Writings / Z. N. Hurston, Ch. A. Wall. N. Y., 1995. P. 557–808.*
9. *Wright R. Black Boy.* Cleveland ; N. Y., 1945. 240 p.
10. *Païm P. Черный / пер. с англ. А. И. Мартыновой // Избранное / Р. Райт. М., 1978. С. 138–542.*
11. *Wright R. Between Laughter and Tears // The New Masses. 1937. № 25. P. 22–25.*
12. *Patell C. Emergent U. S. Literatures: From Multiculturalism to Cosmopolitanism in the Late Twentieth Century.* New York University Press, 2014. 288 p.
13. *Hurston Z. N. Stories of Conflict: Richard Wright's Uncle Tom's Children // Folklore, Memoirs & Other Writings / Z. N. Hurston, Ch. A. Wall. N. Y., 1995. P. 912–913.*
14. *Walker A. In Search of Our Mothers' Gardens: a Womanist Prose.* N. Y., 1983. 397 p.
15. *Панова О. Ю. У истоков: складывание канона, топики и тематических констант афро-американской литературной традиции // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 2013. № 5. С. 83–91.*
16. *Hurston Z. N. Their Eyes Were Watching God.* N. Y., 1986. 298 p.
17. *Hurston Z. N. How It Feels to Be Colored Me // I Love Myself When I Am Laughing: A Zora Neale Hurston Reader / ed. by A. Walker. Feminist Press, 1979. P. 152–155.*
18. *Херстон З. Н. Каково это – быть цветной? [Электронный ресурс] / пер. с англ. И. В. Морозовой // Иностран. лит. 2007. № 7. С. 208–214. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2017/7> (дата обращения: 23.10.2021).*
19. *Морозова И. В. «Устричный нож» З. Херстон: культурная антропология против социологического подхода к афроамериканской идентичности // Америка: литературные и культурные отображения / О. Ю. Анцыферова. Иваново, 2012. С. 232–242.*
20. *Kaplan C. Zora Neale Hurston, folk performance, and the «Margarine Negro» // The Cambridge Companion to Harlem Renaissance / ed. by G. Hutchinson. N. Y., 2007. P. 213–236.*
21. *Ellison R. Richard Wright's Blues // The Antioch Review. 1992. Vol. 50, № 1/2. P. 61–74.*
22. *Обухова И. В. Творческая эволюция Ричарда Райта в 40–50 гг. XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Моск. пед. ун-т. М., 1994. 143 с.*
23. *Чащина Е. А. Проблема характера в произведениях Ричарда Райта 1940-х – 1950-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Кубан. гос. ун-т. Воронеж, 2013. 157 с.*

III. АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

ЭВРИСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО И АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДОВ К ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОМУ ИССЛЕДОВАНИЮ ТРАДИЦИОННОЙ ПРОЗЫ¹

Начало XXI в. в отечественной и зарубежной фольклористике характеризуется вниманием ученых к широкому социокультурному контексту фольклористики как науки и расширением предметного поля ее исследований. Это неизбежно повлекло за собой разработку новых методологических подходов к изучению фольклора [1, с. 55; 2], в частности «слабоструктурированных» нарративов, которые относительно недавно попали в фокус внимания белорусских фольклористов. Расширение предметного поля фольклористики, активное включение в него наряду с различными вербальными формами поведенческих форм (в аспекте культурного программирования) стимулирует дополнение лингвистических методов исследования антропологическими методами и теоретико-методологическими принципами. Антропологическая интерпретация фольклорной реальности, в свою очередь, предполагает одновременный учет ее этнокультурных (региональных) особенностей и синтез дифференцирующих признаков, рассмотрение фольклорных текстов (в широком семиотическом понимании) в контекстах динамического жизненного мира их «носителей» (точнее, субъектов, акторов, собеседников пользующегося этнографическим методом фольклориста) и сложных,

¹Тема рассмотрена при финансовой поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований в рамках задания «Белорусская фольклористика в современном мире: методологический, проблемно-тематический диапазон, теоретические новации»; договор № Г20У-004, номер государственной регистрации 20201112 от 26.06.2020.

многообразных социокультурных явлений при удержании общих условий их реализации и признании важной роли различных многослойных семиотических систем в конструировании «контактной», субъективно значимой социокультурной реальности «носителями» (актерами) фольклора и исследователями. Вместе с тем данные обстоятельства не всегда учитываются в современной белорусской фольклористике, что делает актуальной методологическую рефлексию инициированного социокультурной антропологией познания культурного материала (частью которого являются фольклорные явления) в его знаковом, смысловом и функционально-прагматическом разнообразии.

Особое внимание к методологии исследования повествовательных форм обусловлено тем, что в связи с возникшим в XIX в. и устоявшимся каноном «образцовых» жанров народного творчества многие явления традиционной прозы, в первую очередь «слабоструктурированной», выпадали из поля зрения белорусских фольклористов и комплексно не исследовались. В современной отечественной и зарубежной фольклористической жанрологии до сих пор не решена проблема категоризации жанров, особенно нарративных, их точного определения. Т. В. Володина в своей обзорной статье отмечает: «Очевидно, даже рассмотрение традиционной прозы, которая до сих пор считалась наиболее подходящим полем для филологических студий, подталкивает к выходу за границы чисто литературоведческой рубрики жанров» [3, с. 82]. «Подобные обстоятельства, – продолжает белорусский фольклорист, – подвигают к предложениям новых классификаций, которые вызывают, однако, некоторые возражения. Так, авторский коллектив под руководством Р. М. Ковалевой [4; 5] выделяет “магическую прозу – область фольклора, в которой отсутствуют жанры. Она включает свод правил и предписаний, относящихся к магическим действиям; содержит указание на то, ради чего все совершается; как отдельную часть может включать заговор, заклинание и молитву”» [3, с. 82]. Т. В. Володина также указывает: «От магической прозы отделяются календарно-обрядовая и календарно-праздничная проза, и снова вопросы возникают относительно критериев разведения календарно-обрядовой и календарно-праздничной прозы, не говоря о взаимоотношениях этих блоков традиции с прозой вообще» [3, с. 82].

Кроме нерешенности жанрологических вопросов, на этапе теоретического обобщения и научного изложения результатов полевой работы пока находится поиск решения научных проблем фольклоризации и фабулизации наррации, трансформации и ассимиляции соответствующих сюжетов, мотивов, образов под воздействием социокультурных изменений в современном обществе. Хотя необходимость перехода от определения морфологии народной прозы к ее функционально-прагматическому исследованию с учетом других речевых сообщений, социокультурного

и ситуативного контекста осознается рядом отечественных ученых (в частности, в серии «Традиционная художественная культура белорусов», содержащей 6 т. [6] и являющей собой образец комплексного изучения художественной традиции (в том числе прозаической, которую на высоком теоретико-методологическом уровне исследует, например, Е. М. Боганева) регионов Беларуси, а также создание фольклорно-этнографического портрета личности в традиции Г. Лопатиным [7] и др.), методы, используемые с этими целями европейско-американскими учеными, до сих пор не были специально обобщены. Заполнение этой лакуны и ставится целью раскрываемой темы.

Так, в соответствии с выделением двух основных объектов фольклористических исследований – вербальных форм и форм поведения – рассматриваются два основополагающих подхода. Когда предметом анализа выступает вербальный фольклор, на первый план выходят лингвистические методы исследования, тогда как изучение поведенческих форм требует применения антропологических методов [1, с. 55; 2].

Лингвистический подход к анализу фольклорных текстов нарративного характера (ср. «нарративный поворот») включает в себя качественные (квалитативные) и количественные (квантитативные) методы исследования. В зависимости от области исследования (фольклористика, культурология, литературоведение, лингвистика, антропология, социология, психология и др.) нарратив рассматривается как форма дискурса, как история, как биографическое повествование людей, имеющих реальный (культурно обусловленный) жизненный опыт в реальном мире и т. д. К его изучению применяются три подхода: синтаксический, семантический, прагматический.

В фокусе внимания синтаксических (структурных) подходов находится влияние синтаксиса/структуры нарративов на их восприятие аудиторией. Семантические (содержательные) подходы среди прочего устанавливают взаимосвязь между нарративом и жизненным опытом, а прагматические (контекстуальные) – рассматривают нарратив в контексте культурных жанров [8], социокультурной реальности сообщества. Выбор определенного методологического подхода – синтаксического, семантического либо прагматического – к изучению нарративов зависит от цели и этапа фольклористических исследований. Так, в процессе сбора фактологического материала исследователи чаще всего обращаются к нарративному анализу, в частности к нарративному интервью.

Нарративный анализ (*narrative inquiry*) – качественный (квалитативный) метод анализа нарративов как средства изучения людей, культур и сообществ. Он предоставляет информацию о сообществах и их представителях для дальнейшего конструирования и интерпретации полученной информации посредством анализа содержания повествований и их

структуры в определенном контексте (расшифровка устных нарративов, письменные тексты, визуальные образы) [9]. Цель нарративного анализа (с точки зрения антропологического подхода) – выявление закономерностей в повествованиях и наставлениях, анализ фонетической (включая интонационную), синтаксической (инверсии, повторы, параллельные синтаксические конструкции) и лексической (базовые метафоры, концепты и т. д.) организации текста на уровне строк, строф, периодов, сцен и действий, а также прагматических функций. Особое внимание уделяется истолкованию смысла, которым люди наделяют переживаемые и описываемые (конструируемые) ими события, процессу исполнения текста (перформативный анализ), а также его переводам и функциям.

Функция повествования как механизма трансляции культурных и социальных ценностей, традиций и ритуалов составила теоретическую основу нарративного анализа как метода зарубежных гуманитарных исследований, в том числе фольклористических. Так, Дж.-Х. Ким, профессор Техасского университета, подчеркивает важность нарративов как инструмента сохранения и передачи сакральных ритуалов и знаний. Исследователь выделяет следующие направления нарративного анализа: как самоописания рассказчика, когда исследование сосредоточено на самовосприятии индивида и его личном опыте; как социальной практики, когда фокус исследования смещается с личности на социальный аспект и институциональный контекст повествования как процесса, а на первый план выходят этнографические методы сбора информации (наблюдение, полевые исследования, интервью, изучение материальных объектов, дневниковые записи); как инструмента, позволяющего выявить и исключить случаи дискриминации, установить социальную справедливость посредством обращения к жизненному опыту социально уязвимых групп (этнические меньшинства, люди с ограниченными возможностями и т. д.) [10]. Последнее направление включает в себя характеристики первых двух типов [11].

Основы нарративного анализа как метода исследования заложены американским философом Дж. Дьюи в начале XX в. Исходя из принципов взаимодействия, непрерывности и ситуативности, он сформулировал теорию нарратива как трехмерной структуры, выделив три базовых фактора, присутствующих в описании любого опыта: личность, социум, время. Такая структура позволяет интерпретировать повествование с учетом личного и социального контекстов рассказчика, а также его взаимодействия с другими людьми. Разработанный Дж. Дьюи подход к изучению нарратива широко используется в современных гуманитарных науках, в том числе в зарубежных фольклористических исследованиях (анализ личных историй информантов, городских легенд и т. д.).

В рамках этого подхода взаимодействие рассматривается как одновременно личный и социальный опыт. Соответственно, анализируя тот или иной нарратив, исследователь разграничивает личные впечатления рассказчика и его мнение, сформированное под влиянием взаимодействия с другими людьми, которые, в свою очередь, имеют собственные намерения, цели и взгляды, что необходимо учитывать при анализе нарратива (повествования).

Непрерывность, или существование во времени, – центральный принцип нарративного исследования. Анализ повествования проводится с учетом прошлого и настоящего опыта рассказчика в связи с высокой вероятностью его повторения в будущем. Ситуативность, или место действия, как компонент нарративного анализа предполагает обращение исследователя к топонимам и другим механизмам локализации действия, включая фактическое местонахождение рассказчика, а также влияние событий в регионе на отношение рассказчика к соответствующему региону [12].

Нарративное интервью (*narrative interview*) как разновидность нарративного анализа – это особый метод сбора информации, систематизированный немецким социологом Ф. Шютце [13] и направленный на максимально точное реконструирование описываемых событий с точки зрения информанта. Как и нарративный анализ, нарративное интервью – качественный (квалитативный) метод исследования. Эффективность нарративного интервью зависит от наличия среды, стимулирующей нарратора (информанта) рассказать о значимом событии из собственной жизни или жизни сообщества, к которому он принадлежит. Метод предполагает минимальное вмешательство интервьюера, что, по мнению различных исследователей [14], повышает валидность полученных знаний по сравнению с классическим интервью вопросно-ответного типа, которое ученые относят к антропологическим методам исследования.

Как и нарративный анализ, нарративное интервью основано на определенном типе повседневного общения: рассказ и слушание. Помимо этого, отмечается высокая степень зависимости рассматриваемого метода от двух базовых принципов интервью: разные позиции исследователя и информанта (информантов), а также воплощение мировоззрения участников интервью в языковых средствах коммуникации, что заставляет исследователя избегать в ходе интервью использования языковых средств, не употребляемых информантом.

В фольклористических исследованиях к нарративу как источнику информации возможно обращение в следующих случаях:

- если в основу повествования положено резонансное событие, имеющее большое значение для сообщества;
- при наличии разных точек зрения на одно и то же событие или ситуацию (представители разных социальных групп составляют раз-

ные повествования, различия между которыми играют ключевую роль в создании всестороннего описания событий (варианты одного и того же повествования могут отличаться как расстановкой акцентов, так и хронологией событий); кроме того, различия во мнениях влияют на выбор событий, упомянутых в повествовании [14]);

- при введении биографических нарративов в социально-исторический контекст (личные истории информантов отражают конкретные социально-исторические ситуации, обусловившие то или иное развитие событий, например рассказы о войне, эмиграции и др. [15]).

В научной литературе выделяют три основных методологических подхода к анализу повествований, полученных с помощью нарративного интервью: тематический анализ, подход Шютце и структуралистский анализ [14]. Первый подход представляет собой процесс поэтапного качественного сжатия текста посредством переформулирования. Сначала абзацы сжимают до обобщающих предложений, после чего выделяют ключевые слова в каждом предложении. Представленная в сжатом виде информация в дальнейшем может быть проанализирована с использованием количественных методов классического контент-анализа (частотный, статистический, кластерный анализ) или путем выделения формальных элементов повествования.

Ф. Шютце выделяет шесть этапов анализа нарративов [13]. Первый этап представляет собой точное транскрибирование устного материала. На втором этапе текст делят на индексируемые и неиндексируемые компоненты. Индексируемые компоненты передают фактическую информацию (персонаж, действие, время, место и причина действия), в то время как неиндексируемые отражают ценности, мнения и другие проявления народной мудрости. Исследователь различает дескриптивные и аргументативные неиндексируемые компоненты. Дескриптивные передают чувства и впечатления, вызванные определенными событиями, вводя их в контекст мировоззрения и системы ценностей рассказчика, а аргументативные компоненты используются как средство обоснования отдельных сюжетных элементов в качестве теоретической и концептуальной основы описываемых событий.

На третьем этапе анализа нарративов с помощью индексируемых компонентов устанавливают последовательность действий каждого персонажа, так называемые траектории. Следующий этап представляет собой «анализ знаний», полученных из неиндексируемых компонентов. Мнения, концепции и общие теории, осмысление и разграничение повседневного и уникального составляют основу реконструирования «теорий событий», которые затем сопоставляют с элементами нарратива, отражая восприятие сюжета рассказчиком. На пятом этапе индивиду-

альные траектории сопоставляют и объединяют в группы. На шестом – заключительном – этапе траектории помещают в контекст, выявляя сходства между ними и устанавливают так называемые коллективные траектории.

Как свидетельствуют работы зарубежных ученых, обращение к методу нарративного анализа (и к одному из его видов – нарративному интервью) в фольклористических исследованиях повышает эффективность использования фольклорных нарративов как средства изучения сообществ и их культуры, расширяет возможности интерпретации фольклорной реальности и способствует повышению надежности и валидности полученных результатов. Представление о нарративах как дву- и трехмерных структурах позволяет интерпретировать повествование с учетом личного и социального опыта рассказчика, а также проанализировать вариативность нарратива в разных контекстах [9], особенности его передачи (трансмиссии), бытования.

Структуралистский анализ нарративов предполагает выделение их формальных элементов и создание двумерной комбинаторной системы, одна часть которой представляет собой корпус сюжетов, включающий и анализируемый сюжет, а другая описывает организацию нарративных элементов. Парадигматический аспект анализа предполагает упорядочение всех возможных элементов сюжета: события, главные герои, второстепенные персонажи, ситуации, зачин, концовка, кульминация, заключение. Синтагматический аспект включает в себя определение последовательности указанных элементов, после чего полученные последовательности сопоставляют в разных нарративах и контекстах. Такая двумерная система подходит для любого корпуса нарративов [14], в том числе традиционных.

Как лингвистический, так и антропологический подход активно использует **компаративный метод** на разных уровнях изучения фольклорной культуры. Как отмечает финский фольклорист, профессор Л. Хонко, современные исследователи ставят под сомнение эффективность сравнения отдельных элементов культурных явлений, отдавая предпочтение изучению контекста как, например, общих знаний и/или поведения, свойственных определенному сообществу, а также жанровой принадлежности объекта исследования. Иными словами, современная методология фольклористических исследований приобретает системный характер, а базой для сравнения служит объемный корпус традиционных знаний, бытующих на ограниченных территориях в определенные исторические периоды [16]. На активное использование компаративного метода при проведении антропологических и фольклористических исследований также обращает внимание американский фольклорист

А. Дандес: «...в то время как антропология отходит от компаративного метода, фольклористика неизменно рассматривает его как обязательный элемент наряду с прочими методологиями» [17, с. 125]. Исследователь утверждает, что ключевым концептом фольклористического применения компаративного метода выступает тип, в то время как основой сравнения является прежде всего сходство, что отличает его от противопоставления или изучения различий. А. Дандес разграничивает фольклористическую и антропологическую интерпретации концепта «тип», различая родственные (в фольклористике) и неродственные (в антропологии) типы.

Как и лингвистический, антропологический подход к изучению фольклора включает в себя качественные (квалитативные) и количественные (квантитативные) методы исследования. В каждой группе отдельно выделяются методы сбора информации и аналитические методы ее обработки. К качественным методам сбора информации исследователи относят интервью, опрос, наблюдение (в том числе включенное, с непосредственным участием исследователя в тех или иных традиционных практиках) и др. [18]. Количественные методы характеризуются шкалированием (шкала Лайкерта (Ликерта), шкалы семантических дифференциалов и др.), а квалитативные используют этнографические модели принятия решений и методы когнитивной антропологии, в то время как квантитативный анализ опирается на статистические методы исследования.

Как утверждает Х. Р. Бернارد, все квалитативные методы анализа информации так или иначе используют текст [18]. Важно отметить, что под текстом исследователь понимает не только разнообразные формы словесности и записей, но и артефакты, изображения, модели поведения и события. Наиболее распространенными методами квалитативного анализа текста с точки зрения антропологии являются герменевтический (интерпретативный), нарративный, перформативный и комплексный (схематический) анализ, дискурс-анализ, обоснованная теория и контент-анализ.

Вторую группу качественных (квалитативных) методов исследования составляют методы, основанные на принципах системной логики: этнографические модели принятия решений, народные таксономии (или таксономический анализ), компонентный анализ и аналитическая индукция. Этнографические модели принятия решений помогают спрогнозировать, какой выбор сделают те или иные представители культурного сообщества в определенной ситуации. Прогнозирование значения зависимой переменной (решение) на базе значения независимой переменной (ситуация) является целью статистического анализа, однако этнографическая модель принятия решений основывается на логически

упорядоченных вопросах, структурная организация которых представлена в виде древовидной диаграммы (дендрограммы) или в письменной форме. Это позволяет отнести данную модель к качественным методам исследования [18, с. 522].

В 1950-е гг. антропологи начали системно разрабатывать **народные таксономии** – иерархические таксономические графики, отражающие упорядоченные народные знания о растениях и животных. Такие этноботанические и этнозоологические таксономии не всегда полностью совпадают с научными. Народные таксономии быстро охватили все культурные сферы, не ограничиваясь этноботаническими и этнозоологическими знаниями, и сегодня определяют наш опыт и поведение. Народные таксономии могут быть очень сложными (как показал, в частности, К. Леви-Стросс). Один из способов их изучения – компонентный анализ. Это формальный качественный метод исследования смыслов, выполняющий две главные задачи: описание условий, в которых носитель языка будет использовать определенный термин для обозначения конкретного объекта или понятия, а также изучение когнитивного процесса, определяющего предпочтение, отдаваемое носителями языка одному из нескольких возможных терминов. Компонентный анализ основывается на фонологическом принципе отличительных признаков, адаптированном к изучению иных культурных сред. Любые два «объекта» (звуки, уровень родства, названия растений или животных и т. д.) могут отличаться наличием или отсутствием одного бинарного свойства [18, с. 541].

Аналитическая индукция – еще один формальный качественный метод, согласно которому каузальные (причинно-следственные) объяснения тех или иных явлений базируются на тщательном анализе конкретных случаев. На первом этапе исследования определяют явление и предлагают его объяснение, на втором – проверяют объяснение: если подходит, изучают следующий случай. Объяснение считается корректным до тех пор, пока оно не будет опровергнуто конкретным случаем. Если очередной случай не соответствует объяснению, принцип аналитической индукции требует либо разработки нового объяснения, охватывающего спорный случай, либо переформулирования дефиниции соответствующего явления, исключив из нее (т. е. дефиниции) этот случай. Процесс повторяется до тех пор, пока не будет предложено универсальное объяснение для всех случаев существования какого-либо явления [18, с. 544]. Среди основных методов количественного (квантитативного) анализа Х. Р. Бернارد выделяет однофакторный (дескриптивный и инферентный), двухфакторный и многофакторный анализ [18].

Оцифровка фольклорных нарративов и их дальнейшая автоматическая классификация упрощают поиск необходимых нарративов (на-

пример, путем отбора результатов поиска по жанру или ранжирования найденных документов) и определение степени уникальности каждого жанра, что способствует решению фольклористической проблемы категоризации жанров народной прозы. Соответственно, зарубежные фольклористы активно разрабатывают методы автоматической классификации нарративных жанров [19]. Автоматическая классификация жанров рассматривается как дополнительный инструмент, который, как отмечают ирландские ученые А. Финн и Н. Кушмерик, дополняет существующие технологии и дает более точные результаты. Соответствие того или иного документа определенному запросу зависит от пользователя, сделавшего запрос. Жанровая и/или стилистическая принадлежность текста дает ценную дополнительную информацию, которая позволяет определить, какие документы лучше всего подходят конкретному запросу [20].

Наряду с расширением текстовых баз данных, доступных пользователям, жанр, наравне с тематическим и структурным принципами классификации текстов, приобретает все большее значение для исследователей. Одним из наиболее распространенных методов классификации и лингвистического анализа текстов, в том числе фольклорных, является метод внешних символов (*surface cues*). Исследователи выделяют четыре основные группы внешних символов, определяющих жанровую принадлежность того или иного произведения: структурные, лексические, знаковые и производные. Последние три, в частности, подходят для автоматической классификации [21].

Среди прочих методов автоматической классификации нарративных жанров, воплощенных в современных фольклористических исследованиях, следует отметить анализ текста как набора слов (*bag-of-words analysis*), при котором нарратив кодируется как вектор признаков (*feature vector*), указывающий на наличие или отсутствие в нем (т. е. в нарративе) определенного слова. Такой подход к классификации текстов, как отмечается в критической литературе [20], наиболее эффективен, когда в основе классификации лежит тема нарратива. Соответственно, жанровый классификатор, использующий указанный метод, будет наиболее эффективным для произведений одной и той же тематики.

Современные лингвисты также активно используют статистические методы, в основу которых положен вектор признаков, в частности статистический анализ частей речи (*POS Statistics*) и статистический анализ текста (*Text Statistics*) [19]. В европейских лингвистических исследованиях широко распространен и метод анализа текста на основе многоэлементных (многословных, многосимвольных, синтаксических и др.) последовательностей (*n*-грамм, *n-gram*). Традиционно в качестве элементов

могут выступать слова, знаки, признаки частей речи и другие элементы, используемые в тексте один за другим (буква *n* указывает количество элементов в последовательности) [22]. Автоматическая классификация текстов и их элементов активно используется европейскими исследователями в отношении фольклорных нарративов. Разработанная коллективом голландских ученых система автоматической классификации фольклорных нарративных жанров охватывает все вышеперечисленные методы [23]. Среди бесспорных преимуществ рассматриваемой технологии ее создатели называют точность, высокую линейную скорость обработки данных и использование небольшого объема памяти [24].

Проведенное голландскими учеными исследование показало, что наиболее эффективным индикатором автоматической классификации жанров являются многосимвольные последовательности. Они могут, с одной стороны, учитывать знаки препинания и окончания слов, а с другой – игнорировать орфографические ошибки и варианты написания [23].

Ранжирование как метод автоматической классификации нарративных жанров также активно используется европейскими фольклористами, в первую очередь когда критерием разграничения выступает тип повествования – сюжетно-тематическое сходство группы нарративов, отличающее ее от других групп [19]. Автоматическое определение сюжетного типа того или иного нарратива методом ранжирования происходит путем присвоения наиболее подходящему типу сюжета наивысшего ранга. Такой подход, по мнению различных исследователей, не только позволяет идентифицировать тип сюжета, но и устанавливает новые связи между сюжетами, помогает выявить текстовые заимствования и перифразы [25]. Оценивая эффективность метода, ученые отмечают возможность его использования применительно к разным типам текстов (как устных, так и письменных), а также для установления сходства между диалектными либо историческими вариантами нарративов [25].

Обращение к автоматическим методам изучения текстов традиционной прозы, алгоритмическим методам как к вспомогательному инструменту интерпретации структур и взаимосвязей между фактологическими данными, значительно упрощает изучение текста традиционной прозы за счет разделения его на основные компоненты и шифрования в текстовом, визуальном и аудиоформатах. В то время как традиционные методы фольклористических исследований включали в себя сбор, редактирование и составление архивов, новые аналитические формы поддерживают одновременное использование устных и цифровых форматов. Оцифровка архивов, в свою очередь, позволяет создавать и использовать наиболее полные и исчерпывающие базы данных различных фольклорных форм. Среди наиболее значимых недостатков компьютер-

ной фольклористики исследователи выделяют наличие фольклорного материала, непригодного для компьютерной обработки, а также необходимость перевода различных выразительных (экспрессивных) форм на «общепопулярный» язык, что наиболее актуально для многоязычных сообществ [26].

Завершая общий обзор методологии современных исследований нарративов, констатируем продуктивность использования в качестве взаимодополняющих таких подходов к фольклористическому изучению традиционной прозы, как лингвистический и антропологический. Каждый из них включает в себя качественные (квалитативные) и количественные (квантитативные) методы исследования. Качественные лингвистические методы направлены на изучение фольклорных текстов нарративного характера как первичных источников информации, определение их основных компонентов и функций. Необходимо отметить перспективность синтаксических (структурных), семантических (содержательных) и прагматических (контекстуальных) подходов к изучению традиционной прозы. Для фольклористических исследований имеет большое значение тот факт, что все квалитативные методы анализа информации используют текст, под которым подразумеваются не только различные формы словесности, но и артефакты, изображения, поведение и события. Наиболее распространенные методы квалитативного анализа текста могут быть успешно адаптированы для изучения современных форм традиционной прозы. К антропологическим методам исследования относятся методы сбора информации и аналитические методы ее обработки. Квалитативные и квантитативные методы сбора данных позволяют получить максимально полную и исчерпывающую информацию о культурных особенностях определенного сообщества, демографическом составе его представителей, а также о характерных чертах их мышления и мировоззрения, которые по определенным жанровым законам отражаются в фольклорных текстах. Аналитические методы помогают классифицировать и интерпретировать полученную информацию, выдвигать и подтверждать гипотезы, разрабатывать и обосновывать новые фольклористические теории, для которых важны текст, рассказчик, его аудитория, непосредственно событие повествования (оформляющее социокультурные и психологические процессы) и другие факторы.

Автоматизация классификации и ранжирования текстов традиционной прозы способствует упрощению и совершенствованию процесса создания и использования региональных и национальных баз данных, помогает разработать алгоритмы их интерпретации и введения в контекст международных фольклористических исследований, в первую очередь компаративных.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Адоньева С. Б.* Фольклористика и современное гуманитарное знание // Первый Всероссийский конгресс фольклористов : сб. докл. / отв. ред. А. С. Каргин. М., 2005. Т. 1. С. 44–57.
2. *Дранникова Н. В.* «Фольклор»: к вопросу об истории употребления термина и его значения в русской науке // Тр. Карел. науч. центра РАН. 2015. № 8. С. 39–45.
3. *Володина Т. В.* Успехи и болевые точки белорусской фольклористики последних лет // Навстречу третьему Всероссийскому конгрессу фольклористов : сб. науч. ст. / сост. и науч. ред. Н. Е. Котельникова. М., 2013. С. 79–98.
4. *Кавалева Р. М.* Абрэсы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору. Мінск, 2005. 182 с.
5. *Кавалева Р. М.* Фалькларыстычны калейдаскоп : зб. арт. Мінск, 2009. 266 с.
6. Традиционная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / уклад. Т. Б. Варфаламеева. Мінск, 2001–2013. 6 т.
7. *Лапацін Г.* Варвара Грэцкая як з’ява беларускай народнай культуры. Гомель, 2015. 248 с.
8. *Squire C.* Approaches to Narrative Research [Electronic resource]. URL: https://www.researchgate.net/publication/279484395_%20Approaches_to_Narrative_Research (date of access: 27.05.2021).
9. *Повх И. В.* Использование методов нарративного анализа и нарративного интервью в современной фольклористике // II Сибирский форум фольклористов, Новосибирск, 18–21 окт. 2021 г. : тез. докл. / Сибир. отд.-ние Рос. акад. наук, Ин-т филологии. Новосибирск, 2021. С. 110–112.
10. *Wolgemuth J. R., Agosto V.* Narrative Research [Electronic resource]. URL: https://www.researchgate.net/publication/333336986_Narrative_Research (date of access: 29.05.2021).
11. *Kim J.-H.* Understanding Narrative Inquiry: The Crafting and Analysis of Stories as Research. Thousand Oaks, 2016. 368 p.
12. *Dewey J.* Logic: the Theory of Inquiry. Redditch, 2008. 844 p.
13. *Schütze F.* Narrative Repraesentation kollektiver Schicksalsbetroffenheit // Erzaehlforschung / ed. E. Lämmert. Stuttgart, 1983. P. 568–590.
14. *Jovchelovitch S., Bauer M. W.* Narrative interviewing [Electronic resource]. URL: <https://eprints.lse.ac.uk/2633/1/Narrativeinterviewing.pdf> (date of access: 07.06.2021).
15. *Schütze F.* Pressure and Guilt: War Experiences of a Young German Soldier and Their Biographical Implications // International Sociology. 1992. Vol. 7. P. 187–208, 347–367.
16. *Honko L.* Methods in Folk-Narrative Research // Ethnologia Europaea. 1979. Vol. 11, № 1. P. 6–27.
17. *Dundes A.* The Anthropologist and the Comparative Method in Folklore // J. of Folklore Research. 1986. Vol. 23, № 2/3. P. 125–146.
18. *Bernard H. R.* Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches. Walnut Creek, 2006. 824 p.
19. *Швед І. А., Поўх І. В.* Перспектывы выкарыстання метадаў аўтаматычнай класіфікацыі нарратыўных жанраў у сучаснай фалькларыстыцы // Язык и знание : материалы VII межвуз. науч. семинара, Брест, 11 июня 2021 г. / Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина ; отв. ред. Т. А. Кальчук. Брест, 2021. С. 40–45.

20. *Finn A., Kushmerick N.* Learning to Classify Documents According to Genre // J. of the American Society for Information Science and Technology. 2006. Vol. 57, № 11. P. 1506–1518.
21. *Kessler B., Nunberg G., Schütze H.* Automatic Detection of Text Genre [Electronic resource]. URL: https://www.researchgate.net/publication/1783012_Automatic_Detection_of_Text_Genre (date of access: 23.06.2021).
22. Syntactic N-grams as Machine Learning Features for Natural Language Processing / G. Sidorov [et al.] // Expert Systems with Applications. 2014. Vol. 41, № 3. P. 853–860.
23. Automatic Classification of Folk Narrative Genres [Electronic resource] / D. Nguyen [et al.]. URL: https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/33405038/56_nguyen12w.pdf (date of access: 24.07.2021).
24. An Efficient Memory-Based Morphosyntactic Tagger and Parser for Dutch [Electronic resource] / A. van den Bosch [et al.]. URL: https://www.researchgate.net/publication/313005307_An_efficient_memory-based_morphosyntactic_tagger_and_parser_for_Dutch (date of access: 25.06.2021).
25. *Nguyen D., Trieschnigg D., Theune M.* Folktale Classification Using Learning to Rank [Electronic resource]. URL: https://www.researchgate.net/publication/262215479_Folktale_Classification_Using_Learning_to_Rank (date of access: 27.06.2021).
26. *Dogra S.* Folklore and Computers: The Oral and the Digital in Computational Folkloristics // Spectrum. 2018. Vol. 6, № 1. P. 22–27.

АНТРАПАЛОГІЯ ЗЫРАЛЬНІЦКАЙ ПРАЦЫ: НОСЬБІТ ФАЛЬКЛОРНАЙ КУЛЬТУРЫ – ЗЫРАЛЬНІК

Традыцыйная культура, у складзе якой знаходзяцца фальклорныя творы, абрады, звычаі і іншае, цалкам залежыць ад людзей. У іх кола перш за ўсё ўваходзяць носьбіты традыцыі, яны ж – захавальнікі, выканаўцы, пераймальнікі, але таксама фалькларысты, этнографы, даследчыкі. У кожнага з іх свае функцыі, аднак трэба адзначыць, што ў межах сваёй групы кожны можа выконваць адразу некалькі функцый.

Тэкстамі традыцыі трэба карыстацца, інакш яны элементарна забываюцца, знікаюць. Вопыт паказвае, што шмат чаго не было запісана, зафіксавана нават не па прычыне таго, што носьбіты традыцыі штосьці не ведалі першапачаткова, а таму, што проста не змаглі ўзгадаць, узнавіць. Гераіня гэтага раздзела – адметная знаўца традыцыі п. Амяльное Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці Варвара Аляксандраўна Грэцкая – вызначыла: «Што ўмела, расказала... А пазабывала ішчэ багата... <...> І забывая чылавек... Я вот лягу, ня спіцца, я начынаю тыя песні паўтаряць... Сама паўтаряю... Думаю, можа ішчэ год пражыву, хай лучшэ яна ў галаве будзя. І пряхю катораю. А другі махні рукой. <...> Закіданная песня... Ня сталі яны... Яны ўжо папаміралі... Ужо па шэйсят гадоў, як памёрлі... Я прыду к ім, яны пяюць. Я гаварю: “Цётка Соня, спейця пра аряшочкі...” З Алёнай ляжыма на печы... “Да ўправіцеся!.. Ляжыце... Яшчэ спяём...” Яны вып’юць па чарцы і будуць табе дзень пець... Ціперь нажлукцяцца... Яны пяюць, і мы ўслед пяём з Алёнай... І тады закідалі яе... Увечары я бульбу чысціла і запела... І думаю: “Ну, якта спярва?” І ня ўздумаю... А я любіла... Закіданная... Вот каторых песен ня пеіш... Ня любіш... Вот другія: “Вот ету песню!.. А ну яе... Некрасівая...” І яны хочаць пець... Не пяхш... Закіданная... (– «Закіданная» – гэта як? – Г. Л.)¹ Як песьні не пяхш, тады забываіш, яна закрясяя. (– «Закрясяя» – гэта як? – Г. Л.) Ну, забываіцца ўжо, як іржавая што-нібудзь. Во палож нож,

¹Тут і далей у падобных выпадках у дужках прыведзены каментарыі суразмоўцы – Генадзя Ісаакавіча Лапаціна.

ён у зямле заржавея. Так і ета. Не бярэш, не пользуешся і забываіш. <...> Садзімся... Пряпём такія і такія. “Глядзіца, дзеўкі, этыя пелі мы ўчора”. Сёньня ужо начынаім другія, штоб усі паўтаряць, штоб не забываць. А цяпер кундрычаць». Гэта тычыцца не толькі песень: «Памёрлі людзі і з сабой папаняслі песен і казак і ўсякага ўсяго. Не расказалі нікому. Тады ж не нуждалісь етым. Ета толькі ты адзін на свеце сабіраіш». Апошняя таксама істотна вызначае, якая роля ў працэсе захавання традыцыі адводзіцца даследчыку: «Сколькі іх мёртвых ляжыць няўздуманых. Як на галаву ўзойдзя... Старынных етых во. Калі б вумнейшых баб найшоў ты, як я...» У апошнім выказванні роля носьбіта вызначана ў вышэйшай ступені дакладна.

Такім чынам, у дадзенай частцы калектыўнай манаграфіі разглядаюцца стасункі, якія ўзнікаюць і існуюць паміж носьбітам і даследчыкам. Плённасць працы палявіка ў найвышэйшай ступені залежыць ад яго здольнасцей знайсці паразуменне з носьбітамі традыцыі. Да гэтай высновы павінен прыйсці кожны сапраўдны даследчык народнай традыцыі. Гэта праблема прааналізавана як адмыслова, так і перыферыйна ў працах амерыканскіх, англійскіх, а таксама расійскіх і ўкраінскіх лінгвістаў, фалькларыстаў, этнолагаў, антраполагаў.

Амерыканская і еўрапейская бібліяграфія пытання прыводзіцца ў артыкуле А. А. Панчанкі «Инквизиторы как антропологи, антропологи как инквизиторы» [1]. У 2000-я гг. у гэтым кірунку актыўна працавалі расійскія даследчыкі. Так, у рубрыцы «Проблемы полевых исследований» часопіса «Живая старина» вопытам сваёй палявой працы дзяліліся такія даследчыкі, як С. Е. Нікіціна, А. А. Пятроўскі, А. Б. Мароз, А. А. Ліцягін, А. В. Тарабукіна, Е. В. Куляшоў [1]. У 2005 г. у межах форума «Этические проблемы полевых исследований», які праводзіўся часопісам «Антропологический форум», гэта праблема разглядалася даследчыкамі з Расіі, Украіны, Вялікабрытаніі, ЗША [2]. Асабліваю ўвагу мае меркаванне Д. В. Арзютава, які лічыць, што «фактычным полем для этнографа з’яўляюцца людзі, іхнія характары, жыццё і лёсы... Чалавек павінен любіць людзей, а даследаванне іхняй культуры разглядаць не як частку навуковага працэсу, а як частку свайго жыцця (хаця б па факце стасункаў з імі)» [3, с. 15].

Разам з тым трэба адзначыць, што ў расійскіх даследчыкаў былі такія папярэднікі, як, напрыклад, П. Н. Рыбнікаў, які напісаў «Заметку собирателя» па просьбах прыхільнікаў народнай паэзіі: «Амаль адразу пасля выхаду ў свет першай часткі да мяне сталі даходзіць настойлівыя просьбы ад многіх аматараў народнай паэзіі растлумачыць, як і ад каго запісаў я быліны, што за людзі сучасныя спевакі, у якой ступені захавалася былінная паэзія і як перадаецца ад аднаго пакалення да другога» [4]. Збіральнік уздымае пытанні, актуальныя і ў наш час. Акрамя таго, трэба ўзгадаць публікацыі такіх ўкраінскіх даследчыкаў, як М. Грыміч [5],

М. Глушко [6], М. Маерчык [7]. Тым больш, што двое апошніх вызначаюць пытанне ўзаемапаразумення і непаразумення паміж этнографам, фалькларыстам і носьбітам этнічнай культуры адмыслова.

У беларускай фалькларыстыцы тэма адносін, якія ўзнікаюць паміж носьбітам традыцый і збіральнікам фактаў, артэфактаў, тэкстаў гэтай традыцыі, практычна не разглядалася, таму аўтар гэтай частцы – Генадзь Ісаакавіч – грунтуецца толькі на сваім асабістым вопыце. У аснове разглядаемай тэмы ляжаць яго шматгадовыя адносіны з Варварай Аляксандраўнай Грэцкай. Яна нарадзілася 18 снежня 1925 г. у п. Амяльное Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці. У 1992 г. Варвара Аляксандраўна пераехала ў Ветку, калі Амяльное ў шэрагу іншых 58 населеных пунктаў раёна спыніла сваё існаванне, а жыхары былі пераселены ў іншыя гарады і вёскі Беларусі. У Ветцы яна пражыла да самай смерці – 3 студзеня 2021 г.

Размовы Генадзя Ісаакавіча з Варварай Аляксандраўнай з цягам часу ўвасобіліся ў шматлікія публікацыі і кнігі. Так, у 2015 г. у гомельскім выдавецтве «Барк» выйшла кніга «Варвара Грэцкая як з’ява беларускай народнай культуры» [8]. Зместам стала жыццё Амяльнага, увасобленае ў песнях, павер’ях, прыкметах, абрадах, запісаных на працягу 2005–2014 гг. У 2017 г. выйшла кніга ў дзвюх частках «“К кожнаму разгавору прыказка ё...” З вопыту вывучэння дыялектнай фразеалогіі. Матэрыялы да фразеалагічна-парэміялагічнага слоўніка асобы. Варвара Аляксандраўна Грэцкая. Запісы 2005–2012 гг.» [9], у якой жыццё Амяльнага ўвасобілася ў прыказках і прымаўках, якіх ад яе было запісана больш за 2000. Былі таксама шматлікія артыкулы ў такіх выданнях, як «Живая старина» (Масква), «Антропологический форум» (Санкт-Пецярбург), «Palaeoslavica» (Кембрыдж, Масачусэцс), «Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні», у матэрыялах навуковых канферэнцый. Такой багатай бібліяграфіі не мае ніводзін з носьбітаў беларускай народнай традыцыі.

Гісторыя адносін Генадзя Ісаакавіча з Варварай Аляксандраўнай паказвае, што носьбіт традыцыі і збіральнік яе тэкстаў, фактаў, артэфактаў павінны сустрэцца. І да гэтай сустрэчы збіральнік, каб не размінуцца, павінен быць падрыхтаваны і адпавядаць носьбіту ўзроўнем сваіх ведаў і шырынёй інтарэсаў, апантанасцю. Менавіта гэта адчуў і вызначыў у рэцэнзіі на рукапіс кнігі выдатны даследчык народнай культуры У. І. Коваль: «Несумненна няўрымсліваму збіральніку вельмі пашанцавала, што на сваім шляху ён сустрэў такую неардынарную і таленавітую асобу, як ураджэнка пасёлка Амяльное Варвара Аляксандраўна Грэцкая, якая праз усё жыццё пранесла і ў дэталях захавала не толькі вялікае мноства народных песень, легенд і паданняў, але і самых розных уяўленняў пра навакольны сусвет. Але ж і без асобы самога збіральніка (і аўтара кнігі) наўрад ці быў бы атрыманы такі каштоўны матэрыял: носьбіты народнай

мовы і культуры (у навуцы іх прынята называць не вельмі прыемным словам “інфарматыры”) выдатна адчуваюць “ступень апантанасці” суразмоўцы, яго адданасць і прафесійны ўзровень».

Тым не менш спачатку Генадзь Лапацін з Варварай Грэцкай сапраўды размінуліся. Адбылося гэта ў 1992 г., калі Генадзь Ісаакавіч, на той час супрацоўнік Веткаўскага музея народнай творчасці, часта (прычым з некаторымі неаднаразова) сустракаўся с перасяленцамі, якія жылі ў Ветцы, сярод якіх былі і жыхары Амяльнага. Падчас адной з такіх размоў з пастаяннымі суразмоўцамі ў іх у гасцях апынулася жанчына, якая слухала, а пасля прапанавала Генадзю Лапаціну свае песні. Пра гэты выпадак яна сама нагадала праз 20 гадоў: «Я табе калісь казалы ў Вулічавай Фёклы... Ты быў там. Дак я табе казалы: “Я табе столькі напяю, што ў цябе бумагі ні хваця”. А ты атвеціў: “У мяне хваця”. Я гаварю: “Ой брэшыш! Ні хваця ў цябе бумагі”». Аднак, паколькі песні на той час былі па-за межамі інтарэсаў Генадзя Ісаакавіча, абмежаваных дэманалогіяй, жывёлагадоўчымі і жніўнымі абрадамі, яе прапанова яго не зацікавіла. Аналізуючы тыя падзеі, Генадзь Лапацін зразумеў, што яна, назіраючы за размовамі, убачыла ў ім зацікаўленага чалавека і прапанавала дыялог, на які ён не адгукнуўся. Наступная іх сустрэча, большай часткай выпадковая, адбылася толькі ў 2000 г., калі Генадзь Ісаакавіч адмыслова збіраў матэрыял па замовах, дэманалогіі, некаторых каляндарных абрадах.

Зноў фалькларыст звярнуўся да Варвары Грэцкай толькі ў 2005 г., калі калектыў музея працаваў над выданнем «Голоса ушедших деревень» [10], у якім Генадзь Ісаакавіч адказваў за фальклор і этнаграфію. Перад ім паўстала задача паказаць карціну жыцця веткаўскіх вёсак, уласобленую ў фальклорныя і этнаграфічныя тэксты, па магчымасці ў поўным аб’ёме. Стасункі суразмоўцаў не спыніліся і пасля выхаду кнігі, і з таго часу яны прасябралі больш за 15 гадоў, да самай смерці Варвары Аляксандраўны. Сустракаліся, размаўлялі, яна спявала амяленскія песні, распавядала пра мясцовыя звычаі і абрады, перасыпала сваю гаворку амяленскімі прыказкамі і прымаўкамі. Паступова Генадзь Лапацін стаў для яе настолькі сваім, што яна ў размовах стала дазваляць сабе тое, што з чужымі звычайна не дазваляюць: «(– Аляксееўна казалы, што вы не культурна гаворыце, а вы казалі, што са мной як са сваім гаворыце. – Г. Л.) Свайго ж не баіцца. Ці ён грязны прыдзя... Я гаварю: “Табе культурна нада, гавары”. А як гаварыла, так гаварю. Ты ўчыцілка, гавары па-культурнаму, а як гаварыла, так гаварю. Во ты кажыш: “Насяры ты на ета дзела. Дак пры ём нілзя”. Я гаварю: “Ён што с... ня ходзя? Ходзя. І ты ходзіш, і ўсі ходзяць”. Толькі культурыціся... Казалы мне Аляксееўна: “Німа ў цябе розуму! Нашто ты яму кажыш такому ўчонаму такую ярунду? <...> Твае песні бярэ, мае не бярэ! Я б была на яго месці, твае песні я б і не брала. У цябе і мацюкі ў тых песнях”. Я гаварю: “Ё мацюк у песні, я ж яго

не выражу. Приходна. Кто прыляпіў. Можна выкінуць, можна замяніць... Мне і так добра. Ё ў песьні, і я паю. Страмная яна – ніхай. Што старшыя пелі, то і мы. Усё ж эта бярэцца ад пакалення. Ніхай тому будзя плоха, хто складаў: ці паеты, ці хто там, ужо, складаў. А наша дзела пець»¹. Калі б другі такі прыйшоў, як ты, у музеі б работаў, я б сказала: “Я нічога ня ўмею. Быў адзін, я яму ўсё расказывала, а ты ідзі шукай сабе ішчэ”. (– Чаму б вы яму так казалі? – Г. Л.) Ён для мяне, як чужы, а к табе мы прывыклі, ты ўжо як свой».

Забягаючы наперад, неабходна вызначыць, што, каб ідэальна адбыцца ў іпастасі носьбіта традыцыі, яе прадстаўнік павінен у сваім жыцці выканаць наступнае: пераняць, захаваць, перадаць.

Паводле Варвары Грэцкай, традыцыя – гэта сямейнае, радавое, сваё ў жыцці ўласнай вёскі: «Што–нібудзь дзелаць... Празнік дзелаць... Абрачаюцца на што–нібудзь дзярэўняй... Вот калісь дашчоў німа... Такая традзіцыя... Сабіраюцца, ідуць Богу моляцца... Вот і дошч пойдзя... У кожным сяле свая традзіцыя... У тога так, у тога так... У сям’е бывае... Ты вядзеш парядак... А ў другой сям’е: “А ніхай так!.. Чорт яго бяры!..” А ты хочыш, штоб у цябе ўсё было атлічна... Вот табе і традзіцыя... І плахая, і харошая... У кождага свая традзіцыя... І ў дзярэўні традзіцыя... У нас длінна не на сілі, а другія длінна носяць... Традзіцыя... Хто як завучыцца... У нас усё па-амяленскаму... Адзін на аднаго глядзяць, вучацца... Тэй так жыве... Тэй лучшэ... Плахому ж не вучацца... Харошаму... Усё баба казалі наша: “Вон вучыцеся, дзе харошае ў дварэ дзелаяць, да гаворыць. А паганае. Яно само прыдзя”. У маскалёў не было цэбраў, штоб мазепы, ці як яны нас называлі, ня пілі вады. Вот ідзеш па Барьбе, цэбраў нідзе німа. А ў нас на Амяльным ва ўсіх цэбры на калодзесах. Вот розныя традзіцыі».

Асаблівае месца ў сваіх разважаннях аб працэсе захавання і жывога існавання традыцыі Варвара Аляксандраўна надавала сям’і. Адсюль наступнае: «Традзіцыя... Як старэйшыя рабілі... Як у каго... Так і сем’і... Гаворыць, як матка дзелая, і дзіцятка так. <...> Еслі ў сям’е не васпіталі, школа рады не дасць. Я ўчыцелёў не віную. Учыцель не прычом, еслі у сям’е дурак зародзіцца. Яму хоць гавары... І вот гаворыць: “Учыцеля даўжны...” Не... Што ўчыцель мажэ? Як калісь у нас было па сорок пяць учынікоў... Класы бальшыя... Утрэх сядзелі на партах... Дак што? Учыцель усіх навуча? Эта ў сям’е даўжны дзісцяпліну дзяржаць. <...> Яна заражонная етай сям’ёй... У сям’е жыве і гаворы па-етаму... Наш Грыша па-амяленскі і ціперь гаворы. Ён жа пражыў век у Маскве. А ён гаворы так, як і мы гаворым. <...> Песня ё, як Ваня вёў каня паіць, а Варынька, дзевачка, да за ім бягіць... І мы яе любілі. Калісь сядзім так ўвечары, кажым: “А ці бабы чуяць!” Наша баба як чуя: “Ааа! Бяспутныя. Ня пейця етыя песьні”. – “Баб, чаго?” – “Ім больна будзя, што вы не воўрэмя пеяць”.

¹Гл.: [11].

Ужо нас страша. Мы тады кініма. Баба пойдзя. Мы: “Баба пашла. Давай!” І сядзім стрэлавая ўвечары пяём. Баба Буцікава будзя калісь, хрэснае маёй сваякруха: “Ой, бяспутныя! Маткі не навучылі, дак яны, во дуркаватыя, пяюць песні абы-калі!”»

Аб вызначальнай ролі сям’і, рода ў прыведзеным працэсе разважае і малодшая сястра Варвары Аляксандраўны Тамара: «Па старынушке... Напрымер, глінянае дзелалі... Род... Уміраець... Род прамышляе, прадалжае дзелаць ета ўсё... Трэццяе пакаленіе прадалжае...»

Традыцыя рэалізуецца:

• у мове: «Прыродны язык. Родны язык. Вот з каторым родзіцца, прывыкніш к яму, так і гаворыш. <...> Я гаварю па-свайму, па-дзір’явенскаму. (– «Па-дзір’явенскаму» – гэта як? – Г. Л.) На мяне Аляксеяўна кажа, мне дала выгавар. Я гаварю: “Сярэж, у нас лусцінка хлеба. Ідзі схадзі!” Яна і гаворы: “Нада казаць не «лусцінка», нада казаць «скібачка» асталасьці «кусочык». Што ты ета пракалісяшня-пракалісяшня?” Я вот як баба гаварыла ў нас, і матка так гаварыла: “Дзеці, ў лес ідзіце, вазьміца хлеба па лусціні”. Мы ўжо знаім, што па лусцінцы, па скібаццы хлеба возьмім. “А, мам, мы скоро прыдзім!” – “Не знаіця, калі прыдзіце!” Вот – лусціна! Табе некрасіва? Лучшэ сказаць скібка ці кусочык? Як? (– Мне – лусціна. – Г. Л.) Лусціна? Ня грэбуіш. А яна мне гаворы. Я што баба гаварыла і матка, то мы і гаворым. І Ягорка наш: “Мама, я хочу хлеба. Дай хоць лусцінку”. <...> Відна, што амяленскі, закружскі... Мы бачым, што ета ні наш чыла-век... Па разгавору атлічацца. <...> У нас рябая карова, а ў Марозаўцы рабая карова. І дзе жыеш, там вучышся. Наш Грыша ў Маскве. З генералам рука об руку дужа дружаць. Дак ен будзя на мяня казаць, паківая пальцам, я ўжэ знаю, ета я па-свойму ляплю”. Свой прыродны язык. Як хто клыча»¹;

• фальклоры: «Дзеўкі пяюць. Як бабы, так і дзеўкі. Тыя песні. Не саўпадаюць песні. Што ў Закружы пяюць і ў Пацёсах. <...> Я прышла, гаварю: “Дзед Майка, была сёдни ў хрэснае, песню красіваю навучылась”. – “Якую?” Я тому дзеду і пяю. Пачала пець. “Ну, як на тэй раз... Штоб большы ня пела етыя песні!” – “Дзед Майка, а чаго?” – “Таво што ета не закружская песня... Ніхай свае яны пеяць, а вы свае кудлыця! Пейця свае”. Я гаварю: “Ну, усё! Большэ ні буду яе”»²;

• этнаграфіі: «У маскалёў не было цэбраў, штоб мазепы, ці як яны нас называлі, ня пілі вады... Вот ідзеш па Барьбе, цэбраў нідзе німа... А ў нас на Амяльным ва ўсіх цэбры на калодзях... Вот розныя традзіцыі...»; «Як лён сеяць, усё ж хрысцяць, а я план засяваю, дак я лёнам. Думаю: “Баба ўсё лёнам. Пасеяла, зачырціла...” І цыбулю... гаварю: “Падаждзі, Сярэжка...” Ён: “Баб, ты ўсё прыхамяці...” Я гаварю: “Нада і ета здзелаць. Нас учылі так. І мы традзіцыю ету будзім выпалняць”. Во засяюць і бульбу... Іван

¹Гл.: [12].

²Гл.: [13].

Рыштак... Я вышла, ён пачыная... Паляджу: Богу моліцца, перяхрысціўся, зямлю перяхрысціў і бульбу кладзе... Я гаварю: “Што ты дзелаіш?” – “Засяваю план. Перяхрысціўся, у Госпада Бога уражаю папрасіў».

Вялікую ролю ў станаўленні Варвары Грэцкай як адметнага носьбіта амяленскай традыцыі адыграла яе бабуля Алена Максімаўна Грэцкая (у дзявоцтве Кулагіна; 1859–1953): «Бабачка мая і матка... Спасіба матцы, што радзіла, а баба ўзрасціла. І бацька мой любімы. <...> Мы з бабай большы... Маткі нашай некалі было... Баба ўсё казала на матку: “Трудзяка ты мая, трудзяка!.. Вот дай табе счас тры работы!.. Матка кароў даіла, і ў магазіні...” <...> І німа това дня, штоб я бабу не памянула. Матку не памяну, а бабу памяну. Да таго з бабай я была спрэжанная». Выказванне «Мы з бабай большы...» вызначальна, паколькі яно дэманструе, што традыцыя перадаецца паступова, звычайна, з цягам усяго жыцця ў асяроддзі носьбітаў. Якім чынам гэта рэалізавалася ў адносінах Генадзя Лапаціна з Варварай Грэцкай, апошняя вызначыла на прыкладзе прыказак: «Дак ета ж к разгавору такая. Не пачала б гаварыць... Можа, іх у міне чорт знае колькі. Як часта будзем гаварыць, дак яны ўсе павыкажацца».

Алена Максімаўна праз усё жыццё пранесла і перадала ўнучцы перанятае ёю ад сваёй прабабулі: «Я гаварю: “Баба, і дзе ты вучылась? Ты ж у школу не хадзіла”. А яна мне гаворы: “Мая ўнучка, ета ў мяне ішчэ мая прабаба была, старэнькая, ішчэ прабаба пела, і я навучылась кала яе. Я ўжо навучылась кала бабы. А ты ўжо навучылась кала мяне”. “Справеку, – баба наша казала, – і прабабы нашы вадзілі ету Стрелу”. Усё баба казала: “Колькі свет – столькі і песні еты”. Я на празнікі багата знаю... Што мяне баба навучыла. <...> Мы гаворым: “Баба, адкуль ты знаіш етыя песьні?” А яна гаворы: “А ета ж баба вучыла, і я перяняла. Наша баба умная была. Матка ўсё казала: “Ты спракаветашная... Тут, можа, мільён гадоў... І тоя знаіш. Ужо па-новаму начынаяць людзі гаварыць, а яна спракаветашная». А дзед Майка будзя казаць: «Ну як, Алёнка, правільна! Выкапый з глыбіны, а то яны ўсё закапьяць разгавор калісяшні!»».

Алена Максімаўна была для сваіх аднавяскоўцаў сапраўднай энцыклапедыяй. Да яе, па вызначэнні яе нявесткі, маці Варвары Аляксандраўны, ішлі, як да Бога, яе парады, яе прысуды былі для іх вызначальнымі: «Прыдзя, хоць і Козырыха: “Баб, калі-та рассаду сеяць?” А баба гаворы: “Капусту-расадніцу ўсягда сеяць у пятніцу. У любую пятніцу сей капусту-расадніцу!” (– Баба так усіх вучыла? – Г. Л.) А баба наша будзя іціць, еслі расаду будзя сеяць, і будзя казаць... ты на вуліцу, табе б сказала: “Ісакавіч, сважы сваёй ці матцы, ці жонцы, расадку ніхай сёдні сеяць. Капустніцу-расадніцу сеяць у пятніцу. <...> У нас была Алка, учыцільница, чэрыз двор жыла, як што сеяць, Толік кажа: “Усё ўжо! Халу ў палу пашла”. – “Пайдуду папытаю, Грэцкавы сеялі ці не. Еслі ня сеялі, я ня буду”. Учыцілка

яна была. Прыдзя: “Дзеўкі, вы... Ці рассаду сеяць... ці там... Што-нібудзь...” Мы гаворым: “Заўтры будзім мы сеяць”. – “Ну, давай заўтры”. Прыдзя. “Ну, сеялі вы? Пайдзёмця сеяць. І я пайдзу”. Такія, вот, ня скрытыя мы. А ўжо баба Іванюшкава... Та ўжо сама сабе. Пойдзя і ня скажа. А наша баба аткрытая была. <...> Прыходзілі к ёй скрозь... Во дажэ кабана біць, прыходзяць: “Баба Алёнка, ці цётка Алёнка, хочым кабана біць, ці можна ціперь?” Яна кажа: “Падаждзі дні два-тры, – падскажа, – во тады ўбівай... А то сала слізкая будзя...” Ці садзіць што-нібудзь на агародзі... Яна і кажа: “Ня нада... Ета самы плахі ў месяцу дзень... Ня нада... А то будзя гніць на агародзі...” Баба наша вумная была... Ета ня то, шта я хвалю... А ўсі зна-яць, што ета баба Грэчкава сказала... Значыць – закон. <...> Баба Алёнка ўсё знала на свеці. Як дваццаць утарога дзікабра, яна і кажа: “Ужо мядзвездз сёдни перяварачывіцца на другі бок. Будуць сікунды тэя ці мінуты будуць болец. <...> На Вялікадня, на Троіцу, на Ражаство – усё баба казала. Маша пашла замуж, мы ішчэ дзеўкамы былі, дак баба ўсё казала: “Мая унучачка, мы жывом, ета ўсё прырода, грэху ня дзеляйця ў пасцелі на празнікі. А то будуць дзеці плахія”. Мужык із жонкай штоб ня спалі, штоб грэху ня дзелалі, а то ня дай Бог, да і дзіцёнак будзя. Дак усё калісь казала, як родзіцца ў каго-нібудзь... там радзіўся ў нас абы-які, дак баба і кажа: “Наверна, грэшок здзелалі...” Баба і гаворы: “Нас учылі і баба, і прабаба. Калісь казала: «Ня спі, Алёначка. Ідзеш ты замуж, не спі з мужыком па празніках, ня спі. Па вялікіх празніках. І па васкрысеннях»».

Прыведзеныя прыклады робяць зразумелым наступнае вызначэнне: «Баба калісь казала: “Як памру, дак не забудзь, падбярэ ўсё маё смецце, што я табе гаварыла. Ета ня смецце, яно і нада будзя. Дак падбярэ яго, не выпускай із свае галовачкі”. І во яна дабілась, штоб я пры старасці гадоў, гаўно ета раскажывала. Яна сказала: “Не шчытай смеццем казала”. Часта. Сядзіма. І бабы будуць. На бугрэ жылі, дак. Як баба памёрла, дак яны гаворыць: “Во баба Алёнка гаварыла”. Ці будуць: “Твая баба Алёнка гаварыла”». І быццам паўтарая сваю бабулю, Варвара Аляксандраўна вызначае: «Пачытай мае ўсе песьні, і німа такія херовыя песьні, а якую не пачанеш, дак ума набярэся. Яны ўсі талковыя»». Па сутнасці, Генадзь Ісаакавіч стаў для яе пераймальнікам, якому трэба перадаць тое, што, па яе разуменню, можа спатрэбіцца ў жыцці. Па «крошцы», па песні, па прыказцы, па прымаўцы Варвара Грэчкавая паступова ўцягвала яго ў амяленскую традыцыю, увасобленую ў песні, святы, абрады, прыказкі, прымаўкі. Яна бачыла, што Генадзь Лапаціну гэта цікава, адсюль: «Калі б мая баба аджывілася, я б скарэй цябе вяла. Ты б пагаварыў, сходу ўлюбіўся б у яе. Яна такая талковая была...» Яна ўбачыла ў даследчыке чалавека, з якім можна адвесці душу: «Я гаварю Марусі Вулічэвай: “Мы падружыліся з ім. Ужо як ціпер не прыходзя, дак і кушна мне”. Яна га-

вора: “Баракло ўсякая сабірая, а ціпер па цілівізару пяюць”. А я гаварю: “А я прагаварю свае песьні. Я во етыя песьні... Я ні знаю іх, но я іх не хочу пець. Я ж запяю, дак ён і рот разявя, і слухая, як я пяю». Тут вызначальна: «Ідзіце ў музей к Ісакавічу...» Адсюль: «Хваця з цябе!.. Кажды дзень па тры буду. Ці кажды раз. А то ня прыдзеш. Цябе багата спець, дулю мне дасі. Ня прыдзеш. А як патрошкі... І ў другі раз ішчэ...»

Варвара Аляксандраўна аказалася не проста ўдзячнай пераймальніцай, а, паводле яе самавызначэння, няхай і падсвядомага, паслядоўніцай: «І ўсё помню тоя, што мне баба ўчыла... Я па бабінаму слядку іду, штоб усё харашэнька была. <...> Усё баба наша казалла Алёнка: “Варячка, ты і Маша крошкі падабралі мае”. (– «Крошкі падабралі» – гэта як? – Г. Л.) Ну, крошкі падабралі. Ну, усё ўмела дзелаць, што баба... Я знаю, як і сена ўвязываць. Я на празнікі багата знаю... Што мяне баба навучыла... Баба наша ўсё знала, і мне ўсё паказывала, кажа: “Ета за плячамы не насіць. Нада што б ты ўсё знала”. Прыходзіцца ў жыцці ўсяк. Штоб усё ўмеў». «Да крошкі» – зноў-такі вызначальна. Верагодна адсюль і наступнае: «Яны ляжалі за плячамы ў мяне. І еслі б не Ісакавіч, дак каму б я пела. Сама сабе. Калі печ таплю ці палю, і па-ціхоньку... Люда: “Што ты ўсё пяеш і пяеш?” Думаю: “Дай тую спяю... Тую...” І выкалупывала ня знаю, якія старынныя... Якія ў галаве асталісь. А колькі іх, забытых... Ужо восімісят гадоў... Пазабывала колькі...»

Разам з песнямі Варвара Грэцкая не толькі пераняла ад сваёй бабулі трывогу за іх лёс, але і пайшла ў гэтым плане далей. Паводле яе адчування, не перадаць песню далей, пахаваць песню разам з сабой – грэх: «Баба калісь казалла: “Мая ўнучачка, – як я ей дзве песні прапела. – Мая ўнучачка, як я памру, колькі астанецца песен, што ты іх ішчэ сабе не ўзяла”. <...> Што ўмела, усё з душы зваліла... А калісь я сама сабе і думаю: “Столькі песен!.. Бог так і дае... Столькі песен я ўмею, і прападуць, і закряснуць у грязі...” Ажна найшоўся такі Ісакавіч, што падабраў усю маю грязь. <...> Як з душы грэх зваліла... Я ўсё калісь казалла... Пачаном пець, дак я гаварю: “Пейця, пакуль... Пачалі ўжо етыя новыя песьні...” Як Пашуля. Пачалі ўсякага ўсяго. Не расказалі нікому. Тады ж не нуждалісь етым. Ета толькі ты адзін на свеце сабіраіш». «Як з душы грэх зваліла...» вызначальна.

Сапраўды, сустрэча Генадзя Лапаціна з Варварай Грэцкай для захавання амяленскай традыцыі аказалася вызначальнай. Тут неабходна паўтарыць: «Што ўмела, усё з душы зваліла... А калісь я сама сабе і думаю: “Столькі песен!.. Вот Бог так і дае... Столькі песен я ўмею, і прападуць, і закряснуць у грязі...” Ажна найшоўся такі Ісакавіч, што падабраў усю маю грязь...»

Шматгадовыя размовы з Варварай Грэцкай вызначылі яшчэ адзін аспект паспяховасці збору фальклора. Для гэтага трэба было перайсці традыцыйнае «збіральнік – інфармант»: даследчык з жанчынай сталі

«суразмоўцамі». У рэцэнзіі на кнігу «Носьбіты фальклорных традыцый (Пудожскі раён Карэліі)» В. А. Бахціна выказвае меркаванне, што «збіральнік фальклору – гэта су-размоўца. Слова “інфармант” у сутнасці нейтральнае, адхіленае, сухое і казённае, як бы вызначае, дыктуе афіцыйна-дзелавыя адносіны» [14, с. 135]. У гэтым пытанні Генадзь Ісакавіч цалкам згодны з аўтарам рэцэнзіі. Больш таго, асабіста для яго гэтыя вясковыя жанчыны даўно ўжо з’яўляюцца такімі «суразмоўцамі» (Генадзь Лапацін заве іх так у сваіх публікацыях з 2001 г.) [15, с. 16]. Аднак і гэта яшчэ не ўсё. Суразмоўцы павінны падайсці адно аднаму пад такт: «Калі хто прыдзя, я скажу: “Я нічога ня знаю”. (– Чаму так? – Г. Л.) Я для цябе пяю. Падышоў мне пад такт. (– «Пад такт» – гэта як? – Г. Л.) Па душэ».

Збіральнік павінен стаць для носьбіта роўнай яму асобай. У свой час, яшчэ ў маленстве, Варвара Грэцкая была асобай для сваіх старэйшых аднавяскоўцаў: «Песні ўсі харошыя, як правільна пяеш. Калісь бабы будуць сядзеццэ, там, адна заводзіла, Амерыканчыха, на голас, а яны гаворыць: “Варычка, хадзі-ка сюды! Будзім дзеўкі адзельна сядзеццэ”. Мяне падзываюць, я ім точна на голас пяю. <...> Дзед Заяц сказаў: “І мы тыя песні знаім... Ну ты ўсё раўно пяеш красіва... Дзіцёнак, ішчо дзвенаццаць гадкоў табе, а ты пяёш старынныя песні”. Дак ён гаворыць: “Дзвенаццаць гадкоў, а старынныя песні ўмеіш. Ета ўсі мы ўдзіўляліся. <...> Мяне дзяды вучылі: “Штоб, – гаворы, – ты большэ ўсіх знала. Во такую во расказы”. Мяне ўжо навучаць. Прыходзім на другі раз, я ўжо гаварю...» Адсюль і наступнае: «Чылаvek прышоў: “Давай песні мне пець!” Знаіш, такі ішчэ з гонарам. “Я прышоў за песнямы, буду тваі песні пісаць...” Я гаварю: “Маі песні запісаны... Усі к парядку па вочарядзі...” – “А хто пісаў?” Я кажу: “Каму нада, тэй прышоў і запісаў... У мяне адзін карэспандэнт сказаў: «Панаравіліся песні...» Значыць, я яму прапела... А да етых пор ніхто не прыходзіў... Песні б тыя мае, як у вагне б згарэлі... Прапалі да і ўсё!.. А так ён папісаў... І большы я нікому гаварыць іх ня буду...»” Дак ён: “Ну, хоць дзве-тры пряпей...” Я кажу: “Ня буду ні воднае пець!..” На што ён мне... Я яго ня знаю... Ты ж у мяне пісаў... А ета такія жалахвасцікі былі...

А то прыходзіла жэншчына... Прышла, круць-верць, па хаці ходзя, разглядаю ўсё... Я думаю: “Ці якая ахвірыстка, ці хтой-та такая...” Дак: “Я, мол, песні... Я работаю ў Гомелі, у музеі...” А я казала: “Ну, хто ты мне? Ты мне чужы чылаvek... У мяне ё Ісакавіч...” Яна і цябе, уродзе, знала... Яна гаворыць: “Я знаю яго... Ну, ты мне раскажы...” А я: “А-а-а!.. Ні буду ёй...” Ні казала ёй... Ні пасчытала нужным я... Думаю: “Ну, еслі да етых пор, ніхто, акрамя Ісакавіча... Дак толькі аднаму яму пагружу... Пагружу толькі яму...”

Права я, ні права?... Я яму наатрэз сказала: “Я табе гаварыць ня буду...” Ён: “Ну, хоць адну пряпей...” Я кажу: “Да ніводнае ня буду!.. Каму нада, я ўжо тому прапела ўсі, а табе ня буду пець...” І ён трохі пакруціўся-пакруціўся: “Ну, я пайшоў...” – “Ідзі...” <...> Мужчына з жэншчынай пры-

шлі... “Нас паслалі песні запісаць...” А я ім: “Ідзіце ў музей к Ісакавічу. Я яму ўсё прапела...”» Такім чынам, Варвара Грэцкая, няхай і на падсвядомым узроўні, быццам бы даручае Генадзю Лапаціну місію перадаваць яе песні далей.

З задачай захаваць сваю традыцыю Варвара Аляксандраўна Грэцкая справілася. У 2015 г. у гомельскім выдавецтве «Барк» выйшла кніга «Варвара Грэцкая як з’ява беларускай народнай культуры», якую яна ацаніла як падарунак людзям: «Я гаварю: “Баба, і я ж як памру... Сколькі песен... Вот выкінь, да і ўсё... Хто іх будзя пець... Усі прапашчыя”. Ажна найшоўся добры чылавец... Усё падабраў. <...> Старыну струхнула. Ета старынныя песьні... У пуць прывяла, табе аддала. Будзіш ты пець ня будзіш, но хоць пачытайш, і то скажыш: “Была адна такая... Прапела такія песьні мне!” <...> Памёрлі людзі і з сабой папаняслі песен і казак. <...> А я іх жалела... Думала: “Прападуць. Каму яны нада?” Найшоўся добры чылавец. Мож, ішчэ хто прачытая песні егыя. Найшоўся чалавек добры, пасабіраў мае песьні. Патаму шта я ўсё калісь казал, пяю сама сабе... І сядзім: “Давайці-ка пець, бабы! А то памрём і ўсё наша памрэ”. Ціпер ўжо новыя пяюць песьні па радзіву разныя. Ад старынушкі атышлі... А во найшоўся такі, і я прыпуціла песні. (– Што значыць «прыпуціла»? – Г. Л.) Ну, як табе сказаць... Гаворыць: “Прыпуціла”. К парядку, што яны... Мож, яшчэ хто прачытая...» Апошняя таксама рэалізавалася, пра што красамоўна сведчыць наступнае: «Варя (унучка. – Г. Л.) тыя папрачытывала... Сказала: “Баб, хоць ты і памрэш, я кнігі забяру і буду скрозь іх чытаць...” Я гаварю: “Будзіш чытаць і будзіш памінаць Ісакавіча і міне, і песні...”» Кужельная Праскоўя Сяргееўна (стрыечная сястра): «Я гаварю: “Варькіны песні здзелалі ў кніжку”. А Ніна мая гаворыць: “Мам, вазьмі кніжку, перяпішы мне ўсе песні старыя. Я буду вучыць. Я помню, як цётка Варька пела і Маша на свадзьбах...” Яна... Старыя пяюць па радзіву... Піша... Дзелая такі альбом... Ета песні ўсяго гасударства... Пяюць усюды іх... Толькі дзе слова так іменяць, дзе так...» Па сутнасці, нават не паставіўшы перад сабой такой задачы, Варвара Аляксандраўна за 15 гадоў у пэўным сэнсе зрабіла з Генадзья Ісакавіча носьбіта амяленскай традыцыі: ён пераняў, захаваў і, дзякуючы кнізе, надаў ім далейшае жыццё.

Варвара Аляксандраўна Грэцкая, як лічыць Генадзь Ісакавіч Лапацін, як носьбіт традыцыі адбылася ў найвышэйшай ступені ідэальна. Безумоўна, адносіны, якія склаліся паміж носьбітам традыцыі (Варварай Аляксандраўнай) і фалькларыстам (Генадзем Ісакавічам) нельга назваць тыповымі. Тут проста пашчасціла абодвум: Варвары Аляксандраўне – на Генадзья Ісакавіча, Генадзю Ісакавічу – на Варвару Аляксандраўну. Такім жа чынам Алене Максімаўне Грэцкай, бабулі Варвары Аляксандраўны, пашанцавала на ўнучку, а ўнучцы – на бабулю. Тая самая мадэль адносін. Гэта таксама вельмі адметна вызначае залежнасць фальклору ад чалавека.

БІБЛІОГРАФІЧНЫЯ СПАСЫАКІ

1. *Ланченко А. А.* Инквизиторы как антропологи, антропологи как инквизиторы // Живая старина. 2001. № 1. С. 7–9.
2. Антропологический форум. 2006. № 5. С. 6–166.
3. *Арзютов Д.* «К людям ради людей» // Антропологический форум. 2006. № 5. С. 15–18.
4. *Рыбников П. Н.* Заметки собирателя // Песни, собранные П. Н. Рыбниковым / П. Н. Рыбников. Петрозаводск, 1989. Т. I. LXI. С. LXI–СП.
5. *Гримич М.* «Инквизиторський» стиль польової збирацької роботи, або Пронтенсивність досліджень на «чужому полі». Київ, 2014. 320 с.
6. *Глушко М.* Праця етнолога з інформатором у сучасних умовах: ключові аспекти // Поле: збірник наукових праць з історії, теорії та методології польових досліджень : у 5 т. / наук. ред. М. Гримич. Київ, 2014. Т. 1. Вступ до спеціальності. С. 120–127.
7. *Маєрчик М.* Польові дослідження: проблема достовірності й порозуміння // Народна творчість та етнографія. 2003. № 5–6. С. 82–85.
8. *Ланацін Г. І.* Варвара Грэцкая як з’ява беларускай народнай культуры. Гомель, 2015. 248 с.
9. *Ланацін Г. І.* «К каждому разговору приказка ё...» З вопыту вывучэння дзялектнай фразеалогіі. Матэрыялы да фразеалагічна-парэміалагічнага слоўніка асобы. Варвара Аляксандраўна Грэцкая. Запісы 2005–2012 гг. : у 2 ч. Гомель, 2017. 2 ч.
10. *Лопатин Г. И.* Фольклор. Обряды. Мифология // Голоса ушедших деревень / Г. Г. Нечаева [и др.] ; под общ. ред. Г. Г. Нечаевой. Минск, 2008. 290 с.
11. *Ланацін Г. І.* «Хто прыказку гаворы, і слова ўмесці скажа з прыказкай...» // Славянская фразеология в синхронии и диахронии : сб. науч. ст. / Гомел. гос. ун-т им. Ф. Скорины. Гомель, 2014. Вып. 2. С. 152–155.
12. *Лопатин Г.* Варвара Грэцкая: «Я гаварю па-амяленскі...» Из опыта изучения диалектной фразеологии. (Материалы к Фразеолого-паремиологическому словарю личности.) Варвара Грэцкая. Записи 2005–2012 гг. // Palaeoslavica. 2013. Vol. XXI, № 2. Р. 130–201.
13. *Ланацін Г. І.* Варвара Аляксандраўна Грэцкая: «Дай нам, Божа, штоб пець, а не плакаць...» // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац. 2014. Вып. 1 : Беларуская навука. С. 125–162.
14. *Бахтина В. А.* Рецензия на: Носители фольклорных традиций (Пудоожский район Карелии) // Традиционная культура. 2006. Т. 7, № 2 (22). С. 135–138.
15. *Ланацін Г.* Легенды і паданні Белай Дубровы і Белага Каменя: нататкі пра экспедыцыю супрацоўнікаў музея па збору ўзораў народнай творчасці, легенд, паданняў і абрадаў // Літаратура і мастацтва. 2001. 5 кастр. С. 16.

АНТРАПАЛАГІЧНЫ ПАВАРОТ У ІРЛАНДСКАЙ ФАЛЬКЛАРЫСТЫЦЫ ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ XX ст. У КАНТЭКСЦЕ АДРАДЖЭННЯ НАЦЫЯНАЛЬнай ІДЭНТЫЧНАСЦІ¹

З ранняга Сярэднявечча Ірландыя была краінай з унікальнай культурай, уласнай мовай і багатым слоўным фальклорам. Сучасны ірландскамоўны тэрмін *béaloideas* ('фальклор') першапачаткова выкарыстоўваўся ў значэнні «традыцыя» і меў дачыненне найперш да царкоўных традыцый, што адлюстроўвае ўзаемазносінны паміж пратэстанцкай і рымска-каталіцкай царквамі на тэрыторыі Ірландыі. У выніку пазнейшай трансфармацыі семантыка тэрміна ўвабрала ў сябе вусную традыцыю.

Індустрыялізацыя і ўрбанізацыя другой паловы XIX ст. адцягвалі ўвагу ад народнай культуры. У паўднёвых рэгіёнах Ірландыі перад пачаткам Другой сусветнай вайны 48 % працаздольнага насельніцтва займалася сельскай гаспадаркай, тады як на пачатак 1990 г. гэта лічба зменшылася да 13 %. У іншых еўрапейскіх краінах урбанізацыя адбывалася хутчэй, але ў цэлым гэта тэндэнцыя была адносна раўнамернай. Традыцыйныя рамёствы выцясяліся мясцовай альбо замежнай прамысловасцю, што адзначаў у тым ліку ірландскі навукоўца і палітычны дзеяч Д. Хайд у артыкуле «Патрэба ў дэанглізацыі Ірландыі» [1]. Менавіта ў гэты перыяд адбываецца станаўленне фалькларыстыкі як навукі, прызначанай акрэсліць межы традыцыйнай культуры і сканструяваць «чысты» аб'ект даследавання. Змена вясковага ладу жыцця і гаспадаркі прывяла да абмежавання арэалаў распаўсюджвання і скарачэння колькасці носьбітаў культурных з'яў, якія фіксаваліся і збіраліся фалькларыстамі. Еўрапейскія фальклары-

¹Тэма раскрыта пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонду фундаментальных даследаванняў у межах задання «Беларуская фалькларыстыка ў сучасным свеце: метадалагічны, праблемна-тэматычны дыяпазон, тэарэтычныя навацыі»; дамова № Г20У-004, нумар дзяржаўнай рэгістрацыі 20201112 ад 26.06.2020.

сты 1920–30-х гг. абмяркоўвалі ўласныя ўяўленні пра фальклор як культуру-ноў з’яву і неабходнасць зафіксаваць яго праявы, пакуль тыя не зніклі [2].

Пачатак XX ст. адзначаны ў ірландскай гісторыі абвастрэннем барацьбы за дзяржаўную незалежнасць і захаванне нацыянальнай ідэнтычнасці. Рэспубліканска-дэмакратычная партыя «Шын Фэйн» (*Sinn Féin*) скіравала свае намаганні на тое, каб стварыць у Ірландыі самастойны ўрад і дамагчыся доступу Ірландыі як асобнай дзяржавы на мірную канферэнцыю, што мела адбыцца пасля Першай сусветнай вайны. Пашырэнню ўплыву адзначанай партыі спрыяла Велікоднае паўстанне (1916), арганізаванае ваенным саветам Ірландскага рэспубліканскага брацтва і рэалізаванае з удзелам Ірландскіх добраахвотнікаў, Ірландскай грамадзянскай арміі і інш. У снежні 1918 г. партыя «Шын Фэйн» атрымала 73 са 105 месцаў, адведзеных Ірландыі ў брытанскім парламенце. Аднак дэпутаты-шынфэйнеры не паехалі ў Лондан, а сабраліся ў Дубліне і ў студзені 1919 г. абвясцілі сябе ірландскім парламентам, прынялі Дэкларацыю незалежнасці Ірландыі і выбралі са свайго асяроддзя ўрад Ірландскай рэспублікі. У адказ на гэта кіруючыя колы Брытаніі накіравалі супраць Ірландскай рэспублікі 60-тысячнае рэгулярнае войска, у той час як Ірландская рэспубліканская армія налічвала толькі каля 15 тысяч чалавек. Адным з вынікаў Англа-ірландскай вайны (1919–1921) сталі стварэнне Ірландскай свабоднай дзяржавы (1922, з 1949 г. – Рэспубліка Ірландыя) і адыход шасці ольстэрскіх графстваў (будучай Паўночнай Ірландыі), большасць насельніцтва якіх складалі пратэстанты, да Злучанага Каралеўства Вялікабрытаніі і Паўночнай Ірландыі (1927).

Адным з ініцыятараў руху за незалежнасць напрыканцы XIX – у пачатку XX ст. стала Гэльская ліга, заснаваная ў 1893 г. з мэтай захавання ірландскай мовы, найперш у яе побытавым ужытку, вывучэння і распаўсюджвання ірландскай мовы і літаратуры, а таксама традыцыйнай ірландскай культуры [3].

Выхад Ірландыі са складу Злучанага Каралеўства Вялікабрытаніі і Ірландыі ў 1921 г. даў штуршок развіццю ірландскай фалькларыстыкі. Фалькларыстычныя даследаванні пачатку XX ст. праводзіліся пад эгідай Дублінскага ўніверсітэцкага каледжа, Таварыства ірландскай традыцыі (1917–1919) і іншых інстытутаў, што мелі на мэце актывізацыю вывучэння традыцыйнай культуры. У 1930 г. быў створаны Ірландскі фальклорны інстытут, праз пяць гадоў рэарганізаваны ў Ірландскую фальклорную камісію ў складзе Міністэрства адукацыі з мэтай збірання, захавання, класіфікацыі, вывучэння і дэманстрацыі ўсіх аспектаў ірландскай фальклорнай традыцыі [4].

Адным з вытокаў ірландскай фалькларыстыцы стала збіранне антыкварыяту як сведчання нацыянальнай старажытнасці, уасобленай

у сляянскай культуры, што ўпершыню афіцыйна зацвердзіла яе як аб'ект навуковых даследаванняў. У Ірландыі, як і ў іншых краінах, вымушаных сцвярджаць уласнае права на існаванне і незалежнасць, збіранне, захаванне і распаўсюджванне фальклорнай спадчыны было адным з найбольш актуальных пытанняў дзяржаўнай палітыкі. Мастацкая каштоўнасць вербальнага фальклору не аспрэчвалася. Папулярныя казкі, сабраныя, адрэдагаваныя і апублікаваныя, склалі першы колькасна вымяральны рэсурс літаратурнай прасторы на этапе яе зараджэння, усталёўваючы ўзаема сувязь паміж станаўленнем літаратуры і нацыі. Аднак, ірландскі фальклор з катэгорыі папулярнага ці правінцыйнага, ад другой часткі з'явы, якая праходзіць раннія стадыі сваёй эвалюцыі, пераходзіць у статус факта нацыянальнай гісторыі і адначасова матэрыялу для канструявання нацыянальнай культуры і літаратуры.

Асноўным напрамкам тагачаснай ірландскай фалькларыстыкі было вывучэнне вуснай традыцыі (Дублін) і матэрыяльнай культуры (Белфаст). Яно мела вялікае значэнне для Ірландыі – краіны, афіцыйная гісторыя якой зводзілася да ўрадавай дзейнасці і палітычнай барацьбы. Абрады і звычаі, зафіксаваныя ў сляянскім асяроддзі, выходзяць за межы пэўнай сацыяльнай супольнасці і выступаюць сведчаннем бесперапыннасці агульнанацыянальнай традыцыі [5]. Этнографы Ірландскай фальклорнай камісіі вывучалі тыпы жылых забудов, рамёствы і іншыя аспекты хатняй гаспадаркі вясцоўцаў, рабілі фотаздымкі, планы і замалёўкі, апісвалі сляянскі побыт у артыкулах і манаграфіях.

Як адзначаюць даследчыкі, пачаткам антрапалагічнага павароту ў ірландскай фалькларыстыцы стаў 1931 г., калі група амерыканскіх навукоўцаў прыехала ў Ірландыю з мэтай правядзення археалагічных і антрапалагічных даследаванняў [6]. Работа атрымала назву «Гарвардскае даследаванне Ірландыі» (1931–1936, пры тым, што палявая праца скончылася ў 1934 г.) і праводзілася пад кіраўніцтвам прафесара кафедры антрапалогіі Гарвардскага ўніверсітэта Э. Хутана, які, як адзначае ірландскі сацыёлаг, прафесар Дублінскага ўніверсітэта Э. Бёрнэ [7], ніводнага разу не наведаў Ірландыю ў адзначаны перыяд і кіраваў працай, знаходзячыся ў Гарвардзе. Праца вялася ў трох напрамках: археалогія, фізічная антрапалогія і сацыяльная антрапалогія. Э. Хутан каардынаваў даследаванні ў галіне фізічнай антрапалогіі, накіраваныя на атрыманне дакладнага ўяўлення пра расавы склад ірландскай нацыі. Аб'ектам даследавання з'яўляліся пераважна вясковыя жыхары, якія, на думку навукоўцаў, у большай ступені, чым гараджане, захавалі тыповыя расавыя адметнасці і ў меншай ступені змяшаліся з прадстаўнікамі іншых нацый. Антрапаметрычныя параметры, якія склалі прадмет вывучэння, ахоплівалі вагу, паставу, рысы твару і аб'ём галавы, наяўнасць альбо

адсутнасць рабаціння, якасць і колер валасоў, колер вачэй, вышыню ілба і інш. Улічваліся таксама такія сацыяметрычныя паказчыкі, як узрост, рэлігійная прыналежнасць, адукацыя, занятак і веданне ірландскай мовы. Гарвардскае даследаванне Ірландыі мела значны ўплыў на тэорыю і метадалогію ірландскай антрапалогіі і фалькларыстыкі, сцвердзіўшы новыя метадалагічныя падыходы да кампаратыўнага вывучэння сучаснага грамадства.

У 1931 г. у графства Клэр, што на заходнім узбярэжжы Ірландыі, прыехаў з экспедыцыяй Л. Уорнэр, дацэнт антрапалогіі Гарвардскага ўніверсітэта, з мэтай адшукаць прыдатную пляцоўку для этнаграфічных даследаванняў. Пад яго кіраўніцтвам у горадзе Ініш працавалі два маладыя антрапалагі – К. Арэнсберг і С. Кімбаль. Першай грунтоўнай працай К. Арэнсберга па выніках палявога даследавання, праведзенага ў Ірландыі, стала манаграфія «Ірландскі сялянін» [8], апублікаваная ў 1937 г. У ёй даследчык апісвае вясковы побыт ірландцаў у 1930-я гг., іх звычаі, павер'і і фальклор, працу на ферме, зносіны з сям'ёй і сваякамі, абрады сватання, вяселля, стаўленне да зямлі, месца пажылых людзей у супольнасці, рэлігію, казкі, сацыяльныя каштоўнасці і г. д.

Найбольш значным вынікам працы амерыканскіх даследчыкаў стала манаграфія «Сям'я і супольнасць у Ірландыі» [9]. Абапіраючыся на тое, што яны бачылі і чулі, вучоныя апісвалі побыт, сацыяльныя зносіны і гаспадарку дробных фермераў і гараджан. Складзенае К. Арэнсбергам і С. Кімбалема апісанне побыту вясковых супольнасцей графства Клэр у першай палове 1930-х гг. уяўляе сабой падрабязнае даследаванне сямейна-роднасных сувязей, працы і побыту, сацыяльных і эканамічных узаемазносін дробных фермерскіх гаспадарак. Падкрэсліваецца асноватворная функцыя сям'і як сацыяльнай і эканамічнай сістэмы, пад уплывам якой ствараецца і перабудоўваецца самадастатковая традыцыйная сялянская супольнасць. Выкарыстоўваючы метады этнаграфічнага даследавання, К. Арэнсберг і С. Кімбаль аналізуюць унікальны традыцыйны лад жыцця ірландцаў як абгрунтаванне тых ці іншых дэмаграфічных тэндэнцый, уласцівых гэтай нацыі: актыўная эміграцыя, памяншэнне колькасці насельніцтва, заключэнне шлюбу ў сталым узросце, вялікая колькасць адзінокіх людзей. Менавіта ўнутраная логіка і фундаментальныя прынцыпы пабудовы сялянскай сямейнай сістэмы забяспечвалі яе эканамічны і сацыяльны дабрабыт. У пачатку 1930-х гг. у Ірландыі пераважала вясковае насельніцтва, а вяскоўцы, па назіраннях К. Арэнсберга і С. Кімбала, у значнай ступені кіраваліся традыцыйнымі павер'ямі і практыкамі.

Першая частка манаграфіі «Сям'я і супольнасць у Ірландыі» пабачыла свет у 1940 г. і была прысвечана традыцыйным сялянскім практыкам. Шэсць раздзелаў, якія склалі другую частку, апублікаваную ў 1968 г.

па матэрыялах 1930-х гг., апісвалі насельніцтва горада Ініш. Некаторыя аспекты даследавання ахоплівалі побытавае жыццё, паводзіны людзей, сямейны ўклад, выхаванне дзяцей, перадачу маёмасці, унутрысямейныя стасункі, зносіны паміж вяскоўцамі і гараджанамі, камерцыялізацыю гарадскога жыцця і інш. Аўтары манаграфіі падкрэслівалі ўнікальнасць і адметнасць ірландскай культуры ў кантэксце заходнееўрапейскай цывілізацыі, адзначалі адрозненні паміж жыццёвым ладам ірландцаў і англічан, аналізуючы іх уплыў на паводзіны і знешні выгляд ірландцаў. Створаны імі партрэт ірландцаў як нацыянальнай супольнасці не абмяжоўваецца характарыстыкай асобных індывідаў ці сацыяльных працэсаў, а раскрывае ўзаемазносіны паміж індывідамі як аснову існавання грамадскага ладу. Дэманструючы функцыянаванне гэтай «структуры звычак» [9, с. 263], даследчыкі падрабязна апісваюць незвычайныя побытавыя звычкі ірландцаў 1930-х гг., адначасова ўзнімаючы нязменна актуальныя пытанні функцыянавання грамадства ў цэлым. Непадзельная ўзаемасувязь дзейнасці індывідаў і сацыяльных працэсаў дае К. Арэнсбергу і С. Кімбаль падставу разглядаць прадстаўнікоў ірландскай нацыі ў кантэксце іх сямейнага і сацыяльнага асяроддзя. Асобная ўвага надаецца жыццю індывідаў у супольнасці, узаемазносінам паміж супольнасцю і яе прадстаўнікамі, а таксама паміж рознымі супольнасцямі.

Як адзначае Э. Бёрнэ, К. Арэнсберг і С. Кімбаль не апісваюць ста тычнае грамадства, сацыяльнае асяроддзе з нязменным жыццёвым ладам, а імкнуча адшукаць паўтаральныя мадэлі, праводзячы паралель паміж камерцыйнымі кантактамі і сямейнымі зносінамі, перанесенымі ў іншае асяроддзе [7]. Гэта, на думку даследчыкаў, істотна дапамагае зразумець устойлівасць і трансфармацыю, бо практыкі «бесперапынна змяняюцца» [9, с. 410] і нават знікаюць. Тыя, што застаюцца нязменнымі, паўтараюць мадэль сям'і і раскрываюць сутнасць «працэсу набыцця ірландскасці» [9, с. 410] альбо прыроду спецыфічна ірландскай культуры. У працы амерыканскіх даследчыкаў не толькі вылучаюцца канфліктныя сітуацыі і пераломныя моманты, але і аналізуюцца шляхі іх вырашэння ірландцамі ў пачатку ХХ ст. Перамены, выкліканыя эканамічнымі і/або тэхналагічнымі фактарамі, бесперапынна ўплывалі на грамадскі лад, але хуткасць, з якой яны адбываліся, дазваляла бесперашкодна прыстасаваць іх да мясцовага ладу жыцця. Традыцыйныя звычкі, павер'і і каштоўнасці захоўваліся і дапасоўваліся да эканамічных перамен. У сваю чаргу, эканамічныя працэсы адбываліся з улікам адзначаных раней традыцый.

У 1930–40-я гг. выйшлі з друку два зборнікі аповедаў і ўспамінаў жыхароў узбярэжнага рэгіёну ля Голуэя, запісаных ірландскім фалькларыстам Ш. МакГірлана, – «Кароткія летапісныя апаведы з Ёруса» і «Пётр на марскім узбярэжжы», прысвечаныя побыту і тыповым занят-

кам ірландцаў: узбярэжнаму і вулічнаму гандлю, марскім вандроўкам, рабаўнікам і кантрабандыстам, вандроўным паэтам і інш. Па запрашэнні дырэктара Ірландскай фальклорнай камісіі Ш. О’Дыларга, шведскі этнолаг О. Кэмпбел і гісторык літаратуры А. Нільсан правялі даследаванне хатняй гаспадаркі ірландскіх вяскоўцаў. Пазней яно было працягнута ірландскім фалькларыстам і этнографам К. О’Данахарам, чые артыкулы, прысвечаныя жыццю ірландскай вёскі, публікаваліся ў часопісе «Béaloides» і іншых ірландскіх і замежных навуковых выданнях. Вядомасць таксама атрымала яго навукова-папулярная манаграфія «Даўным-даўно ў Ірландыі», у якой аўтар дае апісанне аўтэнтычнага ірландскага побыту [5].

У азначаны перыяд амерыканскі даследчык Р. Луміс у артыкуле, прысвечаным кельцкаму фальклору, адзначае цесную ўзаемасувязь паміж простымі народамі і вышэйшымі сацыяльнымі слясамі, а таксама тлумачыць багацце ірландскага фальклору найперш запазычаннем простымі людзьмі шляхецкай культуры і культуры адукаванай часткі насельніцтва [10]. Тым не менш, як сцвярджае ірландскі фалькларыст, прафесар Д. О’Гілан, да сярэдзіны XX ст. захоўвалася выразная ўзаемасувязь паміж сацыяльным класам і культурай. Гэтаму перыяду ўласцівы гібрыдныя формы культурнага аднаўлення, якія вынікаюць з гарызантальнай узаемасувязі паміж культурамі розных сімвалічных сістэм, якія раней спалучаліся пераважна вертыкальнай сувяззю і ў якіх назіраецца ўзаемаўплыў высокай, папулярнай і масавай культур [2].

У сярэдзіне XX ст. даследчыкі ірландскай традыцыйнай культуры адкрываюць для сябе новы напрамак – антрапалогію гумару [11] як адметнай уласцівасці менталітэту і нацыянальнага характару ірландцаў. Навукоўцы адзначаюць, што ірландская гумарыстычная традыцыя вядзе сваю гісторыю са старажытнасці і ахоплівае жарты, дасціпныя выказванні, розыгрышы, анекдоты, гульні слоў, сатыру і пародыю [12]. Ірландскі гумар мае выразныя стылістычныя адметнасці і вылучаецца гіпербалізаванасцю, гратэскасцю, няправільным ужываннем слоў з мэтай стварэння камічнага эфекту. Ён выконвае функцыю механізма сацыяльнага кантролю і нярэдка накіраваны на людзей, з якімі яны непасрэдна кантактуюць: прадстаўнікоў улады (святароў, настаўнікаў, дзяржаўных асоб і інш.), тых, хто паводзіць сябе неналежным чынам (злоўжывае алкаголем, хваліцца, злуецца, верыць у прымхі), чужынцаў. Жартаўлівае прыніжэнне аб’екта гумару, тыповае для ірландскай гумарыстычнай традыцыі, адлюстроўвае ўласцівае прадстаўнікам нацыі адмоўнае стаўленне да злоўжывання ўладай, зайздрасці і падначаленасці. Унікальнай адметнасцю ірландскага ладу жыцця з’яўляецца таксама наяўнасць вылучаных месцаў (звычайна, пабы) і часавых перыядаў (12 дзён Калядаў, пасля Вялікадня і напрыканцы лета), прызначаных для жартаў і забаў [11].

Такім чынам, станаўленне і развіццё антрапалагічнага напрамку ірландскай фалькларыстыкі вынікае з актывізацыі нацыянальна-вызваленчага руху і адраджэння нацыянальнай ідэнтычнасці ў Ірландыі пачатку XX ст. Збіранне антыкварыяту як сведчання нацыянальнай старажытнасці, увасобленай у сялянскай культуры, упершыню афіцыйна зацвердзіла традыцыйную народную культуру як аб'ект навуковых даследаванняў. Вялікае значэнне для вывучэння побытавай культуры, традыцыйнага ладу жыцця і штодзённых заняткаў ірландцаў мела дзейнасць Ірландскай фальклорнай камісіі, а таксама экспедыцыі фалькларыстаў Гарвардскага ўніверсітэта. У сярэдзіне XX ст. актуальнасць набывае даследаванне ўзаемасувязі сацыяльнага ўзроўню і культуры чалавека, а таксама антрапалогія гумару як адметнай уласцівасці менталітэту і нацыянальнага характару ірландцаў.

БІБЛІАГРАФІЧНЫЯ СПАСЫЛКІ

1. *Hyde D.* The Necessity for De-Anglicizing Ireland // Language, Lore and Lyrics. Essays and Lectures / ed. B. O'Conaire. Dublin, 1986. P. 168–169.
2. *Ó Giollain D.* Rethinking (Irish) Folklore in the Twenty-First Century // *Béaloideas*. 2013. Iss. 81. P. 37–52.
3. *Kiberd D.* *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. London, 1996. 719 p.
4. *Ó Súilleabháin S.* Research Opportunities in the Irish Folklore Commission // *J. of the Folklore Institute*. 1970. Vol. 7, № 2/3. P. 116–125.
5. *Macneill M.* Irish Folklore as a Source for Research // *J. of the Folklore Institute*. 1965. Vol. 2, № 3. P. 340–354.
6. *Ó Giollain D.* Ireland // *A Companion to Folklore* / ed. R. F. Bendix, G. Hasan-Rokem. Chichester, 2012. P. 409–425.
7. *Byrne A., Edmondson R., Varley T.* Arensberg and Kimball and Anthropological Research in Ireland: Introduction to the Third Edition // *Family and Community in Ireland* / C. Arensberg, S. Kimball. Clare, 2001. P. 1–101.
8. *Arensberg C. M.* *The Irish Countryman*. Illinois, 1988 (1937). 200 p.
9. *Arensberg C. M., Kimball S. T.* *Family and Community in Ireland*. Cambridge, 1968 (1940). 417 p.
10. *Loomis R. S.* *Celtic Folklore* // *Standard Dictionary of Folklore* / ed. M. Leach, J. Fried. N. Y., 1949. P. 200.
11. *Messenger J. C.* Humour in an Irish Folk Community // *Irish University Review*. 1976. Vol. 6, № 2. P. 214–222.
12. *Mercier V.* *The Irish Comic Tradition*. Oxford, 1962. 258 p.

УНИВЕРСИТЕТСКАЯ ШКОЛА ФОЛЬКЛОРИСТИКИ И ЕЕ КОНЦЕПЦИЯ АНТРОПОЛОГИИ ФОЛЬКЛОРА

Предыстория университетской школы фольклористики прочитывается сквозь призму имен и творческих биографий преподавателей фольклора. В разное время на филологическом факультете Белорусского государственного университета читали лекционный курс «Устное народное творчество», проводили практические занятия, руководили фольклорной практикой, работали в Научно-исследовательской лаборатории белорусского фольклора, занимались собирательной деятельностью, издавали фольклорные сборники, научные и методические работы Л. Г. Бараг, Н. С. Гилевич, М. Я. Гринблат, И. В. Гуторов, В. А. Захарова, В. В. Колодинский, Г. Г. Кутырева, М. Г. Ларченко, В. Д. Литвинко, С. М. Николенко, В. И. Рагович, И. В. Соломевич, Л. К. Тарасюк, А. С. Федосик, Г. И. Цитович, Р. И. Ярославцева и др.

Фольклорный центр БГУ формировался на основе фольклорного архива. С 1965 г. и по настоящее время он постоянно пополняется новыми материалами, записанными в различных фольклорно-этнографических регионах Беларуси. Формирование научной школы сопровождалось развитием теоретических установок, методологических традиций и издательской деятельности. Обычно понятие «школа» соотносится с научными школами, группирующимися вокруг лидера, но школа фольклористики несколько иное явление. О ее реальности позволяют говорить некоторые факты.

1. Исторически сложившееся сотрудничество нескольких поколений преподавателей фольклора, собиравших, изучавших и издававших белорусский фольклор. (Зародилось в 1960-е гг., когда ведущими фольклористами были Нил Гилевич и Вера Анисимовна Захарова.) Начальный этап школы отмечен взаимодействием с такими этномузыковедами и практиками, как Григорий Романович Ширма, Геннадий Иванович Цитович, а позже – с учеником Г. Р. Ширмы Владимиром Иосифовичем Раговичем, коллегами из Белорусской академии музыки Ларисой Филипповной Костюковец, Лилией Фаильевной Баранкевич и др.

2. **Преемственность поколений.** В начале 1990-х гг. эстафету старших подхватили их ученики Римма Модестовна Ковалева и Василь Дмитриевич Литвинко (Ліцьвінка), которые, в свою очередь, подготовили следующее поколение фольклористов. Оно заявило о себе на рубеже столетий, но активнейшим образом – в XXI в. и ознаменуется выходом ряда научных сборников, монографий, учебно-методических пособий, авторами которых станут Ольга Викторовна Приемко, Татьяна Анатольевна Ивахненко (Морозова), Марина Анатольевна Ковалева (Трифоненкова), Татьяна Валерьевна Лукьянова, Славяна Вячеславовна Шамякина, Вера Сергеевна Орлова (Денисенко). Преемственность поколений наблюдалась в концепции фольклора как искусства слова, принципах собирательской работы и каталогизации фольклорных материалов, издательской деятельности, сочетающей разные модели презентации белорусского фольклора, направленности научно-исследовательской работы преподавателей фольклора и сотрудников лаборатории соответствующего профиля и т. д.

3. **Освоение новых подходов к преподаванию и изучению фольклора, формирование устойчивой модели репрезентации школы.** Все это осуществляется через работу республиканской научной конференции «Ширмовские чтения», периодических научно-практических семинаров для ученых и преподавателей Беларуси, ежегодное издание сборника научных работ «Фалькларыстычныя даследаванні», объединившего не только фольклористов республики, но и всех, кто так или иначе занимался проблемами, имеющими отношение к фольклору (философов, языковедов, литературоведов, этномузыковедов, этнографов, историков, психологов и др.), выпуск комплекса учебно-методических пособий нового типа, где в качестве иллюстративного использовались материалы фольклорного архива БГУ, фонда фольклорных материалов в электронной библиотеке БГУ, собранных во время студенческой полевой практики на территории Беларуси.

В 2011 г. к 90-летию БГУ фольклористы филологического факультета издали сборник научных работ «Вулей і пчолы» с подзаголовком «Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ», где представили некоторые итоги своей работы по следующим направлениям: «класічная фалькларыстыка», «параўнальная фалькларыстыка», «міфалфалькларыстыка», «этнафалькларыстыка», «соцыяфалькларыстыка», «інтэграцыйная фалькларыстыка», «методыка выкладання фалькларыстыкі», «фалькларыстыка і літаратуразнаўства». Один только перечень разделов свидетельствовал о самостоятельности университетской школы фольклористики и ее отличии от академической. Раздел «Гісторыя – сучаснасць – перспектывы» открывался статьей Т. А. Морозовой и О. В. Приемко «Фалькларыстычная школа ў БДУ». В ней авторы подробно рассказали об истории фольклористики в БГУ и ее состоянии в тот момент [1].

К столетию БГУ представители университетской школы фольклористики продемонстрировали общественности и научному миру основные результаты их деятельности за прошедшее десятилетие. Отметим из них те, которые не имеют аналогов в Беларуси:

- впервые разработана концепция интегративной фольклористики, подкрепленная изданием книг «Интегративная фольклористика» Р. М. Ковалевой и О. В. Приемко (Минск, 2017) и «Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины» Р. М. Ковалевой (Минск, 2020);
- обоснована синергетическая модель интегративной фольклористики открытого типа, в центре которой находится филологическая фольклористика (это сняло беспочвенные утверждения о ее научной ограниченности и бесперспективности);
- в противовес традиционной бинарной системе словесного искусства с полюсами «фольклор» и «литература» впервые представлена исторически обоснованная концепция тернарной системы и определена творческая роль ее третьей части – инициарной сферы как первотектона и постоянного двигателя художественного процесса;
- впервые представлены оригинальная научно обоснованная типология фольклоризма и концепция исторических волн фольклоризации литературных произведений;
- опора фольклористов БГУ в своей практической работе на разработанный ими универсальный принцип классификации всего фольклорного массива как системы традиционных и нетрадиционных жанров (квазижанров, экстражанров, инфражанров, метажанров), успешное изучение фольклорно-этнографических комплексов, уточнение специфики и границ разных фольклорных жанров, исследование особенностей фольклорной поэтики и семантики;
- разработана оригинальная методика исследования феноменологии фольклорных жанров, результативность которой получила подтверждение в книге Р. М. Ковалевой и Т. В. Лукьяновой «Жанравы код фальклорнай карціны свету» (Минск, 2012), где впервые представлена типология жанровых картин мира в белорусской фольклорной прозе и детском фольклоре;
- на основе концептуальных научных разработок Р. М. Ковалевой, О. В. Приемко, Т. В. Лукьяновой впервые в Беларуси издано учебно-методическое пособие «Основы теории фольклора» (Минск, 2021), не имеющее аналогов в СНГ, и подготовлено второе – «Фольклористика XXI века в терминах, понятиях и связях» (в печати);
- фольклористы БГУ – инициаторы подготовки коллективных изданий, в которых принимают участие коллеги из других вузов и стран, например «Цень стралы: культурныя і вербальныя коды традыцыі» (Минск, 2018), «Теория и практика интегративных исследований в гуманитаристике» (серия «Междуречье»), «Фалькларыстыка. Веснавыя песні: поўнач – поўдзень» (Минск, 2020).

Круг объектов изучения представителей университетской науки весьма широк, но в последнее время особое внимание уделяется осмыслению антропологии фольклорного творчества. В изданиях на основе экскурса в историю антропологического подхода к фольклорному творчеству теоретическое осмысление получает антропология фольклора. В научный оборот были впервые введены такие термины и понятия, как «геноавтор», «фольклорный “автор”», «инициарный автор», разрабатывается их теория.

В 2009 г., когда было издано методическое пособие «Фольклористика», адресованное преподавателям дисциплины, а в 2017 г. – «Интегративная фольклористика» Р. М. Ковалевой и О. В. Приемко [2], антропологические проблемы еще не являлись настолько актуальными. Тем не менее был сделан акцент на том, что в настоящее время антропология фольклора скорее просто декларируется, чем действительно теоретически обосновывается. Что касается проблемы авторства в устном народном творчестве, то она в то время прочно занимала место в числе неустраиваемых. Необходимость ее решения представлялась очевидной. Было заметно, что накопленный научно-теоретический и практический материал по антропологии фольклора не систематизировался, был осмыслен поверхностно и в основном использовался для иллюстрации взглядов того или иного ученого.

Как уже отмечалось, в 2021 г. была издана первая часть учебно-методического пособия «Фольклористика» «Основы теории фольклора» Р. М. Ковалевой, Т. В. Лукьяновой, О. В. Приемко, где проблема авторства рассматривалась в главах «Антропология фольклорного творчества», «Роль авторитета в фольклорном творчестве» и «Проблема авторства в фольклоре». Авторы издания учитывали опыт теоретиков фольклора XIX–XXI вв., но в выяснении природы фольклора и характера творческих процессов опирались на более широкий пласт научной и философской литературы. Они исходили из базовой идеи, что антропологический вектор современной фольклористики включает в себя два основных понятия: «фольклорная антропология» и «антропология фольклора», которые имеют разную проблематику и методологию исследования.

Предмет изучения фольклорной антропологии – человек как объект художественного изображения и субъект виртуального (вымышленного) мира. Ее задачей является исследование художественных средств, с помощью которых создаются фольклорные образы-персонажи, в том числе антропоморфные, какое место они занимают в художественном мире того или иного жанра, насколько модус художественности соответствует типу героя и ситуации. Под модусом художественности понимался строй эстетической завершенности произведения. Среди них – *героика* с героическим типом персонажа, *сатира* с осмеиваемым персонажем, *трагизм*

с персонажем, который действует, исходя из внутреннего морального императива, а не из внешних предписаний, *комизм* с юмористическим персонажем, *идиллика* с персонажем, которому свойственно гармоническое единство внешнего и внутреннего миров, *элегизм* с персонажем, грустящим о невозвратном, *драматизм* с персонажем в ситуации напряженного разлада с миром «других», *ирония*, предполагающая персонажа, который внешне как бы принимает окружающий мир и его ценности, но в действительности дискредитирует его.

Собственно антропология фольклора имеет отличный от фольклорной антропологии предмет изучения. В центре ее внимания находится тот, которого называют *человек фольклорный*, т. е. носитель фольклорного сознания и мышления. Подчеркивается, что его существование обуславливает *творческая личность*, которой принадлежит основополагающая роль в зарождении, становлении, развитии, качественном и количественном наполнении фольклора. Оба типа по-разному включены в процесс движения фольклорного творчества от индивида к авторитетной личности локального и общезначимого масштабов.

В своей педагогической работе представители университетской школы фольклористики подводят студентов к выводу, что в XXI в. антропология фольклора рассматривает следующие теоретические вопросы:

- «Что собой представляет человек фольклорный?» (ответ: он – принципиальный носитель фольклорного сознания и мышления);
- «Какова роль творческой личности в истории фольклора?» (ответ: творческая личность способствует зарождению, становлению, качественному развитию и количественному наполнению фольклора);
- «Как происходил процесс движения фольклорного творчества?» (ответ: движение начиналось от индивида, т. е. человека-массы, каким он был в доисторические времена, к выделявшейся авторитетной личности локального и общезначимого масштабов, определявшей и закреплявшей традицию).

Современный век потребовал новых идей, концепций, ответов на старые вопросы. В лекционном формате преподавателям университета приходится предлагать студентам вопросы, ответы на которые находятся в дискуссионном поле или вовсе отсутствуют. Например, до сих пор считается, что словесное искусство представляет собой бинарную систему, состоящую из фольклора и литературы. Представителями вузовской школы фольклористики было выдвинуто предположение о существовании третьей составляющей, что позволило говорить о словесном искусстве как о тернарном блоке. Концепция тернарной динамической суперсистемы словесного искусства позволяет увидеть в ней то, на что раньше или не обращали внимания, или не идентифицировали, а именно сферу инициарного творчества (от лат. *initiare* – ‘начинать’; термин Р. М. Ковалевой).

Самое интересное заключается в том, что инициарное творчество сопровождает движение словесного искусства от его зарождения до наших дней, причем не только фольклорное, но и исторически более позднее, литературное. Логика требует (и было сделано), соответственно, выделять не два, а три типа дискурса:

- фольклорный, т. е. системно организованный художественный язык, особенностью которого является традиционность;
- литературный, которому свойственно движение от традиции к богатству и разнообразию идиолектов;
- инициарный, представляющий собой, с одной стороны, вечный поиск, сдвиг, вливающий свежую кровь в словесное искусство, в том числе в фольклор, с другой – набор штампов, которыми пользуются художественно ограниченные, но очень активные индивиды.

Следовательно, существуют три типа авторства. Проблема состоит в том, как их выделить, описать и назвать. Здесь, пожалуй, все просто: фольклорный «автор», инициарный автор и литературный автор. В этом контексте обнаруживается ключевой момент – антропологическая динамика фольклорного процесса. На вопрос о том, кто ее обеспечивал, были даны следующие ответы:

- зарождение фольклора связано с гипотетической фигурой *геноавтора* [3, с. 51];
- становление соотносится с творческой деятельностью *фольклорных «авторов»*, невидимок, которые контролируют эстетическую традицию;
- развитие фольклора обеспечивает появление новых исторически и эстетически обусловленных геноавторов, итоги творческого посыла которых находят отклик в деятельности бесчисленного количества фольклорных «авторов», обеспечивающих функционирование произведений в народной среде.

Важно помнить и понимать, что количественное и качественное наполнение фольклорного континуума совершается в диалектическом единстве творческого тандема «геноавтор – фольклорный “автор”». Они *симбионты*, но при этом ни один не выводится из другого и ни один не может существовать без другого.

Нарушение симбиотического авторского единства ведет к таким явлениям, как замедление фольклорного процесса, хождение по кругу, затухание традиции. Укрепление единства обеспечивает жанровые подвижки и восполнение пассивно-коллективных форм (фольклорная память) активно-коллективными (бытование и исполнение) (термины П. Г. Богатырева).

Не стоит забывать, что фольклорный «автор» – теоретический конструкт, необходимый для понимания специфики фольклорного творчества. Он одновременно реален и нереален. Его невозможно выделить из исполнителей. Фольклорный «автор» не един на всю историю

фольклора, к тому же он жанрово многолик. В таком виде фольклорный «автор» незримо присутствует в любом произведении, любом жанре, и это все, что можно о нем сказать, или иначе: фольклорный «автор» – это жанровый голос подразумеваемого воссоздателя произведений устного народного творчества [3, с. 99].

Иное дело геноавтор. По отношению к фольклору он выполняет роль катализатора, запускающего реакцию в виде модели новых жанров, но после предоставляет разрабатывать новое жанрово-стилевое русло фольклорному «автору».

Феномен древнего геноавтора трудового, бытового, площадного, мистического, неврологического типов заключается в его реальности для современников. Столь же реальны были и средневековые создатели устного эпоса и бытовых кантов. Реален также автор «страшилок», модель которых получила широкое распространение благодаря активности современных фольклорных «авторов».

В социальном плане фольклорное творчество многоканально. Историческая миссия фольклорного «автора» состоит в идейно-эстетическом охвате всего человечества. Вопрос о том, как это у него получается, – предмет исследования философии, эстетики и непосредственно фольклористики. Фольклорный «автор» – тот, кто творит в верхах и низах, перешагивает границы социальных слоев, отдельных коллективов, групп и вступает в область общезначимых смыслов и образов.

Следует подчеркнуть, что фольклорный «автор» представляет не инертную массу, а народ. Именно поэтому в философском плане создателем фольклора является народ, а в филологическом – геноавтор и фольклорный «автор».

Рупоры геноавтора и фольклорного «автора» – исполнители. Благодаря им озвучиваются жизненные идеалы народа в обрядовой поэзии, нравственно-философские взгляды в паремиях, грани «лукавого ума» в смеховых формах, взгляды на историю и современность в песенном и прозаическом эпосе.

Со временем проявляют себя художественные приобретения в области эстетически значимых жанров (сказок, загадок, балладных и лирических песен) и сдвиги в социально-бытовом и политическом сознании народа, фиксируемые, в частности, анекдотами.

Как видно, исследовательская лакуна, образовавшаяся в результате игнорирования проблемы автора в фольклоре, вполне устранима при учетывании триады «геноавтор – фольклорный “автор” – исполнитель».

В заключение уместно задать вопрос: «Сохраняет ли прежняя максима “создатель фольклора – народ” свою теоретическую актуальность?» Представители университетской школы фольклористики отвечают на него утвердительно, но с рядом уточнений: вполне сохраняет

при философском осмыслении и при следующей фольклористической интерпретации:

- создатель фольклора – народ в лице симбионтов, одним из которых является геноавтор, при этом очень активный на современном этапе развития фольклора, а другим – фольклорный «автор»;
- носитель и хранитель фольклора – этнос в целом, прежде всего в лице исполнителей, обеспечивающих движение и обновление традиции в реальном или виртуальном пространстве и времени;
- идеальный фольклорный «автор»-исполнитель – это суперличность определенного психотипа, своеобразный «нормоконтролер», координирующий сдвиги внутри национальной традиции, их укрепление или исчезновение.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ : зб. навук. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай ; уклад. В. В. Прыемка. Мінск, 2011. 291 с.
2. Ковалева Р. М., Прыемко О. В. Интегративная фольклористика : учеб.-метод. пособие. Минск, 2017. 239 с.
3. Ковалева Р. М., Лукьянова Т. В., Прыемко О. В. Фольклористика : учеб.-метод. пособие : в 3 ч. / под ред. Р. М. Ковалевой. Минск, 2021. Ч. 1 : Основы теории фольклора. 203 с.

IV. ЛЮДИ И РОБОТЫ, БУДУЩЕЕ И НАСТОЯЩЕЕ

ЧАЛАВЕК БУДУЧЫНІ Ў ТВОРАХ БЕЛАРУСКІХ САВЕЦКІХ ФАНТАСТАЎ

Першыя людзі будучыні ў беларускай фантастычнай прозе прадстаўлены адпаведна ў самым першым вядомым на сённяшні дзень айчынным пражайчым творы ў жанры навуковай фантастыкі – апавяданні А. Александровіча «Палёт у мінулае» (1924). Яго героі – жыццядасныя і дасціпныя савецкія рабочыя – будуць машыну часу, якая выглядае як самалёт, і на ёй падарожнічаюць у канец XIX ст., дзе бачаць Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і Кастуся Каліноўскага. Гэта не першыя фантастычныя самалёты ў беларускай літаратуры. Першы стварыў Міхась Чарот у паэме «Чырвоначыны вяшчун» (1923). У ёй сапраўды ёсць пэўны фантастычны элемент. Лірычны герой разам з лётчыкам-рабочым аблятае на аэраплане зямны шар, запальваючы полымя рэвалюцыі на ўсіх кантынентах і вызваляючы такім чынам прыгнечаных пралетарыяў розных краін: «Кружыся, лётчык-рабочы! / Хай чырвоныя крыллі / Дзень новы прарочаць» [1, с. 10], аднак усё гэта можна разумець і як мару героя. Паэма нясе выразныя прыкметы футурызму (як і апавяданне А. Александровіча), нават напісана лесвічкай у стылі У. Маякоўскага.

Героі А. Александровіча падарожнічаюць у мінулае з будучыні, бо яны шукаюць натхнення для сучаснага ім утапічнага сацыялістычнага (можа, і камуністычнага) грамадства ў былых часах: «Колькі нам ня прыходзілася гаварыць, дык шмат і шмат таварышоў выказваюць свае погляды, што Беларусь – краіна ціхая, што ў Беларусі няма ў мінуўшчыне гэрояў рэвалюцыянэраў, няма прыгожых гістарычных малюнкаў. Мы паставілі сабе заданьнем нырнуць у мінуўшчыну і там спыняцца толькі на важных, коштаўна гістарычных кругабегах» [2, с. 38]. З таго часу гэты матыў

стаў адным з беларускіх архетыпаў: у тым ці іншым выглядзе ён паўстае ў многіх пазнейшых айчынных фантастычных творах. Апавяданне А. Александровіча забылася, а архетып жыве.

Цікава, што першы беларускамоўны фантастычны твор выйшаў у той жа час, калі і знакавы для развіцця сусветнай фантастыкі раман рускага пісьменніка Я. Замяціна «Мы» (1924). Толькі замяцінскі твор лёг у падмурак жанру *антыўтопіі*, а апавяданне А. Александровіча стала пачаткам як айчыннай рацыянальнай фантастыкі ў цэлым, так і жанру савецкай *утопіі* ў беларускай літаратуры ў прыватнасці. Аповесць «Лабірынты» В. Ластоўскага, хаця і ўтрымлівае выразны ўтапічны пачаток, але гэта не камуністычная, а рэлігійна-містычная ўтопія.

Варта адзначыць, што ў рускай савецкай фантастыцы адносіны да мінулага былі заўсёды неадназначныя. Успомнім раман «Туманность Андромеды» І. Яфрэмава (1955–1956), дзе неаднаразова падкрэсліваюцца заганы старога ладу, а намаганні новага соцыуму сканцэнтраваны на тым, каб пазбавіцца іх. Пазбаўляюцца нават ад уздзеяння мацярынскага інстынгу, бо і гэта ў камуністычным грамадстве загана.

Вялікая колькасць твораў рускай савецкай фантастыкі не ўтрымлівае якіх-небудзь згадак пра мінулае Зямлі і сваёй айчыны. Звычайна так адбываецца ў кнігах, дзеянне якіх разгортваецца ў далёкім космасе. У беларускай фантастыцы правілам з’яўляецца вялікая ўвага і павага і да мінулага канкрэтнай асобы, і да спадчыны народа. Асабліва выразная гэта тэндэнцыя ў творах «Карабель» і «Марсіянскае падарожжа» В. Гігевіча, беларускага фантаста, які адначасова замыкае савецкі перыяд гэтага жанру і адкрывае сучасны перыяд. Прычым такая асаблівасць у стаўленні да гістарычнага мінулага сваёй радзімы праяўляецца з першых беларускіх твораў у жанры фантастыкі і выразна прасочваецца і сёння. Не пакідаецца без увагі беларуская гісторыя ў «Аповесці будучых дзён» Янкі Маўра (1932) і амаль што шпіёнскім трылеры М. Гамолкі «За вялікую трасу» (1954). У мінулым, хаця і гістарычна недалёкім, хаваецца разгадка таямніцы ў рамане «Вызваленне сіл» Змітрака Астапенкі (1932). Аднак мы тую таямніцу так і не раскрываем, бо твор застаўся няскончаным. Выключэнне – шэраг апавяданняў У. Шыціка, дзе, сапраўды, героі і непасрэдна аўтар да мінулых часоў не звяртаюцца. Пры гэтым і беларускія савецкія фантасты імкнуцца стварыць утопіі. Напрыклад, кропка ў часе, адкуль пачынаюць сваё падарожжа героі апавядання «Палёт у мінулае», – савецкая пралетарская ўтопія.

Пазней утапізм стане неад’емнай часткай усёй савецкай фантастыкі, але прадстаўлены ён будзе па-рознаму. У асобных творах утапізм выходзіць на першы план, падпарадкоўваючы сюжэт, сістэму вобразнасці, характары персанажаў. У гэтым бачыцца яўная блізкасць да класіч-

най еўрапейскай утопіі эпохі Асветніцтва. У якасці прыкладу можна прывесці разнастайныя «піянерскія ўтопіі», падрабязна разгледжаныя, напрыклад, расійскім даследчыкам А. Краўчанкам [3]. Маюцца на ўвазе творы кшталту «Путешествие звена “Красная звезда” в страну чудес» І. Жукава (1924), «33 марта 2005 года» В. Мясенцова (1957) ці «Веточкины путешествуют в будущее» А. Светава (1963). У беларускай літаратуры адносна адпавядае гэтай плыні «Аповесць будучых дзён» Янкі Маўра, і тое тут не варта гаварыць аб тым, што апісанні камуністычнай будучыні падпарадкавалі сюжэт. Твор насычаны падзеямі, хаця апісанні ў разнастайных, у першую чаргу тэхнічных, дзівосаў і новага савецкага ладу жыцця у ім шмат [4].

Ніводзін з пералічаных твораў (ні ўтопія Янкі Маўра, ні аповесці расійскіх аўтараў) сёння невядомыя не тое што шырокаму чытачу, а нават многім прафесійным літаратуразнаўцам, бо з разбурэннем утапічнага савецкага праекта яны згубілі і мастацкую актуальнасць. Аднак існуюць і да гэтага часу карыстаюцца папулярнасцю творы, дзе камуністычная ўтопія выступае фонам. Іх галоўныя героі паходзяць з савецкай дзяржавы ці наогул з планеты Зямля, дзе камунізм перамог у глабальным маштабе. Персанажы перажываюць разнастайныя прыгоды за межамі «савецкага свету» ці, наогул, па-за нашай планетай, у далёкім космасе.

Савецкія людзі сутыкаюцца з праблемамі ў зямным «несавецкім» свеце, напрыклад у рамане Р. Адамава «Тайна двух океанов» (1938), а ў беларускай літаратуры – у аповесці Янкі Маўра «Фантамабіль прафесара Цылякоўскага» (1954), а таксама ў незакончаным рамане Змітрака Астапенкі «Вызваленне сіл».

Прыгодам у космасе прысвечаны раннія аповесці А. і Б. Стругацкіх «Страна багровых туч» (1950), «Стажеры» (1962), «Путь на Амальтею» (1960), «Трудно быть богом» (1964) і інш. У беларускай літаратуры гэта раман М. Гамолкі «Шосты акіян» (1959), аповесць У. Шыціка «Апошняя арбіта» (1962) і яго шматлікія апавяданні.

Не абавязкова савецкія вучоныя і касманаўты супрацьстаяць у космасе і неадследаваных кутках планеты Зямля сусветнаму капіталу, такое якраз рэдкасць для беларускай літаратуры (М. Гамолка, асобныя творы Янкі Маўра). Героі могуць супрацьстаяць сілам прыроды, як і адбываецца звычайна з персанажамі твораў У. Шыціка, але радзіма цэнтральных персанажаў – гэта амаль заўсёды зямны свет з яўнымі прыкметамі ўтапічнага, гарманічна арганізаванага і вельмі рацыяналізаванага грамадства.

Варта таксама адзначыць, што нямала твораў, у якіх ніякай савецкай утопіі няма і Савецкі Саюз не ўзгадваецца, але ў іх і дзеянне адбываецца звычайна не ў будучым, а недзе ў час напісання твора. Тут у першую чаргу маем на ўвазе многія творы расійскага пісьменніка А. Бяляева і рамантыка-фантаста А. Грына.

Асоба і соцыгум. Творы Я. Замяціна і А. Александровіча выходзяць у адзін год, але гэтым не абмяжоўваецца іх падабенства. У абодвух творах героі знаёмяцца з мінулым, назіраючы за ім уласнымі вачыма. Толькі персанажы А. Александровіча падарожнічаюць у часе, а замяцінскі Д-503 наведвае музей старажытнага побыту – хату, якая захавалася ад папярэдняй цывілізацыі, і па ўсяму відна, што тая загіблая цывілізацыя – наша.

У абодвух творах назіраецца, так бы мовіць, мінімізацыя індывідуальнага пачатку. У Я. Замяціна людзі нават не маюць уласных імёнаў. У А. Александровіча ў галоўных герояў адна мянушка на трох («троіца») і не вельмі выражаныя індывідуальныя рысы, настолькі, што ў асобных сказах здаецца, што ў іх адна на ўсіх галава, у якую прыходзіць адна думка: «Паўлюк, Язэп і Даніла – бойкія, рухавыя хлопцы, – бывае задумаюць яндрэнную справу. Ім трэба было толькі паламаць галаву, папрацаваць, як атрымлівалі вынікі, якіх і самі не чакалі. З’явіцца, бывала, думка, пачнуць развіваць, як на яе ўсплывае другая, больш карысная і цікавая. Гэта хлапцоў радбадзёрвала, мацней сціскала рукамі працы» [2, с. 33].

У назве пабудаванай троіцай машыны часу таксама іх імёны спалучаюцца ў адно: «Назвалі яго “Паўлюяздан”. Злучылі скарачанае імя кожнага з будаўнікоў: Паулю(к) + Яз(эп) + Дан(іла) – вось і імя!» [2, с. 37].

Аднак індывідуальнасць цалкам не знікае, і ніякіх спробаў з боку грамадства яе знішчыць ці нівеліраваць няма. Напрыклад, падкрэсліваецца асабісты ўнёсак у вынаходніцтвы: «Паўлюк – малады беларускі Эдысон – стварыў спецыяльны апарат для сувязі ў выглядзе простага нагана» [2, с. 38]. Надалей пісьменнікі імкнуцца стварыць выразных, надзеленых запамінальнымі рысамі герояў, а крытыкі папракаюць аўтараў, у якіх гэта не вельмі добра атрымліваецца. Крытыку з прычыны недастатковай прапісанасці аднаго з персанажаў атрымаў, напрыклад, У. Шыцік у рэцэнзіі на свой першы фантастычны твор – аповесць «Апошняя арбіта». А. Аляшкewіч піша пра вобраз Віці – аднаго з цэнтральных дзеючых асоб аповесці: «Паспрабуйце, напрыклад, уявіць Віцю? Хто ён, які ён? Чым ён цікавіцца, хто яго бацькі, таварышы, настаўнікі? Нічога пра гэта з аповесці не даведаецца. Не зможа Віця зацікавіць дзяцей, стаць іх любімым героем?» [5, с. 2].

Заўвага, дарэчы, не вельмі слушная, бо героі большасці тагачасных твораў у жанры навуковай фантастыкі не мелі глыбокай псіхалагічнай абмалёўкі. Прынамсі, і сёння пісьменнікі нярэдка ахвяраюць прапрацоўкай персанажаў дзеля большага паказу тэхнічных вынаходніцтваў, што знаходзяцца ў цэнтры сюжэта. А. Коўтун, адна з найбольш знаных тэарэтыкаў фантастыкі, падкрэслівае, што «схематычнае, пласкаснае выяўленне характараў з’яўляецца зусім не сведчаннем недахопу таленту ў аўтара, але вынікам кіравання філасофскім прынцыпам рацыянальнай фантастыкі і эстэтычным канонам дадзенага тыпу вымыслу» (пераклад мой. – *М. Ш.*) [6, с. 95].

У першых беларускіх фантастычных творах персанажы даволі схематычныя, і хаця навуковая фантастыка асацыіруецца ў першую чаргу з персанажамі-вучонымі, у беларускай літаратуры першымі былі больш арыгінальныя дзеючыя асобы, натхнёныя, безумоўна, футурызмам і рэвалюцыйнай эстэтыкай. Невыпадкова была ўзгадана паэма Міхася Чарота, бо вобраз лётчыка-рабочага, які ўпершыню выразна паўстае менавіта ў ёй, аказаўся знакавым і запамінальным. Заўважым, што лётчык-рабочы сустракаецца не толькі ў паэме Міхася Чарота: героі А. Александровіча фактычна таксама лётчыкі-рабочыя, але яшчэ і вынаходнікі. Тройца не проста карыстаецца самалётам часу, а пабудавала яго, а таксама шэраг іншых дзівосных прыбораў.

Да касмічных палётаў героі беларускай савецкай фантастыкі ляталі па розных краінах на незвычайных самалётах, а пасля на фантамабілі – у Янкі Маўра. Праўда, яго твор займае ў пэўным сэнсе прамежкавае становішча, бо, наведваўшы розныя краіны, героі накіроўваюцца ў касмічнае падарожжа.

На пэўным этапе ў беларускую фантастыку трывала ўваходзяць звыклыя для гэтага жанру героі – вучоныя і касманаўты. Менавіта яны знаходзяцца ў цэнтры сюжэта рамана «Штосты акіян» М. Гамолкі (1959), «Апошняя арбіта» і шматлікіх апавяданняў У. Шыціка. Вакол вучоных разгортваецца і дзеянне рамана Змітрака Астапенкі «Вызваленне сіл», а таксама п'ес «Мудрамер» М. Матукоўскага (1987), «Дыхайце эканомна» А. Макаёнка (1982), «Брама неўміручасці» Кандрата Крапівы (1973).

Характары герояў фантастычных твораў паступова ўскладняюцца, усё большае значэнне надаецца іх біяграфіям, фарміраванню характараў і поглядаў.

Многія фантасты задаюцца пытаннем, як выхаваць чалавека будучага, грамадзяніна заўтрашняга дня, якому давядзецца будаваць і падтрымліваць утопію. Перад іх героямі стаіць складаная задача: «...будаўніцтва камунізма – інакш кажучы грамадства, сэнсам якога з'яўляецца творчае пераўтварэнне свету... Творчае пераўтварэнне свету – гэта было ўсё: навуковы пошук, натхненне мастака, ціхія радасці мысляра, рэкордная гарачка спартсмена, рызыкаўны эксперымент даследчыка» (пераклад мой. – *М. Ш.*) [7, с. 13].

Менавіта ў гэтым агульным накірунку адбываецца эвалюцыя разумення аўтарамі вобразаў савецкай фантастыкі 1920–60-х гг. Футурыстычныя лётчыкі-рабочыя паступова саступаюць месца навукоўцам, мастакам, мыслярам, канешне, яшчэ і касманаўтам – даследчыкам далёкага космасу. У немалой колькасці твораў мы сустрэнем згадкі пра тое, як гэтыя звышлюдзі камуністычнай будучыні вучацца і выхоўваюцца.

Выхаванне чалавека будучыні. Першым з фантастаў, хто задаўся пытаннем, якім чынам можна выхаваць таго самага чалавека будучыні,

быў, мабыць, рускі радыкал, сацыял-дэмакрат пачатку XX ст. А. Багданаў. Праўда, твор яго выйшаў да Кастрычніцкай рэвалюцыі і, бясспрэчна, паўплываў на наступную фантастычную традыцыю ўжо ў савецкай літаратуры.

А. Багданаў паказвае, што новага чалавека варта выходзіць ізалявана ад прадстаўнікоў старэйшых «недасканалых» пакаленняў. У яго рамане «Красная звезда» (1908) марсіянскіх дзяцей выходзіць у інтэрнатах, а на Марсе, па сюжэту, даўно перамог камунізм і пабудавана амаль утопічнае грамадства. Галоўны герой – зямны пралетарый Леанід – трапляе туды і дзівіцца, як можна жыць. Канешне, як часцей за ўсё і бывае з максімальна рацыяналізаванымі ўтопіямі, многія з апісаных аўтарам парадкаў падаюцца чытачам жahlівымі і таталітарнымі. У дадзеным выпадку гэта аднолькавы прынцып выхавання для ўсіх, падпарадкаваны патрэбам грамадства (дакладней, дзяржапарата, бо грамадства якраз разнастайнае, і аднастайнасць яму не патрэбна).

У выніку абсалютнай стандартызацыі ў выхаванні марсіяне амаль згубілі не тое што асабістыя рысы, але нават выразныя прыкметы пола. Дзеянне далёка пераваліць за палову твора, калі галоўны герой даведаецца, што суправаджаюць па камуністычным Марсе яго дзве дзяўчыны, а не хлопцы і кожная з іх нават думала пайсці за яго замуж.

У рамане дзяцей у інтэрнатах бацькі могуць наведаць у любы момант. На тым, наколькі блізкія адносіны захоўваюцца паміж бацькамі і дзецьмі, увага не засяроджваецца.

Твор А. Багданава натхніў самабытнага скульптара, педагога, заснавальніка «чырвонага бойскаўтызму» і піянерыі і, што цікава, наогул аўтара тэрміна «піянер» І. Жукава на напісанне дзіцячага твора «Путешествие звена “Красная звезда” в страну чудес» [8].

Героі твора, піянеры, падарожнічаюць у 1957 г., калі камунізм перамог і ўсталявалася амаль ідэальнае грамадства. Сюжэт разгортваецца вакол разнастайных піянерскіх спраў, бо ў новым камуністычным свеце дзеці вучацца, выходзіць і наогул жывуць асобна ад дарослых.

А. Краўчанка, даследчык жанра «піянерскай утопіі», піша: «У пачатку 1920-х у прасавецкі настроеных групах пытанне пра ўзаемаадносіны паміж піянерамі і сям’ёй, як і пра форму самой сям’і, пакуль не вырашана адназначна. <...> Што тычыцца піянераў 1923/1924 года, дык пра іх бацькоў згадак практычна не сустракаецца. Ні пра якія перажыванні ад растання з імі гаворка не ідзе» (пераклад мой. – *М. Ш.*) [3, с. 198–199].

У адзін год з твора І. Жукава выходзіць не раз ужо прыгаданае апавяданне А. Александровіча «Палёт у мінулае». Пра сем’і герояў у ім нічога не сказана, але мы бачым, як іх дзеяннямі кіруе імкненне даведацца больш пра мінулае, знайсці асоб і падзеі, ад якіх і праз якіх можна будаваць новае грамадства: «Беларусь будзеца! Кожны будаўнік, кіруючы машынай або плячыстымі, заўсёды вясёлымі палямі, павінен ведаць свой

край. І гэты наказ жыцця кожны знаў, кожны стараўся нырнуць у глыб, пазнаёміцца з мінулым, уласнымі вачыма глынуць мінулыя дні Беларусі» [2, с. 33]. Узаемасувязь пакаленняў і часоў для іх – жыццёва важны складнік пабудовы беларускай савецкай утопіі. Яны імкнуцца ўзнавіць сувязі з былым, а не парваць іх. Тут жа прыгадаем, як папракае крытык У. Шыціка за тое, што няма згадак пра бацькоў, узаемаадносін з імі яго героя Віці, бо гэта сапраўды збядняе вобраз персанажа.

Аповесць «Апошняя арбіта» У. Шыціка выйшла ў свет у 1962 г., а ў 1963 г. з’яўляецца чарговая «піянерская ўтопія» расійскага пісьменніка А. Светава «Веточкины путешествуют в будущее». Падабенства паміж гэтымі творамі няма, бо аповесць яўна працягвае традыцыі адпаведнага жанру, які склаўся ў рускай савецкай літаратуры, а беларуская літаратура абышла «піянерскую ўтопію». Мы фактычна не знойдзем твораў, дзе дзеці дзейнічаюць ізалявана ад дарослых і фарміруюцца ў спецыяльных установах, асобна ад родных. Так, у аповесці «Фантамабіль прафесара Цылякоўскага» нібыта дзейнічаюць піянеры, і вакол актыўна будзеца савецка ўтопія, але жывуць героі ў сям’і, а фантамабіль – вынаходніцтва іхняга дзядулі. Такім чынам, выхоўваюцца яны на спадчыне як мінімум двух старэйшых пакаленняў.

Галоўныя героі «Фантамабіля...» – брат і сястра. Ветачкіны, якія падарожнічаюць у будучыню ў кнізе А. Светава, – два браты. Толькі ў першым выпадку велізарнае значэнне аўтар надае сям’і галоўных герояў, а ў другім – школе будучага.

Твор А. Светава, як адзначае А. Краўчанка, дэманструе адрозную ад І. Жукава педагагічную сістэму. Цяпер на першы план выходзіць не піянерская ячэйка, а школа: «Усё жыццё дзяцей звязана менавіта са школьнай сістэмай. Калі ў Жукава школа практычна не ўзгадваецца, так што цяжка зразумець, якое яе месца ў будучым свеце (у пачатку 1920-х гадоў пра гэта яшчэ ідуць бурныя спрэчкі), дык цяпер усё выбудавана вакол яе – менавіта туды накіроўваюцца браты, як толькі аказваюцца ў будучым» (пераклад мой. – *М. Ш.*) [3, с. 203]. Пры гэтым «роля школы толькі падкрэсліваецца тым, што дзеці будучыні, як і ў кнізе Жукава, жывуць асобна ад бацькоў» (пераклад мой. – *М. Ш.*) [3, с. 203].

Выток інтэрнату будучага. Розныя даследчыкі звярталі ўвагу на тое, што радыкальны погляд на выхаванне чалавека будучага – рыса яфрэмаўскай традыцыі, якая ідзе ад яго рамана «Туманность Андромеды».

І. Яфрэмаў быў не першым, хто адвёў для выхавання людзей будучыні спецыяльныя інтэрнаты, але найбольш выразнае ўвасабленне гэта ідэя набыла менавіта ў яго творчасці. Да таго ж «піянерскія ўтопіі» І. Жукава, А. Светава і іншых сёння амаль забыліся, а творчасць І. Яфрэмава па-ранейшаму прываблівае чытачоў, а пісьменнікаў, філосафаў, футуролагаў натхняе на ўласныя развагі.

У рамане І. Яфрэмава дзіця і падлетак ізаляваны не толькі ад сям’і. Калі мы ўважліва прыглядзімся да яфрэмаўскіх школ, то заўважым, што яны пабудаваны так, каб у прыцыпе ўскладніць наладжванне гарызантальных сувязей паміж людзьмі. Спачатку старэйшыя школьнікі дапамагаюць выхоўваць малодшых: «Старэйшыя школьнікі наведвалі размешчаныя паблізу школы першага і другога цыклаў і назіралі за навучаннем і выхаваннем выбраных (падапечных). Пры (таўтэльным) выхаванні інтэгральная дапамога настаўнікам была неабходна» (пераклад мой. – М. Ш.) [9]. Аднак сяброўства паміж старэйшымі і малодшымі гвалтоўна разбураецца сістэмай. Тлумачыцца гэта так: «Сумеснае жыццё розных узростаў груп перашкаджае ўспрыняццю і раздражняе саміх навучэнцаў. Мы зьялі розніцу да мінімуму, падзяліўшы дзяцей на чатыры ўзростаўныя цыклы, але і гэта недасканала» (пераклад мой. – М. Ш.) [9, с. 198]. Між тым праз узаемадзеянне розных узростаў груп дзяцей ці моладзі перадаюцца многія важныя для самастойнага і ўсебаковага развіцця асобы культурныя канструкты, напрыклад дзіцячы фальклор, карысныя побытавыя ўменні і навыкі, гульні, парады наконт цікавых фільмаў, кніг, музычных твораў.

Яфрэмаўская сістэма ад выхаду твора і да нашых дзён выклікае ў чытачоў і навукоўцаў розных галін ведаў мноства пытанняў. Фактычна І. Яфрэмаў апісаў стандартызаваны, прамысловы спосаб атрымання людзей, патрэбных для кіруючага апарата. Асабліва засмучае безальтэрнатывнасць такога падыходу. Ці змогуць людзі выбраць іншую мадэль выхавання сваіх дзяцей? Іншы шлях пабудовы ўласнага жыцця? Ці робіць чалавека шчаслівым аўтаматызаваны, праз сістэму тэстаў, пошук свайго прызначэння ў жыцці? Ці няма асаблівай радасці ў тым, каб ажыццяўляць такія пошукі самастойна, не пад наглядом і кантролем, праз зацверджаную кіруючымі органамі сістэму тэсціравання?

У цэлым не так і страшна, калі чалавек не адразу зразумее сваё прызначэнне. Ён можа зрабіць нешта значнае і на прамежкавых этапах пошукаў, як перкусіяніст гурта «Кіно» Г. Гур’янаў, які пасля гібелі В. Цоя стаў вельмі паспяховым мастаком. Наўрад ці для яго і культуры ў цэлым было лепш, каб ён стаў мастаком адразу. Тое ж тычыцца і В. Цоя, які вучыўся на мастака, але найбольшага поспеху дасягнуў менавіта як музыкант.

Трэба аддаць належнае генію І. Яфрэмава: ён здолеў апісаць не толькі сістэму прадстаўленага выхавання, але і прадставіць вобразы яе прадуктаў – дарослых герояў, створаных па такіх педагагічных метадах. Ужо некалькі пакаленняў чытачоў разважаюць аб тым, што нешта не так з тымі героямі, але што канкрэтна – сфармуляваць не так проста. Пішуць часам, што ў тых персанажаў няма пачуццяў. Прыхільнікі І. Яфрэмава адказваюць, што ёсць, толькі яны больш глыбокія, чым у нас. Адно зразумела: яны не як у нас.

Намі, людзьмі, выхаванымі па-рознаму, у разнастайных умовах і на вялікім спектры каштоўнасцей, героі І. Яфрэмава ўспрымаюцца як непаўнаваартасныя, бо ў іх яўна недаразвітымі засталіся асабовыя рысы. Між імі ўсімі ёсць яўнае характаралагічнае падабенства. У творы не раз падкрэсліваецца, што некаторыя рысы (максімалізм, эгацэнтрызм) належаць пэўнаму ўзросту, а не нейкай асобе, і з цягам часу праходзяць. Сапраўды, адметныя рысы такая сістэма зашліфоўвае, і мы атрымліваем безліч падобных адна да адной статыстычных адзінак «ідэальнага» грамадства.

У апісаным грамадстве няма месца для значных у развіцці культуры і соцыуму ў цэлым з'яў: маргінальных асоб і груп, андэграўнду, субкультур, пратэстнага мастацтва і інш. Фальклору там таксама няма, як і розных мастацкіх плыняў. Стандартызаваныя людзі спараджаюць стандартызаваную духоўнасць і стандартызаваную матэрыяльную культуру.

Уваходжанне ў дарослае жыццё адбываецца так: «Пасля выпрабаванняў канчаткова вызначаліся схільнасці і здольнасці. Тады ішла двухгадовая вышэйшая адукацыя, якая давала права на самастойную працу ў выбранай спецыяльнасці» (пераклад мой. – *М. III.*) [9, с. 198].

Вялікая колькасць мастацкіх твораў і вынаходніцтваў проста не маглі б з'явіцца ў такім грамадстве. Складана ўявіць кнігу ці карціну, напісаную альбо пасля «атрымання права» на гэта, альбо пад наглядом, бо аўтар адпаведнага дазволу не атрымаў. Дарэчы, адсутнасць маргіналаў – выразная рыса савецкіх утопій, ды і ўтопій у цэлым. Антыўтопіі і кіберпанк даюць багатую і захапляльную палітру розных субкультур і вялікі шэраг неардынарных, але цікавых і праўдзівых характараў, чым і прывабліваюць шырокую чытацкую аўдыторыю. Нешта на падсвядомым узроўні падказвае нам, што грамадства, падобнае апісанаму ў творы «Туманность Андромеды», праіснавала б не даўжэй, чым трымалася цікавасць у шырокага чытача да жанру камуністычных утопій.

Новае, прарыўнае, нечаканае і цікавае не ствараецца аднолькава выхаванымі нецікавымі людзьмі, загладжанымі ўніфікуючай сістэмай, у якой усё стандартызавана, разлічана і распісана наперад. Людзі заўсёды імкнуцца да таго, з чым яшчэ не сутыкаліся, чаго не ведаюць, бо такая цікавасць забяспечвала большую выжывальнасць асобы на этапе фарміравання нашага біялагічнага віду.

Эвалюцыя інтэрната. Прадстаўленыя раней высновы, думаецца, зрабілі многія чытачы рамана «Туманность Андромеды». Гэты твор даў падставу паразважаць аб вельмі многіх аспектах развіцця грамадства, і ад пэўных шляхоў ён нас перасцярагае.

Аднак на творы «Туманность Андромеды» зусім не скончыўся матыў выхавання дзяцей ці падлеткаў у інтэрнатах. Адразу адзначым, што прадуктыўным ён стаў менавіта ў рускамоўнай савецкай фантастыцы, а беларускія пісьменнікі ні да твора І. Яфрэмава, ні пасля яго не надавалі вялікай увагі падобнаму падыходу да выхавання падрастаючага

пакалення, ва ўсялякім разе не разглядалі закрышчэ дзяцей у інтэрнатах як станоўчую з’яву. Між тым у рускамоўнай фантастыцы гэты матыў актыўна развіваўся і выяўляўся ў даволі цікавых аспектах.

У першую чаргу варта ўзгадаць А. і Б. Стругацкіх, якія стварылі некалькі маштабных і пераканаўчых варыянтаў будучыні: ад утопічнага да катастрафічнага. Ім жа належыць утопія, якая многімі чытачамі адчуваецца як свет, у якім сапраўды хацелася б жыць, – «Полдень, XXII век» (1961). Нават у «Вікіпедыі» твор гэты называюць рэакцыяй на раман «Туманность Андромеды», хаця ўвага аўтараў сканцэнтравана не на аддзяленні дзяцей ад сям’і, а на вялікім аўтарытэце настаўнікаў. Пасля матыў настаўніцтва будзе ў тым ці іншым выглядзе ўсплываць у многіх творах А. і Б. Стругацкіх.

У цыкле пра Максіма Камерэра некалькі разоў узгадваецца выхаванне ў інтэрнатах. Менавіта з Настаўнікам гэтай навучальнай установы гаворыць герой, калі даследуе справу Льва Абалкіна ў аповесці «Жук в муравейнике» (1979). Збіраючы матэрыялы пра Абалкіна, герой растаўляе кантакты па меры іх значнасці для Абалкіна, і на першым месцы аказваецца Настаўнік [10, с. 19]. Іншы значны, хаця і эпизадны персанаж – адзін з першых людэнаў – Тойва Глумаў вучыцца ў інтэрнаце, праўда, часта наведвае маці. Упершыню мы сустракаем яго яшчэ навучэнцам у аповесці «Жук в муравейнике».

Іван Жылін, галоўны герой аповесці «Хищные вещи века» (1965), марыў стаць Настаўнікам, але не прайшоў з-за выключна высокіх патрабаванняў. Яго «падхапіла» міжнародная спецслужба, занятая выкрышчэньнем найбольш складаных, часам загадкавых злачынстваў. Вось настолькі высокія патрабаванні да педагогаў у А. і Б. Стругацкіх.

Нарэшце, у аповесці «Гадкие лебеди» (выйшла ў 1987 г., напісана ў 1967 г.) дзеці сыходзяць ад бацькоў да загадкавых і палохаючых істот – макрацоў, каб вучыцца, бо інтэлектуальна і маральна макрацы стаяць значна вышэй за звычайных людзей.

Вельмі выразныя, запамінальныя вобразы настаўнікаў (як і дзяцей) стварыў пісьменнік-фантаст У. Крапівін, які менавіта з’яўляўся педагогам. Пісаў ён і рэалістычныя, і фантастычныя творы, і яго фантастыка вылучаецца выключнай самабытнасцю нават цяпер, калі працуе шэраг яго паслядоўнікаў. Так, С. Лук’яненка прызнаецца, што першыя творы пісаў пад вялікім уражаннем ад кнігі У. Крапівіна.

Дзеці ў творах У. Крапівіна выходзяць у самых розных абставінах, ёсць у яго творчасці і апісанні інтэрнатаў. Напрыклад, у аповесці «Мальчик и ящерка» (1985) дзеянне адбываецца ў марскім ліцэі (па сутнасці, інтэрнаце).

Многія персанажы-дарослыя ў творах У. Крапівіна выяўляюць найлепшыя якасці менавіта ў стасунках з дзецьмі, якія засталіся па тых ці іншых прычынах без апякунства родных бацькоў. У яго аповесці «Гуси-

гуси, га-га-га» (1988) выхаванне дзяцей, адрнутых грамадствам, робіцца моцнай алегорыяй. Цікавы факт: у 1988 г. фантастычная тэхналогія – машынная навучанне з дапамогай камп'ютара – выкарыстоўваецца для адукацыі не прынятых грамадствам дзяцей. Для «нармальных» пажадана навучанне з сапраўдным, жывым настаўнікам [11, с. 105].

У беларускай фантастыцы вобраз настаўніка асабліва яркая паўстае ў творах У. Шыціка. Гэта, напрыклад, апавяданне, якое так і называецца – «Настаўнік», а таксама твор «Лісцік серабрыстай таполі». Дарэчы, героі апошняга яўна жывуць у інтэрнаце.

Выхаванне дзяцей у адрыве ад сям'і ў якасці негатыўнай з'явы разглядае В. Гігевіч у апавесці «Марсіянскае падарожжа», дзе ў ізаляванай марсіянскай калоніі супольнасцю людзей кіруе штучны інтэлект. На першы погляд выхаванне новых людзей нечым нагадвае ўтопію І. Яфрэмава: «Я часта хадзіў у нашу спецшколу, дзе, адарваныя ад бацькоў, жылі і вучыліся дзеці. Яшчэ з трохгадовага ўзросту яны праходзілі абавязковае тэсціраванне на выяўленне схільнасцей. Вялікі Камп'ютэр дзяліў дзяцей па схільнасцях, і ў далейшым адны займаліся найболей матэматыкай, фізікай ці іншымі дакладнымі навукамі, другія – музыкай, трэція – тэарэтычнымі філасофскімі распрацоўкамі, чацвёртыя цераз спартыўныя практыкаванні далучаліся да цяжкіх фізічных работ» [12, с. 196]. Аднак у хуткім часе складваецца адчуванне, што дзеці сфарміравалі свайго роду субкультуру: «Так, гэтае новае пакаленне было ўжо не зямное – бледнатварае, маўклівае, чужое і далёкае бацькам, яно жыло па незразумелых законах...» [12, с. 196]. Нарэшце мы даведваемся, што са штучнага інтэлекту атрымаўся дрэнны педагог, і яго план праваліўся.

Цікава, што ва ўтопіі, якую марыў стварыць штучны інтэлект у творы «Марсіянскае падарожжа», таксама не павінна было існаваць розных маргіналаў, але ў выніку горшымі рысамі маргінальных слаёў грамадства аказалася ахоплены большасць моладзі: «Тое ж маладое пакаленне, якое выхавалася ў спецшколах караблёў, для каго паняцце штучнага розуму было блізкім і родным, жыло па сваіх незразумелых дарослым законах. Моладзь часта ні з таго ні з сяго збіралася ў агромністыя натоўпы і тут жа пачынала бойку: дзе заўгодна маладыя людзі маглі распрануцца нагала, прылюдна яны маглі цалавацца між сабою, мілавацца і, калі чулі заўвагу ці абурэнне дарослых, гаварылі: “А якое ваша дзела? Ваша зямная мараль даўно састарэла. Мы жывём па-новаму”» [12, с. 213–214].

Матыў выхавання новых, незвычайных, дзіўных людзей у адрыве ад бацькоў у своеасаблівым інтэрнаце працягвае існаваць і ў фантастыцы постсавецкага перыяду. Прыкладам можа служыць раман М. Петрасян «Дом, в котором» (2009), дзе дзеянне адбываецца ў інтэрнаце для дзяцей-інвалідаў. Тут назіраецца адваротная з'ява: жыхары палат ствараюць свае субкультуры, і маргіналамі, згодна соцыуму, па-за межамі Дома, з'яўляюцца яны ўсе.

Такім чынам, мы бачым, што ўяўленні пра чалавека будучыні ў беларускай фантастыцы з цягам часу эвалюцыяніравалі ад даволі абстрактных вобразаў у А. Александровіча і часткова у першай фантастычнай аповесці У. Шыціка да добра прапісаных персанажаў, надзеленых сваеасаблівым характарам і выразным псіхалагізмам, у пазнейшых творах У. Шыціка, М. Гамолкі і асабліва В. Гігевіча.

Дзеянне не ўсіх твораў беларускай савецкай фантастыкі адбываецца ў будучым, але пэўная скіраванасць у будучыню, абумоўленая ў першую чаргу асаблівасцю жанра, выяўляецца і ў іх. Прыкладамі могуць служыць фантастычныя п'есы беларускіх твораў.

Беларускія савецкія фантасты, у параўнанні з фантастамі рускамоўнымі, надаюць большую ўвагу мінуламу канкрэтнага персанажа, а таксама спадчыне народа ці чалавечтва.

Нягледзячы на тое, што творчасць І. Яфрэмава выклікала вялікую павагу ў Беларусі, айчынным фантастам не перанялі яго ідэі адносна педагогікі. У цэлым айчынная фантастыка прытрымліваецца кансерватыўных поглядаў на выхаванне дзяцей.

БІБЛІАГРАФІЧНЫЯ СПАСЫЛКІ

1. *Чарот М.* Чырвонакрылы вяшчун. Менск, 1923. 32 с.
2. *Александровіч А.* Палёт у мінулае // Маладняк. 1924. № 5. С. 33–52.
3. *Кравченко А.* Гости в будущее: «пионерская утопия» и советская действительность // Логос. 2017. № 5. С. 187–218.
4. *Маўр Я.* Аповесць будучых дзён. Менск, 1932. 216 с.
5. *Аляшкевіч А.* Фантастыка? Не, фантасмагорыя...// Літаратура і мастацтва. Мінск, 1964. 11 верас. С. 2.
6. *Ковтун Е. Н.* Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифы (на материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999. 308 с.
7. *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. 3-е изд. М., 2001. 368 с.
8. *Жуков И. Н.* Путешествие звена «Красная звезда» в страну чудес. Харьков, 1924. 104 с.
9. *Ефремов И. А.* Сочинения : в 3 т., 6 кн. М., 1975–1980. Т. 3, кн. 2 : Роман, рассказ, статьи. 1976. 383 с.
10. *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Жук в муравейнике. Волны гасят ветер. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя. М., 1993. 495 с.
11. *Крапивин В. П.* Гуси-гуси, га-га-га... М., 2002. 270 с.
12. *Гігевіч В.* Марсіянскае падарожжа. Мінск, 1990. 381 [4] л., іл.

РОБОТЫ КАК АНТРОПОМОРФНЫЕ ПЕРСОНАЖИ-ПРЕДМЕТЫ В НАУЧНО-ФАНАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Робот, в том числе голем, гомункул, клон, – искусственно созданное людьми человекоподобное существо, которое, в отличие от примеров сотворения богами людей из различных материалов (скажем, Адама из праха), сохраняют в себе долю искусственности, что не дает им быть полноценными членами общества. Именно поэтому один из основных вопросов робототехники, которые поднимают писатели в своих произведениях, – взаимодействие робота и человека.

Название «робот» (чеш. *robota* – ‘барщина’, ‘тяжелый труд’) было придумано и введено чешским писателем К. Чапек в пьесе «Р.У.Р.» (1920), хотя его персонажей скорее можно отнести к андроидам (греч. *andr* – ‘человек’, *eides* – ‘подобный’), поскольку они внешне неотличимы от людей. Отметим, что слово «андроид» впервые встречается в романе французского писателя О. В. де Лиль-Адама «Будущая Ева» (1886) применительно к искусственной женщине по имени Адали. Внешнее человекоподобие робота ведет к восприятию его как одушевленного объекта, в результате чего вещь (объект) возводится в ранг субъекта. Как отмечает Н. Н. Зильберман: «...робот принципиально отличается от привычных предметов окружающей среды своей интерактивностью и наличием искусственного интеллекта, а значит, взаимодействие обусловлено как ожиданиями человека, так и теми моделями поведения, которые заложены в самого робота, элементами которого будут статус и роль» [1, с. 30].

Стоит подчеркнуть, что роботы и андроиды, в отличие от, например, кукол, – персонажи именно научно-фантастической литературы. Это связано с тем, что в научной фантастике основой сюжета является научная гипотеза.

В рассматриваемой теме робот будет проанализирован в трех аспектах: 1) как субъект, находящийся по отношению к человеку на определенной ступени

социальной иерархии; 2) как маркер качеств и свойств человека; 3) как причина потенциальных проблем для общества будущего. В связи с этим были выделены три основных (но не единственных) блока проблем, которые могут возникнуть при создании общества, в котором достаточно важное место занимают роботы.

1. **Проблема потенциальной/реальной опасности робота для жизни человека.** Роботы интеллектуально и технически более совершенны, чем люди, поэтому закономерно возникает вопрос о том, к каким последствиям может привести их эксплуатация. Многие произведения как художественной литературы (К. Чапек «Р.У.Р.», Л. Дайнека «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» (1994)), так и киноискусства («Терминатор» (1984), «Матрица» (1991)) отражают опасения людей касательно потенциальной возможности возникновения угрозы войны машин против человечества. Подобные события в произведениях часто отсылают к восстаниям рабов в историческом прошлом. Так, в научно-фантастическом романе белорусского писателя Л. Дайнека «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» робот, руководящий восстанием, называет себя Спартаксом, а захваченных людей приказывает распять на крестах.

Указанные страхи вызывают необходимость в поиске способов обезопасить людей от роботов. В художественном мире американского писателя-фантаста А. Азимова безопасность человека обеспечивается тем, что действия робота ограничены тремя законами, не позволяющими ему ни при каких условиях причинять вред людям. Данные законы были перечислены в его научно-фантастическом рассказе «Хоровод» (1942): 1) «робот не может причинить вред человеку или своим бездействием допустить, чтобы человеку был причинен вред» [2, с. 258]; 2) «робот должен повиноваться командам человека, если эти команды не противоречат Первому Закону» [2, с. 258]; 3) «робот должен заботиться о своей безопасности» [2, с. 258]. Однако выполнение роботами законов порой доходит до абсурда. Так, в рассказе А. Азимова «Лжец» (1941) во время конструирования робота Эрби была допущена ошибка, в результате которой модель приобрела теплестатические способности. В итоге робот говорит каждому из сотрудников, что о них думают другие, но при этом лжет: сообщает им не правду, а то, что они хотят услышать. Например, робот знает, в чем заключается причина его инаковости, но не признается в этом: «Вы не можете оказаться слабее меня, не почувствовав унижения» [2, с. 333].

2. **Морально-этические и законодательные вопросы взаимоотношений людей и роботов.** Главный вопрос многих произведений: «Справедливо ли эксплуатировать таких искусственных людей?» Общество относительно данной проблемы разделилось на два лагеря: одни относятся к роботам как к бездушным машинам, другие борются за их права. Так, в пьесе К. Чапека «Р.У.Р.» главная героиня Елена – представитель «Лиги Человечности», целью которой является «освободить» роботов от угнетения.

Помимо проблемы эксплуатации роботов, ставится вопрос о том, гуманно ли уничтожать мыслящих существ, например в романе американского писателя Ф. Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (1968), где роботы-андроиды внешне ничем не отличаются от человека.

Более того, встает вопрос законодательных прав робота, его защиты как существа внешне идентичного человеку. В научно-фантастической повести А. Азимова «Двухсотлетний человек» (1976) робота Эндрю законодательно уравнивают в правах с человеком. Как заявляет в суде на этот счет непосредственно робот: «...мне кажется, что быть свободным может тот, кто хочет свободы. И я хочу свободы» [2, с. 632]. А. Азимов показывает, что одного законодательного права мало, поскольку многие в обществе все равно продолжают относиться к роботам как к существам «инаковым», чуждым человеку. Так, на робота Эндрю совершают нападение по причине, что он носит одежду.

Принятие робота человеком, как правило, возникает не сразу. Показателен финальный эпизод романа А. Азимова «Стальные пещеры» (1953) из цикла «Детектив Элайдж Бейли и робот Дэниел Оливо», когда детектив Бейли признает в роботе равного себе партнера: «Никогда не думал, что смогу сказать что-либо подобное такому, как вы, Дэниел, но я верю вам. Я даже... восхищаюсь вами» [3, с. 258]. Затем он «взял Р. Дэниела за локоть, и они рука об руку вышли из кабинета» [3, с. 258].

3. Проблема риска дегградации человека в случае, если роботы будут делать все за него. Если труд превратил обезьяну в человека, то логично, что отсутствие труда приводит к обратному процессу. В фантастической повести советского писателя-фантаста Кира Булычева «Пленники астероида» (1981) ашиклеки – потомки космонавтов, привыкшие к тому, что все за них делают роботы. Это «тупой, безумный народец» [4, с. 228], как отмечает один из персонажей повести, поскольку они только едят, спят и развлекаются. Они похожи на марионеток: «...кто-то должен дергать их за ниточки, чтобы они двигались» [4, с. 226]), и, скорее всего, они рано или поздно «превратятся в амёб» [4, с. 228]. В пьесе К. Чапека «Р.У.Р.», в свою очередь, человечество, что перестало заниматься физическим трудом, стало бесплодным.

Большое значение в литературе и науке имеет **определение места робота в социальной иерархии относительно человека**. За основу была взята концепция исследовательницы Н. Н. Зильберман (рассмотрим подробнее далее), согласно которой выделяются следующие типы социальных взаимоотношений человека и робота: статус ниже человека (робот-помощник), статус равного человеку (робот-компаньон, партнер, друг человека), статус выше человека (робот-управляющий) [1, с. 32].

Если говорить про классификацию М. Глэддена, который выделяет три «харизматического типа власти» робота над людьми («Святой-Мученик» – получает власть через проявление высшей морали, «Суперинтеллект» – через проявление сверхчеловеческих знаний, «Соблазнитель» – через межличностное общение, соблазнение и сексуальные отношения [1, с. 34]), то, с нашей точки зрения, во-первых, нецелесообразно разделять на власть в результате проявления моральных качеств и умственных способностей, поскольку робот может одновременно обладать и тем и другим. Во-вторых, согласно указанным ранее исследованиям, в партнерских, дружеских отношениях статус равен человеку, а взаимоотношения любовного характера причисляются к типу, где робот по статусу выше человека, что, на наш взгляд, не соответствует действительности. Именно поэтому более правильно было бы говорить, что статус робота во втором случае тоже равен человеку, поскольку его воспринимают как равного, подходящего или потенциально подходящего партнера для любовных отношений.

Более того, необходимо подчеркнуть, что робот как харизматичный лидер больше свойствен зарубежным авторам, а в отечественной литературе тип власти может носить тоталитарный характер.

Итак, первый тип взаимоотношений – *статус ниже человека*, т. е. робот как раб человека (робот-помощник в концепции Н. Н. Зильберман). Традиционно роботу «предлагают» статусно-ролевую модель ниже человека. В пьесе К. Чапека «Р.У.Р.» их, например, создают для замены человека на производстве.

Как правило, формируемые роли для робота базируются на имеющихся функциональных стереотипах, а поведенческие модели заимствованы из существующих профессий и социальных позиций. В повести А. Азимова «Двухсотлетний человек» робот Эндрю выполнял обязанности дворецкого, камердинера и горничной, а в романе Л. Дайнека «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» в «Доме Преобразований» роботы замещали людей на таких профессиях, как лифтеры, электрики, программисты, санитары, буфетчики, парикмахеры.

Если в «Илиаде» Гомера (VIII в. до н. э.), где упоминаются помощницы из металла, которых выковал себе для помощи древнегреческий бог-кузнец Гефест, не возникает никаких вопросов о неподчинении роботов хозяину (беспрекословный раб), то затем формируется образ робота как раба, вышедшего из подчинения, что происходит в результате их большего очеловечивания (антропоморфизации). В частности, в пьесе К. Чапека «Р.У.Р.» роботов снабжают нервами, реагирующими на боль в качестве защиты от увечий на производстве, что приводит к зарождению в них человеческого начала.

Согласно А. Азимову, машина не может выступить против своего создателя, если она правильно сконструирована, а также грамотно эксплуатируется человеком, поэтому в его произведениях наблюдаются только единичные случаи протестов со стороны робота. В рассказе «Как потерялся робот» (1947) один из сотрудников «приказывает роботу уйти, скрыться, выразив при этом крайнее отвращение, презрение и недовольство им» [2, с. 430]. Робот понимает, что физически и интеллектуально человек ниже его, поэтому «подсознательно он обижен» [2, с. 430]. Он хочет «доказать свое превосходство» [2, с. 430], потому решает скрыться с глаз, спрятаться, доказав этим, что он умнее людей.

Следующий тип взаимоотношений – *статус равного человеку* (робот-компаньон в концепции Н. Н. Зильберман). Равный статус – это «когда человек воспринимает робота как партнера, друга, компаньона» [1, с. 32]. В сказочной новелле «Песочный человек» (1817) автор – немецкий романтик Э. А. Т. Гофман – «впервые “позволил” автомату заменить человека в его основной социальной роли – “субъекта общества”» [5, с. 52]. Так, профессор Спаланцани автомат Олимпию представляет в обществе не как механическую куклу, а как свою дочь, таким образом «поднимая статус машины до уровня “человека”» [5, с. 52].

Если в одних произведениях статус равного человеку является объективной характеристикой статуса робота, то, например, в рассказе А. Азимова «Робби» (1940) робота в качестве равного воспринимает только ребенок: «Ничего он никакая не машина!.. Он такой же человек, как вы и я, и он мой друг» [2, с. 171]. Для взрослых Робби – робот-помощник (по статусу ниже человека).

В повести Кира Булычева «Пленники астероида» робот Посейдон констатирует равенство своего статуса относительно людей: «...у меня нет господ, и я никому не слуга. У тебя в плену мои друзья...» [4, с. 236].

Если классифицировать равные взаимоотношения более подробно, то следует указать дополнительные аспекты. Так, если человека и робота связывают рабочие, деловые вопросы, то можно говорить об их деловом партнерстве. Если коммуникация носит личный характер, то важное значение имеет гендерный аспект: чаще при одинаковом гендере (реже при разном) робот предстает другом человека, а при противоположной гендерной принадлежности – объектом влюбленности, симпатии человека.

Робот как деловой партнер человека (робот-компаньон в концепции Н. Н. Зильберман) показан, например, в детективно-фантастическом романе А. Азимова «Стальные пещеры»: как уже упоминалось, в произведении расследование убийства совместно ведут землянин Элайдж Бейли и робот Дэниела Оливо.

Робот как друг человека предстает чаще всего в научно-фантастической литературе, предназначенной в первую очередь для юного читателя

среднего и старшего школьного возраста. Например, в научно-фантастической повести советского детского писателя-фантаста Е. Велтистова «Электроник – мальчик из чемодана» (1964) взаимодействие робота-андроида по имени Электроник и его двойника – школьника Сыроежкина – базируется на дружеских взаимоотношениях. В итоге робот отправляется вместо мальчика в школу, но не по приказу, а по причине общей дружеской договоренности.

В научно-фантастической повести белорусского писателя П. Мисько «Эрпиды на планете зямля» (1985) между третьеклассником Ваней Гордевым и роботом-Эрпидом, который прибыл на Землю для изучения жизни на нашей планете, также завязываются дружеские взаимоотношения.

Робот как объект влюбленности, симпатии человека в художественной литературе и кинематографе представлен в основном женскими образами. В сказочной новелле Э. А. Т. Гофмана «Песочный человек» профессор физики Спаланцани свое изобретение – механическую куклу Олимпию – представляет дочерью. Это была первая попытка в литературе заменить человека в социуме автоматом. Главный герой новеллы Натаниэль влюбляется в Олимпию и хочет обручиться с ней, однако, когда он отправляется к Спаланцани, чтобы сделать ей предложение, оказывается, что Олимпия – безжизненная кукла.

В научно-фантастическом романе Ф. Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» рассказывается история Рика Декарда – охотника за почти неотличимыми от человека андроидами, который влюбляется в девушку-андроида Рейчел Роузен.

В научно-фантастическом рассказе А. Азимова «Женская интуиция» (1969) учеными была создана первая женщина-робот – Джейн, которая «обладала какой-то женственностью, несмотря на отсутствие внешних признаков пола» [2, с. 575], например «изящно двигала руками» [2, с. 575], говорила «красивым контральто» [2, с. 578]. В итоге мужчины чрезвычайно чутко реагировали на нее: «Один сотрудник поправил галстук, другой пригладил ладонью шевелюру...» [2, с. 578]. Как констатировал ученый, «такой голос их сразу покорила, и для них она больше не робот, а женщина» [2, с. 579].

Последний тип взаимоотношений – **робот выше человека по статусу** (робот-управляющий в концепции Н. Н. Зильберман), т. е. занимающий позицию в социальной иерархии выше большинства людей, например мэр, командир корабля, фельдмаршал, градоначальник и т. п. Однако отметим, что приобретение такого статуса может происходить разными путями. На основе этого нами было выделено два типа роботов со статусом выше человека.

Робот как харизматичный лидер занимает такую позицию благодаря личностным качествам. В рассказе А. Азимова «Улики» (1947) видим робота, баллотирующегося в мэры, а в рассказе «Логика» (1941) представ-

лена модель робота-командира, созданного для управления роботами без обязательного участия в этом процессе человека. В итоге робот путем логических умозаключений приходит к выводу, что люди – низшие существа: «Я ничего не принимаю на веру. Каждая гипотеза должна быть подкреплена логикой, иначе она не имеет никакой ценности. А ваше утверждение, что вы меня создали, противоречит всем законам логики» [2, с. 273]. На основе данных выводов робот объявляет себя главным и успешно берет руководство в свои руки.

В повести «Двухсотлетний человек» робот сначала выполняет роль слуги (статус ниже человека), а затем ему удается убедить суд признать его свободным (статус равного человеку), после чего он начинает работать над своим телом, приближая его к человеческому. В итоге ему удается достичь статуса выше человека: «На Луне, Саймон, я руководил исследовательской лабораторией с двадцатью сотрудниками-людьми. Я отдавал распоряжения, которые выполнялись безоговорочно. Лунные роботы держались со мной, как с человеком» [2, с. 658].

Робот как авторитарный лидер – это лидер, обладающий абсолютной властью, требующий полного, принудительного подчинения от других роботов и людей. Его власть держится на силе и страхе. В сатирическом романе-хронике «Истории одного города» (1869–1870) М. Салтыкова-Щедрина в главе «Органчик» рассказывается о градоначальнике города Глупова Дементии Брудастом, который оказывается не обыкновенным человеком, а скорее человекоподобным роботом. Так, на столе лежала «совершенно пустая градоначальникова голова» [6, с. 27], а внутри нее вместо мозга был механизм, производящий только две фразы: «Не потерплю!» [7, с. 30] и «Раззорю» [6, с. 30]. Заметим, что в этих фразах отображаются основные принципы управления: градоначальникам было важно, чтобы народ не возмущался и не бунтовал, а также обобрать его как можно сильнее.

Таким образом, Брудастый становится олицетворением всех градоначальников. Несмотря на отсутствие головы, он без остановки работает (не ест, не пьет) и издает приказы. В результате ему удается «привести в порядок недоимки, запущенные его предместником» [7, с. 18]. Как видно, голова становится чем-то незначительным, второстепенным, ненужным для правления.

В научно-фантастической повести Кира Булычева «Ржавый фельдмаршал» (1991) из цикла «Приключения Алисы» власть над людьми пытаются захватить боевые роботы, которыми командует робот-шеф, назначивший себя за боевые «заслуги» фельдмаршалом. В повести «Пленники астероида» люди (ашиклеки) деградировали, а всем стали управлять роботы во главе с роботом Хозяином, который отрицает свою принадлежность к роботам, аргументируя это следующим: «Робот – это железная машина, раб людей, который выполняет их приказы. Значит, я не робот» [4, с. 220].

В качестве последнего аспекта рассмотрим основные формы репрезентации **робота как маркера качеств и свойств человека** (физических, интеллектуальных, психологических, моральных).

1. **Робот как объект, лишенный многих человеческих качеств (физических и психологических)**. Человек отличается от робота наличием определенного комплекса физиологических потребностей, а также набором эмоций. Например, в повести Кира Булычева «Пленники астероида»: «Вы можете обедать, пить чай, спать, у вас болит живот, меняется настроение, вы влюбляетесь или ссоритесь. Всего этого я лишен... и единственное мое развлечение – новая информация» [4, с. 178].

Некоторые авторы, однако, в своих произведениях преодолевают основные отличия робота от человека, а именно его неспособность любить, его бессмертие. Так, в пьесе «Р.У.Р.» роботы Елена и Прим – «первая пара, открывшая любовь... между мужчиной и женщиной» [8, с. 183–184]. В повести А. Азимова «Двухсотлетний человек» робот предпочел умереть в статусе человека, нежели остаться бессмертным роботом. Для этой цели он заменяет все свои части тела на эквивалентные человеческие органы.

2. **«Идеальный» робот как субъект, обладающий качествами и свойствами человека**. Он наделяется определенными слабостями и пороками, что свойственно людям, например способностью ошибаться. В научно-фантастическом рассказе французского писателя П. Буля «Идеальный робот» (1952) робот, в отличие от человека, не допускает ошибок, а «идеальный» робот – это робот, который, как и человек, способен ошибаться. В итоге после доработки роботов до уровня «идеальных» «робот-математик путался в лабиринте противоречий и лишь изредка находил верное решение. Шахматист проигрывал большую часть партий. Развивающиеся особи не могли найти правильный путь развития» [9].

Анализ показал, что роботы в художественной литературе обладают определенными социальными характеристиками, приближающими их к людям, начиная с умения выражать, а также понимать чужие эмоции, поддерживать диалог и заканчивая конкретными чертами характера. Например, в повести Кира Булычева «Пленники астероида» робот Посейдон за свою долгую жизнь «обзавелся характером, жизненным опытом, причудами и капризами, то есть очеловечился» [4, с. 175]), а в рассказе А. Азимова «Лжец» робот врет, правда, из лучших побуждений. В повести А. Азимова «Двухсотлетний человек» робот Эндрю способен квалифицировать и называть свои чувства на основе анализа чувств людей: «Я слышал, как вы употребляли слово “наслаждаться”. Тот смысл, который вы в него вкладываете, соответствует тому, что ощущаю я» [2, с. 625]. Более того, роботы наделяются способностью развивать свои социальные компетенции. Так, в рассказе А. Азимова «...Яко помниши его» мозг робота модели серии ДжР., по словам ученых, «представляет собой открытую

систему, и, несмотря на изначальное человекоподобие, эта система может развиваться – будет развиваться – в любом неожиданном направлении» [2, с. 599]. В научно-фантастической повести Е. Велтистова «Электроник – мальчик из чемодана» (1964) ребятам удается научить робота смеяться: «Электроник вдруг подпрыгнул и сказал четко и раздельно: “Ха. Ха. Ха”» [1, с. 170].

3. Робот как сверхсущество по отношению к человеку. Он превосходит людей по силе и уму. В повести П. Мисько «Эрпиды на планете зямля» робот-Эрпид подробно перечисляет свои интеллектуальные и аналитические возможности: он может проанализировать не только внешний вид человека, но и внутреннее строение тела, определить его химический состав, записать содержание памяти и т. п.

Кроме того, робот как сверхсущество может гораздо лучше выполнять некоторые виды деятельности, чем человек. Так, в повести А. Азимова «Двухсотлетний человек» робот-врач свое нежелание быть человеком аргументирует тем, что это лишило бы его возможности стать более опытным хирургом: «Я не могу стать таким, будучи человеком, зато могу стать усовершенствованным роботом» [2, с. 622].

Более того, роботы могут развивать свои интеллектуальные способности. В повести Кира Булычева «Пленники астероида» представлен робот-полиглот Посейдон, который «заочно окончил четыре университета» [4, с. 215], а в повести Е. Велтистова «Электроник – мальчик из чемодана» робот-андроид одни научные суждения «заимствовал у авторитетных лиц, другие – составил сам» [10, с. 60].

Физически указанный тип робота также сильнее и совершеннее человека. Например, в рассказе А. Азимова «Логика» робот проводит сравнительную характеристику людей и себя относительно физических параметров и возможностей: «Материал, из которого вы сделаны, мягок и дрябл, непрочен и слаб. Источником энергии для вас служит малопродуктивное окисление органического вещества. Вы периодически погружаетесь в бессознательное состояние. Малейшее изменение температуры, давления, влажности, интенсивности излучения сказывается на вашей работоспособности. Я прямо поглощаю электроэнергию и использую ее почти на сто процентов. Я построен из твердого металла, постоянно в сознании, легко переношу любые внешние условия» [2, с. 273–274].

4. Робот как пример для подражания (как «идеальный» человек). Показан в научно-фантастическом рассказе А. Азимова «Робби». Немой металлический робот-нянька Робби спасает жизнь ребенка, причем совершенно не задумываясь о степени опасности для себя. Согласно мнению отца девочки: «Робот куда надежнее любой няньки. Ведь Робби создан с единственной целью – ухаживать за маленьким ребенком. Все его

мышление рассчитано специально на это. Он просто не может не быть верным, любящим, добрым. Он просто устроен так. Не о каждом человеке это скажешь» [2, с. 167]. В рассказе «Улики» уже виден робот, баллотирующийся в мэры. Как замечает робопсихолог Сьюзен Кэлвин, невозможно провести границу между роботом и благородным, хорошим человеком: «Я люблю роботов. Я люблю их гораздо больше, чем людей. Если бы был создан робот, способный стать общественным деятелем, он был бы самым лучшим из них. По Законам Роботехники, он не мог бы причинять людям зла, был бы чужд тирании, подкупа, глупости или предрассудков» [2, с. 532].

5. Человек-робот как результат объективизации («роботоизации») человека. Образ робота также не всегда используется буквально. Исследовательница К. К. Маслова фиксирует появление новой концепции «человек-робот»: это «человек, лишенный человеческих качеств и действующий по некой заложенной “свыше” программе действий. Человек, потерявший свою историю, опыт, накопленный за тысячелетнее существование человечества» [11, с. 165]. Проведенный анализ показал, что потеря определенных человеческих качеств может наблюдаться на разных уровнях.

На физиологическом уровне превращение людей в «роботов» может происходить в результате замены естественного рождения на искусственное взращивание. При этом могут целенаправленно контролироваться их физические параметры в зависимости от вида труда, который они должны будут выполнять («Эрпіды на планете зямля» П. Мисько). В других произведениях контролируются не только физические параметры, но и уровень умственных способностей (роман-антиутопия английского писателя О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932)).

Российский писатель В. Сорокин в пьесе «Конкретные» (2000) из сборника «Пир» изображает золотую молодежь будущего, которая представляет собой уже наполовину «нелюдѐй» (искусственные волосы, глаза и другие части тела). Автор задается вопросом о том, до какой степени можно заменять части тела в человеке, чтобы он не превратился в киборга.

Потеря определенных человеческих качеств на уровне модели мироустройства (социума) показана в фантастическом романе-антиутопии Е. Замятина «Мы» (1920). Там персонажи утрачивают свою индивидуальность: у них нет имен, только номера (Д-503, О-90, I-330). Единое Государство стремится сделать людей одинаковыми: все должны гладко брить голову, носить униформу. Более того, в романах Е. Замятина и О. Хаксли институт брака упразднен: у героев нет родителей, нет детей, отрицается существование любви.

Проблему духовного вырождения людей, т. е. потерю качеств личности на уровне мировосприятия, рассматривает, например, белорус-

ская писательница Л. Рублевская в повести «Дзеці гамункулуса» (2000). В ней, деградируя, человек «страчвае здольнасць кахаць, спагадаць, атрымліваць асалоду ад прыгожага. Адрозніваць зло ад добра» [6, с. 57], он начинает напоминать «робата, аўтамат з адзіным інстынктам – самазахавання» [6, с. 57].

Белорусский писатель А. Наварич в фантастическом рассказе «Вяртанне сыноў» (из сборника «Тутэйшыя» (1989)) изображает мир, населенный компьютерами – бывшими людьми, что утратили «пачуццё асабістай годнасці» [12, с. 160]. В итоге на их «тварах не было напісана ніводнае самастойнае думкі – усе думкі камп'югомаў былі ім закладзеныя ў праграмах выхавання, у шматлікіх інструкцыях» [12, с. 161].

Как видно, писатели через антипример показывают, к какому идеалу необходимо стремиться обществу, чтобы не деградировать.

Таким образом, роботы – это всегда персонажи научно-фантастической литературы, а их антропоморфизация – результат научного достижения (исключение – человек-робот как продукт объективизации человека на уровне мироустройства и мировосприятия).

Роботы как антропоморфные персонажи-предметы в научно-фантастической литературе были рассмотрены в трех аспектах. Первый из них – выделение основных проблем, что могут возникнуть при создании общества, в котором достаточно важное место занимают роботы. Это проблема потенциальной/реальной опасности робота для жизни человека (Л. Дайнека «Чалавек з брыльянтавым сэрцам»), морально-этические и законодательные вопросы взаимоотношения людей и роботов (А. Азимов «Двухсотлетний человек»), проблема риска деградации человека (Кир Булычев «Пленники астероида»).

Второй аспект – статус робота по отношению к человеку: 1) ниже человека, т. е. раб (К. Чапек «Р.У.Р.»); 2) равный человеку (деловой партнер (А. Азимов «Стальные пещеры»), друг человека (Е. Велтистов «Электроник – мальчик из чемодана»), объект влюбленности, симпатии человека (Э. А. Т. Гофман «Песочный человек»)); 3) выше человека (робот как харизматичный (А. Азимов «Улики», «Логика») либо авторитарный лидер (М. Салтыков-Щедрин «Истории одного города», Кир Булычев «Ржавый фельдмаршал»)).

В качестве третьего аспекта были выделены следующие формы репрезентации робота как маркера качеств и свойств человека: как объект, лишенный многих человеческих качеств (А. Азимов «Двухсотлетний человек», Кир Булычев «Пленники астероида»); «идеальный» робот как субъект, обладающий качествами и свойствами человека (П. Буль «Идеальный робот», А. Азимов «Лжец»); как сверхсущество по отношению к человеку (П. Мисько «Эрпиды на планете земля», А. Азимов «Логика»); как пример для подражания (А. Азимов «Робби», «Улики»); человек-

робот как результат объективизации человека на физиологическом уровне (О. Хаксли «О дивный новый мир», В. Сорокин «Конкретные»), на уровне модели мироустройства (Е. Замятин «Мы»), а также мировосприятия (Л. Рублевская «Дзеці гамункулуса», А. Наварич «Вяртанне сыноў»).

Если андройды у разных авторов внешне практически неотличимы либо совсем неотличимы от людей (Е. Велтистов «Электроник – мальчик из чемодана»), то роботы только человекоподобны (П. Мисько «Эрпіды на планеце зямля»), поэтому они, как правило, не обладают стопроцентной антропоморфностью. В качестве исключения следует назвать повесть А. Азимова «Двухсотлетний человек».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Зильберман Н. Н.* Обзор исследований восприятия социального робота в статусе выше человека // Гуманитар. информатика. 2017. № 13. С. 30–38.
2. *Азимов А.* Совершенный робот // Миры Айзека Азимова : в 12 кн. / сост. В. Быстров ; пер. Н. Хмелик [и др.]. Рига, 1994. Кн. 1. С. 1–672.
3. *Азимов А.* Стальные пещеры // Миры Айзека Азимова : в 12 кн. / сост. В. Быстров ; пер. И. Кочкаревой. Рига, 1994. Кн. 3. С. 5–258.
4. *Булычев К.* Ржавый фельдмаршал: повести и рассказы. Минск, 1991. 254 с.
5. *Хаминова А. А.* Эволюция культурного интерфейса роботов в художественной литературе // Гуманитар. информатика. 2013. № 7. С. 50–55.
6. *Рублеўская Л.* Дзеці гамункулуса // Польша. 2000. № 7. С. 20–65.
7. *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города. М., 1981. 287 с., ил.
8. *Чапек К. R. U. R. :* в 5 т. М., 1958–1959. Т. 3. 1958. С. 93–184.
9. *Бул П.* Идеальный робот [Электронный ресурс]. М., 1967. URL: <https://libking.ru/books/sf/sf/120306-per-bul-idealnyy-robot.html> (дата обращения: 11.08.2022).
10. *Велтистов Е.* Электроник – мальчик из чемодана. М., 2019. 175 с.
11. *Маслова К. К.* Трансформация образа «робот» от «механического подобия» к образу «робот-человек» (К. Чапек, Е. И. Замятин, О. Хаксли, А. Азимов) // Вестн. славян. культур. 2018. Т. 49. С. 161–169.
12. *Тутэйшыя:* творчасць сяброў таварыства / уклад. С. Дубаўца. Мінск, 1989. 263 с.

V. АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ПОЭТИКИ

О РЕЧЕНИЯХ XII ВЕКА

Проведенное в предыдущей книге серии «Междуречь» координационное сближение поэтики столь разножанровых «Слова о полку Игореве» и берестяной грамоты XII в. [1, с. 30–40] имело целью показать, что использование приемов стилистического структурирования связано прежде всего с потребностью авторов реализовать себя как общественных субъектов. Это предполагало избрание ими модификаций речи в качестве наиболее приемлемой формы для выражения социозначимых уровней или придания таковых (береста) интенциям. Наши давние писатели благодаря указанному, безусловно, рассчитывали на дополнительный резонанс со стороны реципиентов, ведь певец «Слова...» заведомо вполне располагал политической значимостью своего литературного акта: не только содержанием того, *что* сказать, *как* сказать, но и, что особенно важно, подразумевал аудиторию, которой именно так, как он это сделал, нужно рассказать, чтобы быть услышанным, понятым и поддержанным. Подобные отчетливые и довольно устойчивые филологические показатели опирались на разветвленные генетические связи со многими доминантами эпохи¹, а потому и в «снятом» состоянии они, легко согласуясь, интерполируются в широкие аналитически достоверные обобщения исторического материала. Так, академик А. А. Гиппиус в своей работе «Кирилло-мефодиевская традиция на Руси и берестяные грамоты» о динамике средневекового просвещения связывал «общий всплеск письменной активности» с «выросшим поколением грамотной элиты, воспитанной в уже христианизированной стране на основе уже возникшей письменной традиции; поколением,

¹ *Зарембо Л. И.* Память о «Слове»: молитва Домида о Русской земле // *Нёман.* 1919. № 6. С. 138–151.

воспринимавшим письмо как данность, а не как культурное откровение, обретенное вместе с религиозным обращением и немислимое вне церковных институтов» [2, с. 16–17]. Это были плоды прогресса школьного образования, носившего катехетический характер и осуществлявшегося на основе Псалтыри [2, с. 16]. Положения данного базисного культурологического труда существенно дополняют и развивают традиционную оценку наследия солунских братьев (прежде неизменно выделявшую главным созданием системы письма¹) для Руси.

Многогранные рассуждения и заключения ученого-медиевиста здесь востребуем по их частным составляющим, в приоритетном для наших штудий диапазоне. Они суть – влияние библейской поэтики на формирование риторических позиций и затем «усвоение-переход» текстовых конфигураций в активную поэтику гражданской вербальности. (Искомые стилистические комплексы часто сложно организованы, что не позволяет видеть в них только стихийность, случайность. Примеры такого рода присутствуют даже среди сугубо лингвистических характеристик грамот (по данным портала gramoty.ru на 12 февраля 2022 г., их 1214 единиц) XII–XIV вв., кроме грамот № 1105, на которой уже подробнее останавливались, № 750 [4, с. 19–20; 5; 6, с. 218], № 1139 (не опубликована)² и т. п.).

Исходя из активированного, возвратимся к основному предмету нашего внимания – классическому, претерпевшему многообразие филологических подходов «Слову...».

Выделенная в поэме стилистическая конфигурация [1, с. 31] по ее идейности и цельности, завершенности композиции будет принята за вокабулу в некоем условном широком пратексте. Опорой для этого эксперимента³ станут общеизвестные историко-литературные факты.

Как резюме авторских раздумий о которых⁴ на Руси, данный речевой узел (от «Были вѣчи Трояни...» до «...хотятъ полетѣти на уедіе») состоялся в сознании и был притягателен для писца Домида (1307) в качестве резонирующего с собственным видением гражданской ситуации того

¹ По прошествии некоторого времени после выхода в свет статьи (зарегистрированной на портале gramoty.ru) православные докладчики декларировали как органичное следующее положение: «Внедрение кириллической письменности в церковный обиход оказало влияние на всю общественную жизнь, включая те ее сферы, которые ныне относят к исключительно светским» [3].

² А. А. Гиппиус: о берестяных грамотах из раскопок сезона 2021 года (чистая версия) [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/j854Qnk6ndE> (дата обращения: 13.10.2023).

³ Кстати, очень обыденного в лингвистике приема – восстановление утраченного показателя, например формы слова.

⁴ Котора – ‘вражда, распря, битва’; в «Слове...» употребляется дважды.

времени¹. Однако в другом диахроническом сочетании – с «Задонщиной» – он стилистически нивелируется условиями единства и победы Куликовской битвы уже будучи неактуальным прежде всего по содержательному наполнению. Таким образом, в конце XIV в. (точнее, в 1380 г.) безукоризненно организованные параллелизмы XII в. не сработали, вошли детритом в новое культурное пространство².

По аналогии допустимо предположить существование в домонгольской «риторике» (стихийно устоявшейся в сознании читателей/писателей) некой синтаксической модели как сложной фигуры, в известной степени штампа, употребляемого с целью передачи градации отрицательного военно-политического содержания. Такие модели, соответственно, могли быть весьма частотны в памятниках. Вполне вписывается в такое поэтическое поле и явление на фоне силовых линий нашего отрывка, своего рода негативного эпицентра: только «врани» и «галици» совершают действия, сопровождающиеся выделяюще-объединяющим их возвратным местоимением «себѣ», «свою».

Экстраполируем историческую событийность: в «Слове...» вместе с развитием центральной сюжетной линии в сторону позитива, радости возможна и некая изменчивость структурообразующих координат головной фигуры при возникновении как лейтмотива коммуникативной цепи, филиации порожденных ею «подразделений». Наличие последних дополнительно выполняет и косвенно «поверочную» роль в отношении изложенных прежде рассуждений. Не станем пренебрегать лишь на первый взгляд (вне нашего подхода) шаткостью этой аргументации, впрочем, вполне возможно, устойчивой в глазах пращуров. Далее наряду с нею обратимся и к более привычной, современно выраженной аргументации.

Поддержкой истинности предложенного чтения периода: «Были вѣчи Трояни, минула лѣта Ярославля, были плъци Олговы, Ольга Святъславличя. Тѣй бо Олегъ мечемъ крамолу коваше и стрѣлы по земли сѣяше. Ступаетъ въ златъ стремя въ градѣ Тьмутороканѣ. То же звонъ слыша давный великій Ярославъ сынъ Всеволожь, а Владиміръ по вся утра уши закладаше въ Черниговѣ. Бориса же Вячеславлича слава на судъ приведе, и на канину зелену паполому постала, за обиду Олгову, храбра и млада князя. Съ тоя же Каялы Святоплѣкъ повелѣя отца своего между угорскими иноходьцы ко святѣй Софіи къ Киеву. Тогда при Олзѣ Гориславличи сѣяшеться и растяшеть усобицами, погибашеть жизнь Дажь-Божа внука, въ княжихъ крамолахъ вѣци челоувѣкомъ скратишась. Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нѣ часто врани граяхуть, трупіа

¹ Зарембо Л. И. Память о «Слове»: молитва Домида // Нёман. 1919. № 6. С. 138–151.

² Зарембо Л. И. «Задонщина» // Нёман. 1918. № 12. С. 184–185.

себѣ дѣляче, а галици **свою** рѣчь говоряхуть, хотяь полетѣти на уедіе. То было въ ты рати, и въ ты плѣкы, а сицей рати не слышано!.. (выделение мое. – Л. З.)¹ – служат и многие другие важные субстанционные поля. Они структурнородственные и лексически связанные, развивающиеся, а потому вполне естественные и ожидаемые, чтобы быть всегда отмеченными вниманием читателей в вербальном тексте.

Глагол «кикати/кыкати» употреблен дважды («ратаевѣ кикахуть», «зегзицею незнаемь рано кычать») и оба раза метафорически в близкородственных сюжетных движениях, переплетениях мотивов, составе и позициях в стилистической модели. Базой неизменно служила доминанта семантики «покрикивать, кликать» (регистрация в «Опыте областного великорусского словаря» (1852), «Словаре областного архангельского наречия» А. Подвысоцкого (1885), «Беломорских былинах» А. В. Маркова (1901), первом томе «Материалов для словаря древнерусского языка по письменным памятникам» И. И. Срезневского (1893)) с ограничением употребления по отношению к субъектам. О последнем приведем мнение Н. М. Дылевского: «“Кикахуть” нигде не засвидетельствовано в значении “кричать” в применении к людям. Возможно, что это был несчастый диалектизм уже и в эпоху “Слова” XII в. или художественный прием автора. В значении, вложенном в него текстом “Слова”, – это раритет...» [8, вып. 2, с. 182–183].

Не вполне разделяя мнение о диалектизме или раритетности указанной лексической единицы, поддержим бесспорное. Оба раза анималистическим звуковым признаком наделялся антропологический субъект, причем во втором случае – лирически и значительно более расширенно представленный в тексте. Конечно, такое подчеркнутое единообразие словоупотребления с климатическим моментом в сходных речевых звеньях состоялось в расчете на его активное восприятие аудиторией как модели, стилизации.

При первом использовании в «Слове...» графемы подчеркивалась непозитивная, логически «изнаночная» референтная ситуация, наступательное противодействие человеку торжествующих его жизненных антагонистов. Их звуки антонимично обозначены как громкие, отчетливые, внятно организованные:

ратаевѣ кикахуть

врани граяхуть
галици... рѣчь говоряхуть.

При втором использовании лексика так же хиазматично группируется, противопоставляя действующих:

(Ярославна) кычать

копіа поють.

¹Здесь и далее текст первого издания «Слова...» цит. по: [7].

Начальный здесь компонент получает в тексте активное синонимическое развитие: «Ярославнынъ гласъ слышитъ, зезицею незнаемъ рано кычетъ; ...плачетъ ... аркучи (×3); ...слала ...слезъ». Противоположно ему лаконично, лапидарно «мажорно торжествует оружие, энергичная воинственность». Зеркально этому движению мотивов «копіа поють» замыкает в «Слове...» пространный рассказ о походе-сражении.

По поводу неразрешенного смыслового напряжения последнего фрагмента¹ приведем суждение Д. С. Лихачева, располагающее к себе многогранной перспективностью: «Загадочным представляется... выражение “копіа поють”. В XII в. копьё не было метательным оружием. Следовательно, здесь говорится не о пении копьё в полете...² Фраза не укладывается... и ритмически. Она как бы оборвана, а возможно, и искажена» [11, с. 208–209]. Принимая возможность искажений переписчиков, отметим важное и бесспорное обстоятельство: ими была уловлена и сохранена коннотация ситуативной антонимичности глаголов, которая психологически разворачивалась в противопоставление ратного духа с безмерной печалью, жертвенностью в монологе Ярославны.

Перед нами сознательное художественное возобновление закономерностей стилистического модуса. Он как бы закреплен в «Слове...» за глаголом «кикахуть», и эту смыслостилевую валентность полагаем возможным квалифицировать в качестве индивидуально-авторского эстетического приема. (Однако славянские переводы, как правило, не дают оснований для каких-либо указаний на приближение к передаче этой позиции оригинала. «Возрождаемый», новый контекст повествования неизменно утверждал отсутствие вербальной переклички.)

Обратим внимание на еще одно обстоятельство, очень значимое для толкования памятника с опорой на моделирующее пространство фигуры. По наблюдению В. П. Адриановой-Перетц касательно природы пейзажа в «Слове...»: «Плач Ярославны... обнаруживает, что автор продолжает сохранять как основной фон все ту же картину степи, где происходило сражение... Над этой степью веет “ветер-ветрило”, который здесь “мычет хиновъскыя стрелкы” на русских воинов...; над степью палит солнце и мучит воинов жаждой “в поле безводне”, на том участке степи, отрезанной от реки, куда оттеснили половцы русские войска, действительно изнемогавшие от жажды... В Каяле-реке Ярославна хочет “омочить” свой “бебрян рукав”... Автор... в самом плаче как бы продолжает рассказ о несчастной битве, когда на русское войско сыпались “хиновъскыя стрелкы”, воины... изнемогали от жажды, оттесненные... от воды» [12, с. 109].

¹ В статье О. В. Творогова «Копьё» читаем: «Наиболее сложным для истолкования явилось выражение “копіа поють»» [9, т. 3, с. 77].

² Останавливаясь на данном фрагменте авторской речи в «Слове...» Д. М. Шарыпкин поддерживает мнение В. И. Резанова: «В скальдических драпах мечи и копьё “поют” и это значит “идет битва»» [10, с. 22].

Акцентные слова, реалии, узловые мотивы повторяются, соединяют прерванный рассказ о поле брани с «Плачем», который венчает воинско-событийное повествование итогово-суммирующей лирической нотой, что обобщает весь сюжетный топос, включая сражение. (Условно, о битве рассказано дважды.)

Подобное изложение материала, последовательность психоэмоциональных мотивов автор использовал в сходной ситуации ранее, когда повествовал о конце первого этапа сражения. Объективированная картина наступления Всеволода завершилась стилистикой лично-доверительного обращения к слушателям «братіе», включением деталей частной военной и политической жертвенной судьбы, семейной жизни храброго князя: «Ярь туре Всеволодѣ! Стоиши на борони... Кая раны дорога, братіе, забывъ чти и живота, и града чрънигова отня злата стола, и своя милья хоти, красныя Глѣбовны, свычая и обычая». Факт введения исторически конкретного (?) женского персонажа, обладающего своим именем, способствует усилению лирической направленности. По общепринятому мнению, «в героической эпике лирическое начало (довольно ограниченное) представлено обычно женскими образами» [13, с. 101]: дочь, мать или «достойная жена своего героя-мужа» [14, с. 70–71]. В своей ординарности, отсутствии индивидуальных характерных показателей обе жены в «Слове...», хотя и описаны в разной мере развернуто, активными, но схожи по своей функциональной роли с позитивным антуражем из окружающе-природного эмоционального фона.

На указанных примерах отчетливо видно, что единообразное сообщение о последовательных периодах «полка Игорева» будто разрастается не только в объеме текста, но и в своих содержательных и художественных потенциях.

Ошибочно недооценивать воздействие смыслопорождающей роли семантического поля в «Плаче» на произведение в целом. В связи с этим, думается, принятое в опорных вариантах «Словаря-справочника “Слова о полку Игореве”» («...хоботы пашуть, копіа поють! На Дунаи Ярославнынъ глась...») [8, вып. 1, с. 23] и «Энциклопедии “Слова о полку Игореве”» («...хоботы пашуть, копіа поють. / На Дунаи Ярославнынъ глась...») членение речевой цепи приводит к разрушению фигуры¹ и тем самым прерывает авторскую волю в комплексности (как засвидетельствуем далее). Цельность мысли сохранилась бы и в варианте «Копіа поють на Дунаи. Ярославнынъ глась слышитъ, зегзицею незнаемъ рано кы-

¹Толкование закреплено в статье «Плач Ярославны», открывающейся дефиницией «Фрагмент, ...начинающийся со слов “На Дунаи Ярославнынъ глась...” <...> Первые издатели ошибочно отнесли слова “На Дунаи” к предыдущему тексту (“Копіа поють на Дунаи”)» [9, т. 4, с. 109].

четь. “Полечю, – рече, – зегзицею по Дунаеви, омочю бебрянъ рукавъ въ Каялъ рѣць...”». По всей видимости, здесь можно наблюдать вариант амбивалентности.

Возможно, такого рода «художественные скрепы» помогут расширить представления о «внешних» и «внутренних»¹ показателях совершенства поэмы. Предложенные результаты наблюдений над текстом не противоречат, а, надеемся, дополняют накопленные прежде сведения, ведь употребление сходно организованных речевых фигур в типологически близких сюжетных позициях стихии слова в классике неизменно является процессом устойчивым и жизнеспособным. Для идейно уплотненного пространства «Слова...» не исключены основания рассмотреть оба отрывка с продублированным центрообразующим «кикахуть» как части в составе некоего более распространенного, координирующего их в широкой панораме макромодуса.

Показанный угол зрения резонирует с результатами феноменологического в своей основе изучения поэтики «Слова...», выполненного Б. М. Гаспаровым. Ученый пишет (о второй части экспозиции «II Е»: «Вслед за сценой, описывающей “яр тура Всеволода”, которая венчает картину битвы на Каяле, происходит резкий перелом в ходе повествования. Переход от одной части формы к другой подчеркивается вводной фразой, в которой перечислены основные эпохи, сопоставляемые в “Слове”: “века Трояна”, время Ярослава и время усобиц (Олега). Далее следует рассказ о событиях прошлого, переходящий в поучение. <...> Повествовательный материал, следующий за дидактическими разделами... в экспозиции... – [это] возникает новое построение, которое открывается упоминанием разносящегося эха... “что ми шумит...”. <...> [Оно] обнаруживает параллелизм (в репризе. – Л. З.) с началом вступительного раздела плача Ярославны “На Дунаи... зегзицей незнаема рано кычеть”... Вслед за этим... разворачивается собственно картина плача (и в экспозиции, и в репризе. – Л. З.)» [17, с. 359, 346, 350].

Изложенные позиции позволяют уточнить тот момент, что авторская минорная нота сопереживания произошедшему и героям возникает не после описания побеждающего в бою Всеволода, а именно она «венчает картину битвы на Каяле». Вслед прославлению князя, несколько даже неожиданно прерывая апофеоз, говорится о ранах, печалях. Мотив стенаний здесь набирает силу. Он получит дальнейшее развитие в мольбе Ярославны (репризе II, по Б. М. Гаспарову), сохраняя однородный с прежним стилистический эмоционально-оценочный импульс автора.

Целостно зеркальной вполне справедливо называет Б. М. Гаспаров организацию строения «Слова...». Она предполагает сопоставление (в плане совпадения, уподобления/расподобления) по энергетике ха-

¹Использованы определения Д. С. Лихачева [15; 16].

рактера, предприимчивости, действию в интересах киевских вассалов, predeterminedности судьбы, личных амбиций исторически отдаленного князя-предшественника полоцкого Всеслава Брючиславича (умер в 1101 г.) с князем новгород-северским Игорем. Возможно, в «Слове...» демонстрировались для искушенной читательской аудитории XII в. абрисы метафоры с отклонением, где персонажи тяготели к притяжению до учительной замены по аналогии. Если до сих пор наблюдения были сосредоточены на синтаксических конфигурациях в их целенаправленной «нарушительной» нормативную речь функции, то теперь на этой основе обратимся к диалектически новой задаче. Попытаемся рассмотреть связующе-преemptивные корреспонденции фигур в «Слове...» как реализацию его лейтмотива на идейном и структурном уровнях текста. Наблюдения станем делать исходя из базисного положения о том, что «в поэтическом произведении Ф.[игуры]... выполняют композиционную и ритмообразующие функции» [18, с. 275].

Напомним, что в первоозначенной «Тогда по Руской земли... полетѣти на уедіе» речь идет о масштабной панораме страны в ее исторической полосе усобиц Олега Гориславича, о в целом враждебной человеку абсурдности такого бытия («кычут ратаевѣ», а торжествуют, главенствуют «врани», «галици»). Сила минорного воздействия обстоятельств (не каких-либо погодных катаклизмов, а социумных) на «царя природы» столь велика, что на издаваемые им в процессе стержневой жизнедеятельности звуки автор переносит номен анималистических.

В картине второй фигуры реально-событийный охват действительности локально сжимается, концентрируется на воинском акте нынешней интриги (пространство, время). Кроме того, субъект действия также вербально сужен: представлен индивидуальным антропонимом жены Игоря. Высокие лирические ноты ее горестей¹, эмоциональной активности, настроенности на жертвенные поступки резонируют с накопившимися напряжениями общественного кластера Руси. Плач воспринимается как их персонифицированный пик: «...нынѣ сташа стязи Рюриковы, а друзіи – Давыдовы, нѣ розно ся имѣ хоботы пашуть. // Копіа поють («.» снято мной. – Л. 3.) на Дунаи («.» снято мной. – Л. 3.) // Ярославнынѣ гласъ слышитъ, // зегзицею... кычетъ».

В сопоставляемых структурах текста первоначальная ахитектоническая четкость «изломанности» референтных соотношений в фигуре хиазмов смягчается уменьшением ярусов (колонов) и их преобразованием. Обозначается тенденция к расшатыванию строгости параллелизма: появляется промежуточная дополнительная клауза («Ярославнынѣ гласъ слышитъ»), дополнительная метафора («поють»).

¹«Кычет» – ‘горюет’ [19, с. 4].

Далее в «Слове...» о бедственных следствиях междоусобиц уже не говорится, и теневая параллель игревой воинственности «гордость» Всеслава Брячиславича обрывается как угроза-предупреждение Божьего осуждения. Повествователь как бы исчерпал референтное пространство дедов, где господствует отрицательная энергетика мифологических стихий, а человек разумный маргинален в их среде. Плач «выкликает» Игоря из плена, теперь природный мир помогает герою в его действиях, подготавливая площадку для качественно нового, указанного Богом поступка внука Ольгиной ветви.

Логико-хронологическая поступательность, идейно объединяющая преемственность содержания обеих зарисовок не только ярко подчеркнута буквальным составом, семантикой редкого маркерного глагола «кикати/кыкати», но и поддержана грамматическими формальными показателями: «кикахать» – множественное число, имперфект, аналогичный современному прошедшему времени несовершенного вида; «кычеть» – единственное число, первое лицо, настоящее время, возможное только у глаголов несовершенного вида. Действие как бы перетекает одно в другое, временное значение в каждом случае – контекстом («Тогда...» – совпадение с новым моментом событий).

Тема вреда княжеских распрей была открыта в произведении первой фигурой и завершена означенной здесь второй. Третья фигура, о которой будем говорить, следующая:

Солнце свѣтитя на небесѣ –
Игорь князь въ Руской земли.
Дѣвици поють на Дунаи,
вьются голоси чрезь море до Кіева...
Страны ради,
гради весели.

Она связана с предыдущей подчеркнута: нарастание новизны общения осуществляется посредством изменения ключевого лексического показателя «копіа поють – дѣвици поють». Автор, апеллируя к прежним сюжетным ходам, приемам поэтики, не только уподобляет/расподобляет, но и подключает ее прежде всего смысловой симметрией к предыдущему топосу. В результате на смену горестной приходит в психологическом параллелизме светлая перспектива событий, фон-пейзаж: «Солнце свѣтитя на небесѣ – Игорь князь въ Руской земли». (Такой же художественный прием противопоставления как симптом, рассчитанный на знание и узнавание коллизий в подразумеваемом антипротографе, использован в «Задонщине», например выступление Дмитрия Донского в поход при сиянии солнца, а не при затмении, как в «Слове...».)

Важным звеном рассматриваемого смыслового узла, выразительным и отчетливым, был для реципиентов XII в. синтаксический параллелизм,

акцентирующий внимание на смене объективных положений денотатов. В переключке фраз (полном единообразии синтаксического построения, моменте лексической общности) «ударнее» заявляет о себе ситуативная антонимичность «кoпья – девушки», «торжествующая воинственность, дух сражений – песня девушек», которая предполагает мягкость и лирическую теплоту:

Кoпiа поють («.» снято мной. – Л. 3.) на Дунаи. («.» поставлено мной. – Л. 3.)...
Дѣвици поють на Дунаи...

Возможно, поэтому и удобно оба речения рассматривать в модельном единстве, т. е. дистанцированными составляющими параллелизма или, скажем, уже устоявшимся способом в традиционном диапазоне скреп. Антитезная направленность смысла второй строки вполне вписывается в синтаксическую симметрию диколона, где плач Ярославны является «переломом сюжета, ...кульминационной осью» [20, с. 30] игровым перипетиям.

Указанный прием развивается и далее по тексту в параллельно организованных смысловых пространствах:

глась слышитъ вьются голоса
...Зегзицей незнаемь рано кычать.
Полечю... по Дунаеви, омочю... въ Каялѣ рѣцѣ чрезъ море до Кiева.

В последнем комплексе неоднократно «Дунаи», «Каяла-река», «море» единообразны в значении «значительное водное пространство вообще». Именно безупречная синтаксическая урегулированность системы в первой строке соотношений («копiа» – «дѣвици») позволяют дальнейшие отступления от урегулированности системы сделать более заметными и значимыми. Они становятся сигналами поновлений в структурно-стилистическом, идейном планах авторских интенций.

Если во второй фигуре (ярославиной) цель голошения – освобождение Игоря от плена как последствия неудачного похода, то в третьей появляется вектор-перспектива: для чего, во имя чего объективно предначертано освобождение. Некий семантический компонент обозначенный «незнаемь» (единственное число, мужской род)¹ координирует, полагаем, с противопоставленным ему по цели «до Кiева». Это соотношение заложено в семантико-грамматической коннотации предшествующих глаголов: «слышитъ» с элементом возвратности – «вьются... чрезъ... до...»² с элементом переходности. Киев в качестве цели, направленности представлен более политически значимым, чем дальним,

¹ В примечаниях к базовому тексту значится в качестве широко распространенного: «Исправляют на *незнаема*» [9, т. 1, с. 16].

² «*Витися – витися* (1) 1. Кружится в воздухе, подниматься... || Перен. доноситься, долетать...» [8, вып. 1, с. 119].

отделенным водным пространством географическим пунктом. Голоса как бы указывают Игорю перспективу деятельности, созидательную стезю: «...голоси чрезъ море до Кіева. Игорьъ ѣдетъ по Боричеву къ святѣй Богородици Пирогощей. Страны ради, гради весели». Две лейтмотивные линии – религиозная и гражданско-управленческая – здесь прогностически соединены, а художественный сюжет похода достигает своей оптимально счастливой развязки, затем, будучи исчерпан, прекращает существование. Далее следует слава – здравица русским князьям, среди них главенствующему – герою «Слова...».

В отношении структурной организации третьей фигуры можно сказать, что она претерпевает изменения в духе тенденций, которые наблюдались ранее, от первой фигуры ко второй. Это снятие смысловых негативных напряжений к позитиву и синтаксических – от противоположения акцентных лексем в хиазме к симметричной их согласованности в изоколоне. Текст «расправляется» в систему, которую графически запишем так:

Солнце свѣтитя на небесѣ –
Игорь князь въ Руской земли.
Дѣввици поють на Дунаи,
вьются голоси чрезъ море до Кіева.
Игорь ѣдетъ по Боричеву...

Объединяющее содержание указанной системы – Игорь князь славен-светел (подобно солнцу в небесах) на Русской земле и приоритетно в Кіеве.

На всех примерах текстов наблюдали безукоризненную справедливость общепринятой выкладки о том, что художественное содержание конкретной модели значительно шире арифметической суммы информации составляющих ее колонов/клауз ($2 + 2 > 4$). В «Слове...» это происходит за счет разнородового взаимовлияния компонентов: акцентуации определенных лексических единиц, введения метафоризации параллельно с прямой номинацией, смыслового отталкивания, противостояния окружающему внефигурному линейному повествованию и т. п. Каждая из координирующих вербальных зарисовок может быть подчеркнута эскизной и не претендующей на реалистически привычное изображение моментов действительности, пластики, но последнее дополняется в модели авторским знанием о панораме (подобно кубизму в живописи).

Всякая фигура по своей природе и по определению является цельной, устойчивой и не терпит вмешательства внутрь себя (различные дополнения, перемена мест «слагаемых»), открытости вовне. Центробежность, непосредственная переключка с окружающим текстом ей претят в качестве направленности к размыванию. Нарративно она центростремительна и тяготеет к семантике соотношений референтов, расширение

ее содержания происходит посредством накопления звеньев вокруг заранее сформированного смыслового стержня и структуры (отчетливо видно в берестяной грамоте, «словесной» первой фигуре). Использование синтаксического модуса способствует уплотнению содержания, насыщению информацией о некоем актуальном топосе.

Между тем произведение большого объема с неизбежностью должно демонстрировать и заложенные сюжетом моменты преодоления замкнутости подобных эпизодов, формирование импульсов и пути развития пространственных идейных, событийных движений¹. Конкретно в «Слове...» все описанное сделало следующее:

- составляющие звенья цепи внешне дискретных выражений высветили в горизонтальном пространстве текста их лексическую, синтаксическую, информационную подчиняюще-последовательную связь, показали детритность формы каждой последующей, призванную напоминать о предшествующей;

- подготовили вывод о лейтмотивной избранности последовательности фигур в качестве сориентированного замыслом автора цикла-ансамбля;

- все блоки строго расположены в тематическом пространстве стержневой сюжетной линии, выделенной заголовком, – рассказ о центральной княжеской ветви Олег → Игорь;

- главным антропологическим персонажем трех фигур последовательно избраны, вычленены из их семантической общности и дифференцированы субъекты все более привлекательные в отношении поры своего физического расцвета, потенций жизненных сил, мажорно восходящие: «сильные мужчины хлебопашцы» «ратаевъ» – «замужняя молодая княгиня» «Ярославна» – «не вступившие в брак» «дѣвици»;

- соответственно динамике содержания этих пластических образов в заданном градационном климаксе атрибутируются издаваемые звуки.

Подробнее рассмотрим последний пункт. Оба словоупотребления «кикахуть» (3-е лицо, множественное число, имперфект, т. е. прошедшее постоянное, незаконченное время) и «кычеть» (1-е лицо, единственное число, настоящее время) выражают неудовлетворенность положением вещей, когда человек словно лишь часть природы, и выражают автор-

¹ О том, как нелегко воплощение этого приема для литератора Нового времени, который был, как сейчас говорят, «заточен на фигуры», можно судить по произведению «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Пятиступенчатый параллелизм (единоструктурные портретные главы-картины помещицы России) являет четкий содержательно-сюжетный изоколон. Однако во втором томе застывшие типажи и ситуации теряли художественную убедительность в поле навязываемой им идеи изменения: нравственного роста индивидуальных характеров, путей экономического усовершенствования хозяйства и т. п.

скую устремленность выволить его из такого положения, наделить героя обобщенной силой родной ойкумены, долженствующей разумностью своей ее реорганизовать.

На смену парности «кикати» приходит обозначение действия подчеркнуто свойственного ауре человека «поють» (или его сфере, антуражу: музыкальные инструменты, певчие птицы и подобное (в переносном значении обо всем, что эмоционально возвышенно)). В этом смысле глагол интеллектуально, восходяще антонимичен «кикати». Далее «петь» вступает в систему фигур с негативно переносной коннотацией/метафоричностью, которая придается ему персонифицированным существительным («тот, кто носит копьё») «копьё». Затем в русле общей позитивной направленности метаморфоз всех показателей речений получает в синтагме «дѣвици поють» нейтральное значение / радостный окрас. Последний максимально усиливается введением заключительного смыслоударного «Киев» со всем комплексом традиционных ассоциаций. Они родственно соотносятся с радостным подъемом сообщения о возвращении на Русь, в Киев «нового» Игоря, готового к масштабным благотворным действиям. Они же согласуются с трагическим словом Святослава Всеволодовича (сон о своей смерти, слезы, седина, укор в пренебрежении со стороны князей молодых, сильных, ищущих славы). Напомним также невыигрышную для Святослава Киевского черту в сравнении с персонажами выделенной цепи: его позиция субъективно пассивна, энергия растворена в пространственных рассуждениях и пожеланиях сильным вассалам. Ярославна и девицы при значительно меньших социальных возможностях непосредственно контактируют с действительностью, стремясь к преобразованию положений.

Система внутренних связей указанной, с позволения сказать, большой фигуры, разумеется, не исчерпывается перечисленными, но их, полагаем, достаточно, чтобы указать на очевидность ее структурно организующего, идейно-опорного вектора. Приращение последнего не только обогащает вербальную цепь дополнительными соответствиями отраженному бытию, но и обещает значительные приближения к познанию общественных настроений XII в., военно-политической направленности интриги целостного опуса.

Большая фигура становится главной, тенденциозной носительницей оптимистической перспективности рассказа об экспансии 1185 г. Эта позиция в условиях XIX в., хотя и не становилась предметом специального изучения, но выделялась чуткими реципиентами. Приведем некоторые регистрации.

В первом издании зафиксирован эмоционально-оценочный, несогласно, одобрительно-величальный *потен* «Ироическая пѣснь о походѣ на половцовъ удѣльнаго князя Новагорода-Сѣверскаго Игоря Святославича...». Первый переводчик на иностранный язык Н. Бланчард поддержал

этот взгляд – «Igor, roéme héroïque...» (1823)¹; Е. В. Барсов в своих лекциях называл поэму «исторической повестью и героической песней» (1904) [21], З. Доленга-Ходаковский – «Игоридой» (1810-е) [22, с. 118]; И. И. Чернявский говорил об авторе как о «Певце Игоря» (1803) [22, с. 118]; В. У. Ластовский видел «пахвалу князю в паводле зместу формы гераічнай паэме» (1926) [23, с. 47–48]²; К. Маркс в письме от 29 февраля 1856 г. писал: «Я заказал “Песнь о победе Игоря”...»³ – что свидетельствует о существовании в Европе середины XIX в. общепринятого понимания именно такого – «игорева победного!» – результата «трудныхъ повѣстій о пълку».

Предложенное видение поэтики «Слова...» как системы опорных фигур согласуется с аналогами, выделенными в берестяных грамотах [1, с. 35–39], записью Домида на Псковском Апостоле 1307 г., координирует с «Задонщиной». Кроме того, в Ипатьевской летописи именно стилистическая фигура концентрирует главную мысль повести 6693 (1185) г. о разгроме-покаянии князя Игоря на реке Каяле из-за усабиц⁴.

Конечно, все приведенные примеры в разной степени приближены к устной/письменной речи, обыденности / идеологической значимости темы, созданы/функционировали не в одних и тех же слоях населения и т. п. Однако объединяюще-бесспорное в них главное: авторы плотно соприкасались и в своей жизни и при постижении «тайн» грамотности с Псалтырью (как показали раскопки последних лет, на которые справедливо опирается А. А. Гиппиус [2]). Из нее черпали вместе с христианской премудростью, добавим, и принципы организации высказываний. Вероятно, освоение было успешным, энергичным еще и потому, что опиралось, резонировало с поэтикой фольклора, где параллелизмы неотделимы от лирической окрашенности повествования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Зарембо Л. И.* О речениях XII века («Слово о полку Игореве» / новгородская берестяная грамота № 1105) // Теория и практика интегративных исследований в гуманитаристике / Р. М. Ковалева [и др.] ; редкол.: Р. М. Ковалева (гл. ред.) [и др.]. Минск, 2021. С. 30–40. (Междуречье).

2. *Гиппиус А. А.* Кирилло-мефодиевская традиция на Руси и берестяные грамоты // Славянский альманах 2009 / редкол.: К. В. Никифоров (отв. ред.) [и др.]. М., 2010. С. 10–31.

¹Переводы «Слова...» и литература о нем на языках народов мира [9, т. 4, с. 69].

²Примеры иных дефиниций см.: *Лихачев Д. С.* Жанр «Слова» [9, т. 2, с. 173–175, 178].

³Цит. по: [24].

⁴*Зарембо Л. И.* Оним «Каялы» в Ипатьевской летописи // *Białorutenistyka Białostocka*. 2013. Т. 5. С. 343–344.

3. *Иларион (Алфеев)*. Просветительская деятельность Кирилла и Мефодия как живая церковная традиция. Доклад на юбилейных Кирилло-Мефодиевских чтениях [Электронный ресурс]. URL: <http://www.verav.ru/common/mpublic.php?num=1832> (дата обращения: 27.06.2023).

4. *Янин В. Л., Зализняк А. А.* Берестяные грамоты из новгородских раскопок 1990–1993 гг. // *Вопр. языкознания*. 1994. № 3. С. 3–22.

5. *Зализняк А. А.* Древненовгородский диалект. 2-е изд., перераб. М., 2004. 879 с.

6. *Гиппиус А. А., Сичинава Д. В.* Поправки и замечания к чтению ранее опубликованных берестяных грамот [XIII]: предварительная публикация // *Рус. яз. в науч. освещении*. 2021. № 2. С. 178–259.

7. Слово о плъку Игоревѣ, Игоря, сына Святъслава, внука Ольгова // *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»* : в 5 т. / редкол.: О. В. Творогов (отв. ред.) [и др.]. СПб., 1995. Т. 1 : А – В. С. 10–14.

8. *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»* : в 6 вып. / сост. В. Л. Виноградова. М. ; Л., 1965–1984. Вып. 1 : А – Г. М. ; Л., 1965. 199 с. ; Вып. 2 : Д – Копье. Л., 1967. 214 с.

9. *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»* : в 5 т. / редкол.: О. В. Творогов (отв. ред.) [и др.]. СПб., 1995. Т. 1 : А – В. 276 с. ; Т. 2 : Г – И. 334 с. ; Т. 3 : К – О. 387 с. ; Т. 4 : П – Слово. 330 с.

10. *Шарыпкин Д. М.* Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов // *ТОДРЛ / Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит.* ; под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1976. Т. XXXI : «Слово о полку Игореве» и памятники древнерусской литературы. С. 14–22.

11. *Лихачев Д. С.* Устные истоки художественной системы «Слова» // «Слово о полку Игореве» и культура его времени / Д. С. Лихачев. 2-е изд., доп. Л., 1985. С. 182–230.

12. *Адрианова-Перетц В. П.* «Слово о полку Игореве» и устная народная поэзия // *Древнерусская литература и фольклор* / В. П. Адрианова-Перетц. Л., 1974. С. 99–119.

13. *Робинсон А. Н.* «Слово о полку Игореве» в поэтическом контексте мирового средневековья // *В мире отечественной классики* : сб. ст. / сост. Д. Николаев. М., 1987. Вып. 2. С. 93–118.

14. *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. 2-е изд. М., 1970. 234 с.

15. *Лихачев Д. С.* Поэтика повторымости в «Слове о полку Игореве» // *Рус. лит.* 1983. № 4. С. 9–21.

16. «Слово о полку Игореве» как художественное целое // *Альманах библиофила*. М., 1986. Вып. 21. С. 268–292.

17. *Гаспаров Б. М.* Поэтика «Слова о полку Игореве» М., 2000. 604 с.

18. *Иванюк Б. П.* Поэтическая речь: словарь терминов. М., 2008. 312 с.

19. *Прійма Ф. Я.* Внимая плачу Ярославны // *Рус. лит.* 1985. № 4. С. 3–14.

20. *Николаева Т. М.* «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста. «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. 4-е изд. М., 2005. 336 с.

21. *Салмина М. А.* Барсов Елпидифор Васильевич // *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»* : в 5 т. / редкол.: О. В. Творогов (отв. ред.) [и др.]. СПб., 1995. Т. 1 : А – В. С. 87.

22. *Прійма Ф. Я.* «Слово о полку Игореве» в русском историко-литературном процессе первой трети XIX века. Л., 1980. 249 с.

23. *Ластоўскі В. У.* Гісторыя беларускай (крыўскай) кнігі: спроба паясьніцельнай кнігапісі ад канца X да пачатку XIX стагодзьдзя. Коўна, 1926. 776 с.

24. *Салмина М. А.* Карл Маркс // *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»* : в 5 т. / редкол.: О. В. Творогов (отв. ред.) [и др.]. СПб., 1995. Т. 3 : К – О. С. 222.

БЕЛАРУСКАЯ МАСТАЦКАЯ ПУБЛІЦЫСТЫКА Ў ВАРУНКАХ СУЧАСНАЙ ІНФАРМАЦЫЙНАЙ ПРАСТОРЫ

Энергічнае выказванне на актуальную тэму з яркім пафасам у абароне пэўных пазіцый (каштоўнасцей, поглядаў, ацэнак), або з гарачай палемікай пра тое, што важна не толькі для асобы, але і для ўсяго грамадства, успрымаецца як публіцыстычнае.

У канкрэтных тэкстах мастацкую публіцыстыку можна ідэнтыфікаваць па суадносінах у вусным ці пісьмовым выказванні двух складнікаў: фактаграфіі і мастацкай умоўнасці (аўтарскай вобразнай інтэрпрэтацыі рэалій). Калі ў дакументальна-мастацкім выказванні дамінуе фактаграфія, то маем справу з *кананічнай, традыцыйнай, «дзяжурнай»* публіцыстыкай. Яна ствараецца пераважна прафесійнымі журналістамі, майстрамі актуальнай трансляцыі розных падзей і навін. Калі дамінуе аўтарская, індывідуальна афарбаваная падача рэалій, прытым з частотнымі яркімі вобразамі, – гэта *мастацкая* публіцыстыка. Яна ствараецца пераважна прызнанымі інтэлектуаламі, майстрамі мастацкага слова.

Новае ў сучаснай медыясферы. Традыцыйна мастацкая публіцыстыка, як і журналістыка ў цэлым, мела на ўвазе актуальнае адлюстраванне фактаў – пэўнае мастацкае мадэляванне рэчаіснасці.

У якасці прыкладу прывядзём адну з публікацый журналіста А. Казловіча (аўтара кнігі публіцыстыкі і апавесцей-эсэ «На маёй далоні лінія ракі», «Беларусы паміж небам і зямлёй» і інш.). Больш за 20 гадоў ён працаваў уласным карэспандэнтам па Беларусі (БССР) у маскоўскай «Літаратурнай газете» (пісаў у асноўным па-руску). Вылучым праблемны нарыс «Голубая ель» пра лёс знакамітай беларускай даяркі, Героя Сацыялістычнай Працы. Гэты ўзор мастацкай публіцыстыкі ўраджае чытача яркай вобразнасцю ў адлюстраванні фактаў біяграфіі канкрэтнага чалавека і паслядоўным гарачым пафасам асуджэння несправядлівасці, болей за народ, падмануты бязлітаснай эпохай [1, с. 136–137]. Аднак у XXI ст. адбыліся прынцыповыя

змены ў культуры, падрыхтавання гісторыяй чалавецтва і практыкай СМІ ў розных краінах свету. Падача рэальнасці для масавага чытача ў медыя-сферы прыняла такія формы, што раней (да эпохі постмадэрнісцкага светаадчування) для высокакласнага журналіста былі непрымальнымі: выявіўся рух да «замены фактаў фактоідамі і фэйкамі, дэрацыяналізацыі ва ўспрыняцці свету, дамінавання пазатэкставай падачы інфармацыі, стандартызацыі рэакцый на інфармацыю, пастановачнасці замест фіксацыі факта і да т. п.» [2, с. 49]. У шырокі ўжытак увайшлі тэрміны *райтар*, *рэрайтар*, *капірайтар* (раскрываюць механізм запазычвання чужых ідэй і матэрыялаў), усё часцей выяўляецца відавочная маніпуляцыя (гульня) не толькі ацэнкамі, пафасам пры падачы інфармацыі, але і непасрэдна інфармацыяй. Асабліва шмат такіх праяў знойдзем у Сеціве, дзе, напрыклад, адна і тая ж палітычная навіна можа падавацца з мноства розных пунктаў гледжання, максімальна культурна або маргінальна, з ужываннем слэнгу, абсцэннай лексікі і г. д.

Паколькі ў сучаснай медыясферы пералічаныя працэсы памножыліся да ўзроўню сістэмных, неабходна іх прааналізаваць.

Найперш варта звярнуць увагу на тое, што з названымі з'явамі ў журналістыцы істотна перабудаваліся мова і камунікацыя. Ключавымі для публіцыста (журналіста, пісьменніка, мастака) і яго адрасата зрабіліся такія паняцці, як *код*, *наратыў*, *дыкурс*. Гэта значыць, што журналістыка як навуковая галіна незваротна выйшла на памежжа з семіётыкай (навука пра знакі і значэнні, у тым ліку пра суадносіны *спаму*, *трэш* (смецця) і карыснай інфармацыі ў паведамленні) і кагнітыўнай лінгвістыкай (навука пра мову ў яе сувязях з працэсамі мыслення, што таксама тлумачыць хібы ва ўспрыняцці і трактоўках інфармацыі).

Між тым мастацкая публіцыстыка можа размяшчацца ў любым сегменце сучаснай медыясферы. Перад напісаннем актуальнага матэрыялу публіцыстычнай скіраванасці любы аўтар бярэ пад увагу наступныя арыенціры для яго публікацыі:

1) від выдавецкай базы і канкрэтных СМІ (друкаваныя/канвергентныя, дзяржаўныя/прыватныя, спецыялізаваныя/карпаратыўныя і г. д.), які вызначае адпаведнасць публіцыстычнага выказвання інтарэсам мэтавай аўдыторыі менавіта гэтага СМІ;

2) фармат (калонка, разварот, блог, інтэрактыўны сервіс, змадэляваная гульня, квіз, конкурс, тэст, апытанне, рэйтынг і інш.), што вызначае фармальна-змястоўныя параметры будучай публікацыі;

3) жанр (арыентацыя на адну з трох базавых груп жанраў у мастацкай публіцыстыцы, дзе ёсць свае падгрупы), бо жанравая маркіроўка, услед за рубрыкай, дапамагае чытачу хутка выбіраць публікацыі на свой густ;

4) паэтыка (выбар вобразных сродкаў з захаваннем стылёвай дамінанты ў публікацыі, каб яна не была ні эклектычнай, ні манатоннай, а якасна раскрывала чытачу ідэй публіцыста).

Звернем асобную ўвагу на суадносіны тэрмінаў *фармат* і *жанр*. Існуе меркаванне, што катэгорыя жанру канчаткова састарэла, бо жанравыя межы поўнасьцю размыліся, аднак у рэальнасці жанравая дамінанта цалкам размываецца толькі ў няякасным, аморфным паведамленні. Думка пра жанр як архаізм памылковая, найперш па той прычыне, што любы спажывец інфармацыі заўсёды мае свой *гарызонт чакання* (тэрмін рэцэптыўнай эстэтыкі). Гэта значыць, што чытачы чакаюць ад публікацыі ў аб'яцаным жанры пэўнага кшталту інфармацыі. І галоўнае – інфармацыйная плынь, каб быць прыцягальнай і зручнай для засваення, павінна быць не проста сістэматызаванай (па фарматах з улікам магчымасцей канкрэтных СМІ), але менавіта структураванай – якасна, па жанравых канонах, у змястоўнай скіраванасці якіх так ці інакш арыентуецца і журналіст, і чытач. Жанравая сістэма парадкуе ўвесь літаратурна-мастацкі, ідэйна-эстэтычны і асветніцкі працэс, а не толькі сегмент інфармацыйнага рынку. Чым глыбейшая сегментацыя журналісцкага матэрыялу (па рубрыках, фарматах, жанрах), тым больш ён даступны і карысны для аўдыторыі.

Беларуская журналістыка – гэта прастора суіснавання савецкіх традыцый і тых універсальных тэндэнцый, якія распаўсюдзіліся па ўсім свеце з надыходам эпохі *глабальнай вёскі* (М. Маклюен). У такім падыходзе няма нічога экстрэмальнага: па сутнасці, гэта адзін з асноўных шляхоў любога развіцця, якое адбываецца праз адначасовае суперніцтва і суіснаванне старога з новым. У нашым выпадку – філасофія і эстэтыка савецкага перыяду на сыходзе ХХ ст. даволі рэзка сутыкнуліся з сучаснымі светапогляднымі і мастацкімі сістэмамі. У прыватнасці, традыцый кантролю за інфармацыяй і цензуры сустрэліся з неахопнасьцю інтэрнэту, сацыяльных сетак, гіперактыўнасьцю інфармацыйных віроў у цэлым.

І чытачы, і прафесіянальныя крытыкі-літаратуразнаўцы заўсёды звярталі ўвагу на аўтара тэксту – рэальную асобу, аўтара-апавядальніка або героя-апавядальніка, персанажаў, сюжэт, кампазіцыю, фабулу і г. д.

З уваходжаннем віртуальнасці постмадэрнісцкіх часоў у звычайны чалавечы побыт кожная з такіх катэгорый звыклага літаратурна-журналісцкага поля раслаілася. Напрыклад, філолагі ўжо не могуць не карыстацца паняццямі *Сеціва*, *гіпертэкст*, *наратаў*, *наратар* першага або другога парадку, *метанаратаў*, *дыкурс*, *канцэпт* і інш.

Суадносіны тэрмінаў «тэкст» і «наратаў». Любы *тэкст* – гэта пэўнае знакавае (найперш слоўнае) жанрава-стылёвае адзінства, змешчанае ў канкрэтным хранатопе (узаемазвязаных часе і прасторы). Аднак гэты звыклы тэрмін ужо недастатковы, каб абазначыць інфармацыю, якую ўтрымлівае, напрыклад, рэальны сучасны мастацка-публіцыстычны матэрыял, бо пісьменства спрэс робіцца ўскладненым, шматузроўневым, закадзіраваным, таму тэкст мае патрэбу ў дадатковых, удакладняючых тэрмінах, сярод якіх – *наратаў*.

Наратыў – гэта тэкст плюс разуменне яго структуры; тэкст з улікам таго, якім чынам пабудавана расказванне ўзаемазвязаных падзей, пададзеных чытачу ў словах і вобразах [3, с. 5]. *Чытач тэксту* можа быць найўным. *Чытач наратыву* (чытач, які ўспрымае тэкст як наратыў) фіксуе (усвядомлена ці інтуітыўна) шмат дадатковых, тонкіх сэнсаў у творы: адрознівае змястоўнасць розных апавадальных інстанцый, спецыяльных прыёмаў, выкарыстаных пісьменнікам, вылучае *інтэнцыю* (скіраванасць) і *мадальнасць* (эмацыйную афарбоўку, характар пафасу) у маўленні аўтара, разумее яго пазіцыю, выказаную ўскосна, адзначае для сябе яго кампетэнтнасць і кругагляд.

Напрыклад, арыентацыя толькі на звыклы тэкст зробіць амаль нечытальным публіцыстычны артыкул-эсэ пісьменніка і публіцыста В. Казько «Паміж цюленем і акрабатам, альбо Энергія надзеі» таму, што расказванне, разгортванне сюжэта тут не лінейнае, а максімальна свабоднае. Фабула разбурана. Пісьменнік «падказваў», што ён, пішучы, ідзе за сваёй памяццю, а тая ўвесь час «кідаецца ў розныя бакі, як сабака на ланцугу» [4, с. 5].

Такім чынам, наратыў – гэта катэгорыя паэтыкі. Тэрмін ужываецца ў двух значэннях: 1) працэс лінейнага або нелінейнага расказвання (апавадвання, аповеду; рус. – повествования); 2) вынік расказвання (завершаны аповед). **Наратыўная стратэгія** – гэта сукупнасць прыёмаў і сродкаў выказвання, якія выкарыстоўваюцца пісьменнікам з пэўнай адзінай скіраванасцю (інтэнцыянальнасцю) [3, с. 8–9]. Карэктным будзе, напрыклад, такое выказванне з выкарыстаннем гэтых тэрмінаў:

*У сваёй мастацкай публіцыстыцы Віктар Казько разбурае лінейны наратыў, але захоўвае мастацкую цэласнасць класічнага жанру артыкула-эсэ. Робиць ён гэта праз наратыўную стратэгію асацыятыўных ды інтэртэкстуальных сувязей паміж тэкставымі адзінкамі. Так, ужо ў загаловку артыкула беларускі аўтар даў **алюзійную адсылку** да думкі Дж. Стэйнбека, які ў 1960-я гг. сустракаўся з маладымі савецкімі творцамі ў рэдакцыі часопіса «Юность». Адно з пытанняў да амерыканскага класіка было такім: як Вы пачуваецеся, будучы пісьменнікам на Захадзе? Лаўрэат Нобелеўскай прэміі адказаў: так і пачуваюся – паміж цюленем і акрабатам. У сваёй публікацыі В. Казько **асацыятыўна** звязвае яскравыя факты падзення нораву сярод грамадскага крызісу ў «чарнобыльскі» час, раскрываючы ўласнае самапачуванне паміж апатыяй і актыўнасцю.*

Метанаратыў – гэта сацыяльна-філасофская катэгорыя [3, с. 11]. Тэрмін мае два значэнні: 1) светапоглядная канцэпцыя, што прэтэндуе на ўніверсальнасць, дамінаванне ў культуры, «легітымне» пэўны лад мыслення; тлумачыць кожнаму члену соцыума, што добра і што дрэнна на сучасны момант; 2) адлюстраванне (мадэль) такой канцэпцыі ў мастацкім творы. Метанаратыў мадэлюе карціну свету, якая пануе ў канкрэтным грамадстве. Іншымі словамі, метанаратыў – гэта ўвасабленне сацыяльнай міфалогіі ў пэўным гісторыка-культурным кантэксце.

Прывядзём прыклад: у пачатку XX ст. задачай беларускіх публіцыстаў-нашаніўцаў было разбурэнне састарэлага метанаратыву пра тое, што беларус – гэта адсталы насельнік паўночна-ўсходняй ускраіны Расійскай імперыі, які не мае ні ўласнай годнай гісторыі, ні самастойнай будучыні [3, с. 11]. Падобнае бачанне беларусаў і іх культуры, асацыяваных выключна з жабрацкімі песнямі Лазара, было пануючым не толькі ў многіх пісьмовых крыніцах таго часу, але і ў светапоглядзе зыхароў дзяржавы ў цэлым. Менавіта яно і аспрэчвалася ў вострай публіцыстыцы Янкі Купалы, Вацлава Ластоўскага, Максіма Гарэцкага, Максіма Багдановіча, Алеся Гаруна, Алаізы Пашкевіч (Цёткі), як і ў іх паэзіі, прозе і драматургіі.

Аўтар і наратар у сучасным мастацка-публіцыстычным тэксце. У працы «Нараталогія» В. Шмід дае тлумачэнне: «Наратар – пасярэднік паміж аўтарам і апавядальным светам» [3, с. 9].

Падкрэслім, што дыстанцыя паміж рэальным аўтарам, вобразам аўтара ў творы і наратарам (апавядальнікам) у мастацка-публіцыстычным матэрыяле з цягам часу моцна павялічылася. Напрыклад, мы лёгка заўважаем, што ў хрэстаматыйным краянаўчым нарысе-эсэ У. Караткевіча «Зямля пад белымі крыламі» вобраз аўтара, які расказвае чытачу пра Беларусь, – гэта вобраз тэмпераментнага эрудыта і рамантыка, які з любоўю прэзентуе сваю радзіму. Ясна таксама, што гэта толькі адна з іпастасей У. Караткевіча (чалавека з намнога больш складаным унутраным светам і характарам). Тэрмін «наратар» (той, ад чыйго імя выдзецца апавяданне) тут увогуле не падыходзіць, бо ў эсэ «Зямля пад белымі крыламі» акрэслены раней вобраз аўтара супадае з наратарам («папяровай фігурай», якая існуе толькі ў тэксце).

Тым не менш вобраз аўтара не заўсёды з’яўляецца адзінай апавядальнай інстанцыяй у творы. Так, у мастацка-публіцыстычным бестселеры А. Адамовіча (у суаўтарстве з Янкам Брылём і У. Калеснікам) «Я з вогненнай вёскі...» наратарамі (апавядальнікамі) выступаюць многія персанажы (з прататыпамі – рэальнымі людзьмі, якія перажылі трагедыю беларускіх вёсак, спаленых у час Другой сусветнай вайны разам з людзьмі). Кожны з наратараў у кнізе расказвае сваю асобную гісторыю. Іх яднае вобраз аўтара-наратара, які апякуецца агульнай логікай у цэлым тэксце. Аднак роля рэальнага аўтара (у нашым выпадку – А. Адамовіча і двух яго паплечнікаў) па-ранейшаму застаецца галоўнай. Менавіта рэальны аўтар вылучае ідэю, канцэпцыю, выбірае жанр *галасоў* – унікальнай калектыўнай споведзі. У адпаведнасці з ідэяй, канцэпцыяй і жанрам збіраецца і «прасейваецца» матэрыял. Рэальны аўтар палемічна адстойвае сваё бачанне праўды пра вайну: мэтаскіравана агучвае факты, у тым ліку падцэнзурныя, што як шокавыя ўвайшлі ў лёсы мноства беларусаў. І, нарэшце, рэальны аўтар ператварае вуснае маўленне рэспандэнта, запісанае на магнітафонную стужку, у пісьмовае маўленне персанажа-наратара ў кнізе.

Такім чынам, нараталогія як навука пра апавядальніцтва актыўна развіваецца дзякуючы складана выбудаваным тэкстам.

Суадносіны тэрмінаў «стыль» і «дыскурс». Прыкладна да сярэдзіны XX ст. даследчыкі літаратуры паслядоўна карысталіся акадэмічным тэрмінам *стыль*. Найбольш часта ён ужываўся ў наступных значэннях: 1) стиль эпохі (рамантызм); 2) стиль пісьменніка (рамантызм Янкі Купалы); 3) стылістыка як паэтыка (стылістыка купалавага верша «На сход!»). Аднак тэрмін «дыскурс» паступова робіцца ўсё больш ужывальным для аналізу словатворчаці, асабліва – публіцыстычнай.

Дыскурс – гэта таксама тэкст (вербальны або невербальны), толькі актуальна прамоўлены, актуалізаваны ў пэўнай сацыякультурнай сітуацыі; тэкст плюс кантэкст. Менавіта з улікам востраактуальнага кантэксту звычайная фраза можа ператварыцца ў дыскурс.

Возьмем, напрыклад, словазлучэнне «За Беларусь». Гэта максімальная лаканічны безасабовы сказ, складзены з прыназоўніка і назоўніка (імя ўласнага), які можа быць ужыты ў самым шырокім сэнсе і самых розных сітуацыях, напрыклад: *За Беларусь на пляцоўках Уімблдона выдатна выступала Вікторыя Азаранка*. Калі ж дадаць да яго клічную інтанацыю (ператварыць у публіцыстычны заклік) і – галоўнае – актуалізаваць у сацыякультурнай сітуацыі (змясціць у кантэкст выбарчай кампаніі прэзідэнта Беларусі), то сэнс фразы разрасцецца, яна набудзе мноства канатацый, моцна і прадметна звязаных з тымі падзеямі, сярод якіх яна была адным з вядучых дзяржаўных слогаў. У такім разе звычайнае выказванне стане адзінкай палітычнага дыскурсу: яно зробіцца носьбітам, напрыклад, інтэнцый зборнасці з мадальнасцю салідарнасці, падтрымкі пэўнага светапогляду і інш. Такім чынам з дапамогай аднаго дыскурсіўнага выказвання адбываецца пашыранае пазіцыяванне сацыякультурнага кантэксту, і наадварот: дыскурсіўнае выказванне свабодна ператвараецца ў звычайны тэкст, калі яно выключаецца з актуальнага для сябе кантэксту.

Напрыклад, сёння фразеалагізм *Рубікон праройдзены* абазначае прыняцце беспаваротнага рашэння па нейкім складаным пытанні, звязаным з максімальнай адказнасцю. Пры гэтым названае выслоўе цалкам элімінуецца (выдаляецца) з таго вязьма кантэкстуальных сэнсаў і грамадска-палітычнай сітуацыі, дзе яно некалі нарадзілася і замацавалася. Гісторыя яго ўзнікнення звязана з фатальнай падзеяй у Рыме ў 49 г. да н. э., калі Юлій Цэзар адпрэчыў забарону рымскага Сената і перайшоў раку Рубікон для таго, каб развязаць грамадзянскую вайну з легіёнамі сенатара Пампея. Цэзар перамог, стаў імператарам і ператварыў Рым у імперыю, што назаўсёды змяніла гісторыю свету. Зразумела, што тагачасны рымлянін разумеў гэтыя два словы – Рубікон праройдзены – як той актуальнейшы шматзначны дыскурс.

Такім чынам, само па сабе нейтральнае выказванне функцыянуе ў пастаяннай дынаміцы: яно можа мець статус як тэксту, так і дыскурсу.

Падкрэслім некалькі відавочных адрозненняў паміж тэкстам і дыскурсам:

Тэкст	Дыскурс
Абстрактная канструкцыя	Актуалізацыя абстрактнай канструкцыі
Лінгвістычная катэгорыя	Практычна арыентаваная інтэнцыя
Атрыбут свядомасці	Атрыбут сацыяльнай камунікацыі
Статыка	Дынаміка

Калі тэрмін «дыскурс» суаднесці са звычайнай іерархіяй стыляў у мовазнаўстве, то лёгка заўважыць, што тут дыскурс – які-небудзь (навуковы, палітычны, мастацкі) ці чый-небудзь (вучонага, палітыка, мастака) – можна суаднесці з мовазнаўчымі тэрмінамі: *функцыянальны стыль, ідыястыль*. Аднак у такім параўнанні не трэба мінімізаваць, ігнараваць самае важнае адрозненне паміж стылем і дыскурсам, пра якое раней ужо гаварылася: прынцыповы момант актуалізацыі прадмета, вакол якога будуюцца выказванні, у надзённым кантэксце. Без такой актуалізацыі дыскурс не існуе. Для лінгвістыкі ж, паўторымся, момант актуалізацыі не настолькі важны. У гэтай навуковай галіне ёсць свая сістэмная тэрміналогія для апісання працэсаў сэнсаўтварэння і камунікацыі як у мове, так і ў маўленні, а іменна: сінтагматычныя (гарызантальныя) і парадыгматычныя (вертыкальныя) заканамернасці іерархіі ды камбінавання моўных адзінак, а таксама прагматычныя ўмовы (трыгеры і матывацыі) для выбару і выкарыстання моўных адзінак чалавекам у пэўных абставінах і з пэўнымі мэтамі.

Семіятычнае і ўласна камунікатыўнае разуменне абмену інфармацыяй праз маўленчыя зносіны мае на ўвазе і сваё адметнае разуменне мовы. Яго сфармуляваў філолаг-структураліст і семіётых Ю. Лотман: мова ў камунікацыі – гэта код плюс гісторыя.

Так быў пакладзены пачатак многім новым даследаванням, у тым ліку дыскурсіўным. Для вывучэння мастацкай публіцыстыкі, якая заўсёды апелюе да актуальнай камунікацыі з улікам рэальнага гісторыка-сацыяльнага кантэксту, таксама патрэбны дыскурсіўныя ключы.

БІБЛІАГРАФІЧНЫЯ СПАСЫЛКІ

1. *Козлович Н.* Восход і заход публіцыста. Предельная глубина в творчестве Анатолия Козловича // Свет близких звезд / сост. Л. П. Саенкова. Минск, 2014. С. 130–139.
2. *Явинская Ю. В.* Медианарратив как объект дискурс-анализа // Журн. БГУ. Журналистика. Педагогика. 2019. № 2. С. 49–56.
3. *Часнок-Фаменка І. Ч.* Наратыўныя стратэгіі ў літаратурным тэксце : вучэб.-метад. дапам. Мінск, 2021. 139 с.
4. *Казько В.* Паміж цюленем і акрабатам, альбо Энергія падзей // Літ. і мастацтва. 1994. 1 ліп. С. 5–12.

VI. ГЕНДЕРНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ

ЗА ЗАКРЫТОЙ ДВЕРЬЮ: ЖЕНСКИЙ ГОЛОС В ФОЛЬКЛОРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Книга Р. Майлз «The Women's History of the World» (1993) в белорусском переводе 2006 г. открывается знаменательной фразой: «Гісторыя чалавецтва пачынаецца з жанчыны... Але для пакаленняў гісторыкаў, антрапалагаў і біёлагаў адзінай зоркай заставаўся мужчына» [1, с. 15]. Подобно тому, как в истории мужчины-охотника женщине не нашлось места, так и в истории устно-поэтического творчества роль женщины-автора до определенного момента не замечалась. Фольклористы увлеченно изучали результаты народного творчества, но редко акцентировали внимание на гендерной составляющей. Лишь иногда, когда это уже невозможно пропустить, отмечали авторскую принадлежность, например материнский фольклор – женщинам, раннее эпическое и сугубо солдатское – мужчинам. Что еще, кроме ухода за ребенком, происходило за закрытой дверью? Что собой представляла белорусская крестьянская семья? Как складывались внутрисемейные отношения? Кто первый и почему пропел о них и как отреагировал на семейно-бытовые песни социум? Какова степень правдивости этих песен? Как соотносились между собой их «автор» и субъект лирического высказывания? Попытаемся ответить на эти и сопутствующие вопросы.

В любом социуме существуют границы дозволенного и запрещенного, регулятором которых служит общественная мораль, подкрепленная, в частности, пословицами и поговорками. Эти границы прекрасно осознаются даже в случаях, когда нарушаются. Набор запретов маркирует явления и поступки, которые социум считает опасными или нежелательными, подрывающими традиции и стабильное существование. Возможно, поэтому никому до определенного момента не приходило в голову, что могут существовать песни о гендерном неравенстве, психологических травмах,

полученных в семье, вынужденном подчинении косным обычаям, возможности хотя бы эстетического сопротивления невестки психологическому давлению со стороны членов новой семьи и физической агрессии со стороны мужа, о праве защищать собственное «я» и собственное достоинство. Никому, кроме нашего гипотетического геноавтора-женщины, нарушившего табу.

Тезис Д. С. Лихачева о том, что у фольклорных произведений не может быть автора в том смысле, в котором его понимают филологи, поддержали многие фольклористы, среди которых В. Е. Гусев, В. П. Аникин и др. Однако в такой же степени авторитетные антропологи, среди которых была М. Мид, засвидетельствовали, что в исследуемых ими культурах так называемых нецивилизованных племен уже обнаруживаются ростки индивидуализации [2, с. 335]. Следовательно, они могли быть уже и в архаической культуре. Почему тогда отказывалось в авторстве средневековому женскому фольклору? Тем более фольклору Нового времени, когда громко заявила о себе женская внеобрядовая лирика?

История женского авторства более богатая и впечатляющая, чем представлялось исследователям фольклора, и вклад женщины в развитие фольклора в ряде случаев даже превосходит вклад мужчин, особенно в области лирики, на которой и будет сфокусировано внимание. Достаточно вспомнить весенние и летние календарно-обрядовые песни, особенно жатвенные и свадебные, исполнителями которых были исключительно женщины. Однако все это был *мы-голос*. Даже когда в песнях появилось лирическое Я, в частности в жатвенных песнях, оно было общим голосом, поскольку жатва мыслилась синкретическим актом: трудовым и ритуальным одновременно. В ритуальном смысле во время жатвы устанавливалась особая мистическая связь с матерью-землей, которой женщины «выплакивали» свои боль, горе, беды и обиды. Главной бедой было отсутствие хорошей доли. Отсюда горестное обращение к боровой кукушке: «Чого ж рано нэ вскувала, // Шчасця й долі мні ны дала?» [3, с. 311] – и проклятие несчастливой доли: «Бадай, доля, ты ўтапілася, // Я ж па табе б не журылася. // Бадай, доля, ты згарэла, // То б я ручкі нагрэла» [4, с. 67]. Вот почему, как отмечала З. Я. Можейко, «напев полесского “жнива” настолько близок плачу, что жители других областей Белоруссии зачастую не могут их различить» [4, с. 66].

Принимая бездумно и безоговорочно, в сущности, исторически верное утверждение, что творцом фольклора является народ, упускалось из виду многое, в том числе неоднородность его физического и социального «тела». Очень точно подметил творчески дифференцированную сущность понятия «народ» Ж. Делёз: «Народ – это всегда созидательное меньшинство, и он остается им даже тогда, когда завоевывает большинство: эти две вещи могут существовать друг с другом, потому что они живут на разном уровне реальности» [5, с. 221]. Из сказанного французским ученым следует вывод: народ – креативное меньшинство. Именно ему

принадлежит фольклорное авторство. Именно этот народ в лице творческих личностей, мужчин и женщин, на протяжении веков выполнял важную историческую миссию – через устное поэтическое творчество поднимал нравственно-эстетический уровень рода, племени, этноса, нации и делал это, нужно сказать, весьма успешно.

Подобно природе и обществу, фольклор является сложной самоорганизующейся системой, движение которой обеспечивают разные типы творческой личности: инициарный геноавтор, фольклорный «автор», эталонный исполнитель, идеальный слушатель. *Инициарный геноавтор* дает толчок фольклору, коллективный *фольклорный «автор»* способствует поступательному движению, *эталонный исполнитель* сохраняет идейно-эстетический уровень произведений, защищая их от ненадежных исполнителей, *идеальный слушатель* является носителем аксиологической парадигмы, принимая или отвергая изжившие себя традиции, активно откликаясь на новации или относясь к ним настолько индифферентно, что они быстро исчезали как невостребованные. Если в ином плане использовать терминологию П. Г. Богатырева, то обделенные исполнительским талантом идеальные слушатели обеспечивали пассивно-коллективные формы бытования фольклора [6, с. 294]. Из этого можно сделать вывод, что мерой культурного уровня этноса служит не столько, как представлялось в фольклористике советского времени, активное участие «широких трудящихся масс» в создании и поддержании живого бытования фольклора, сколько общее отношение к устно-поэтическому наследию и его образцовым исполнителям, когда степень активного и пассивного усвоения синхронной культуры, уважение к транслируемым идейно-эстетическим образцам сочетается со способностью откликаться на новое, понимать и принимать то, что в данный момент выходит за пределы традиционного и привычного.

Именно таким образом, с интересом и пониманием, были встречены внеобрядовые лирические песни, широко распространившиеся в народе. Когда и как они появились? Тогда, когда пришло их время и когда слово взяла женщина, чтобы рассказать о семейных проблемах. До определенного времени внеобрядовая семейная тема не то чтобы находилась под запретом, она по-своему, в соответствии с ритуальными требованиями, преломлялась во вторичном пласте обрядовых песен, которые были бытовым отблеском основной обрядовой темы. Например, в песнях обряда вождения и захоронения «стрелы» предпочтение всегда отдавалось молодому как носителю жизненных сил и всегда отвергался старик (муж, жених, ухажер, брачный претендент), подвергавшийся ритуальному осмеянию, социальному ostracismu и символическому умерщвлению. Так, на вопрос, будет ли она «старога любіці», «старому пасцель слаці», «з старым размаўляці», девушка отвечала: «Пасцялю пасцельку – два рады каменняў» [7, с. 146], где постель с камнями метафорически означала могилу.

С опорой на концепцию А. А. Пелипенко и И. Г. Яковенко относительно исторической самоорганизации культуры [8, с. 275 и далее] можно выделить следующие вехи в истории женского фольклорного авторства:

1) творчество *индивида* (ему принадлежит наполнение области календарно-обрядовой и семейно-обрядовой лирики);

2) творчество *паллиата*, находящегося между индивидом и личностью, включая свойства как того, так и другого (формирует область жатвенных песен, в которых появляется коллективное «я», и далее вторичных обрядовых песен, где используются бытовые образы и мотивы);

3) творчество *личности*, впервые в истории внеобрядового фольклора освоившей семейно-бытовую тему.

Когда в поле фольклорного творчества личность в очередной раз потеснила индивида, тогда и появились предпосылки для создания лирических произведений нового типа, отличных от обрядовых. Демонстрируя свои личностные качества, творческая женщина выступала в двух ролях – геноавтора и фольклорного «автора»-исполнителя. Разумеется, она смотрела на мир иначе, чем мужчина, а в Новое время иначе, чем предыдущие геноавторы, и, соответственно, создавала новый язык, отличный от языка обрядовых песен и хороводов. Календарно-обрядовая поэзия знала только один тип семьи – идеальный, причем настолько идеальный, что ипостасью хозяина в обходных песнях был месяц, хозяйки – солнце, их детей – звезды, а в центре семейно-бытовых песен – проблемная семья и недоброжелательное окружение невестки. Разные актантные модели обрядовых и внеобрядовых песен определяли своеобразие их художественного мира и обуславливали несовпадение функций даже общих акторов. Так, если в календарно-обрядовых песнях актуальным оставалось звено «девушка – сваты», в свадебных – «девушка – сваты – жених», то в любовных – «девушка – милый – любимый/нелюбимый». Основой системы образов крестильных песен (бел. *хрэсь-бінных*) по-прежнему были «роженица – дитя – заботливый муж», а вот в семейно-бытовых все уже иначе: здесь на переднем плане выступали «замужница в чужой семье – дети – противостоящая ей новая родня».

Когда все началось и как происходило? Почему произошел сдвиг в фольклорном сознании творческой личности, нашедшей новый ракурс темы семейной жизни в координатах повседневного быта, отличного от празднично-обрядового? Для ответа на эти вопросы обратимся к истории.

Э. Тоффлер предлагал рассматривать современный мир четко разделенным на три контрастирующие цивилизации: «Первую из них символизирует мотыга, вторую – сборочная линия, третью – компьютер... В разделенном натрое мире сектор Первой волны поставляет сельскохозяйственные и минеральные ресурсы, сектор Второй волны дает дешевый труд и массовое производство, а быстро расширяющийся сектор

Третьей волны восходит к доминированию, основанному на новых способах, которыми создается и используется знание» [9, с. 50–51].

Фольклорное творчество, относящееся ко «Второй» и «Третьей» волнам, – миг в истории фольклора. Исчезло повышенное внимание советских ученых к рабочему фольклору, где так и не было создано значительных произведений. Параллельно с активным изучением семиотики повседневности началось исследование живого, текучего, очень пестрого фольклора «Третьей волны», правда, почти не затронувшее белорусскую фольклористику. Однако, согласимся, что любая цивилизационная волна зарождается не одновременно. Земледельческой цивилизации предшествовал чрезвычайно длительный штиль архаической истории, которой соответствовала дофольклорная стадия развития словесного творчества, деятелями которой являются четыре основных типа геноавторов: трудовой, бытовой, площадной, а несколько позже – мистический (шаманистский) [10, с. 51–60].

На основе этнографических материалов, относящихся к культуре современных нецивилизированных племен, позволительно гипотетически представить словесное дофольклорное доискусство, существующее в женской и мужской версиях, еще не знающее традиции, но уже содержащее зерно будущего фольклора и, как ни странно, семейно-бытовых песен. Видимо, импровизировались и тут же забывались словесные восклицания, сопровождавшие совместные или отдельные трудовые усилия женщин и мужчин, женские и мужские пляски. Вслед за корифеем их повторял хор голосов. Параллельно существовал и дофольклорный повествовательный дискурс, впоследствии откликнувшийся на лирический зов женщины – автора семейно-бытовых песен.

Определяя свое отношение к двум теориям развития языка, Ю. Н. Харари дал образное описание древнего повествовательного «говорения» в своем бестселлере «Sapiens. Краткая история человечества» (2016): «Вторая теория соглашается с первой в том, что уникальный язык человека развился как средство передавать информацию об окружающем мире, однако настаивает на том, что важнейшая информация касалась не львов и бизонов, а самих людей. Язык, гласит эта теория, родился из любви сплетничать. *Homo sapiens* – животное общественное. Мы выживаем и размножаемся благодаря постоянному взаимодействию. Людям недостаточно знать, где бегают львы и бизоны, им гораздо важнее выяснить, кто в племени кого ненавидит, кто с кем спит, кто надежен, а на кого положиться нельзя.

Хотя эта склонность человека обычно подвергается осуждению, она чрезвычайно важна для налаживания сотрудничества в больших коллективах. Новые лингвистические навыки, приобретенные сапиенсами 70 тысяч лет тому назад, позволили им сплетничать часами. Надежная информация насчет того, кто заслуживает доверия, а кто нет, помогала маленьким группам объединяться в большие, и у сапиенсов развивались все более сложные и тесные формы сотрудничества.

Теория сплетен может показаться шуткой, однако многочисленные исследования ее поддерживают. Даже сегодня основную часть нашего общения – переписки по электронной почте, звонков, газетных колонок – составляют сплетни. Сплетни для нас столь естественны, что может показаться, будто наш язык и был предназначен для этого» [11].

Именно вторая языковая теория продуктивна для понимания соотношения социально-бытового дискурса и внеобрядовой лирики. Фольклористы избегали пользоваться термином «сплетни», отдавая предпочтение стилистически нейтральным «слухи», «толки», «молва». К сплетням в равной степени имели (и имеют) отношение как мужчины, так и женщины, но общественное сознание и гендерно маркированный фольклор упорно приписывали любовь к сплетням только женщинам. В то время как средневековые мужчины сплетничали о женщинах, но мало размышляли над реалиями семейного быта, принимая устоявшиеся гендерные правила как норму и не задумываясь об иной модели отношений, именно женщины были геноавторами, голос которых преодолел границу патриархального дома и приобрел социальную значимость. С того момента социально-бытовой дискурс и семейные внеобрядовые песни пошли рука об руку. То, на что женщины жаловались друг другу, вдруг стало лирической темой, в частности домашние побои и связанный с ними образ нагайки, с которой познакомилось тело «замужницы»:

Я думала, нагайка з паперочки –
Нагайка з чорнаго рэменя.
Я ж думала, нагайка шоўкова –
Аж яна ўся гожджамі набіта [12, с. 219].

А. И. Гурский правильно отмечал консерватизм гендерных установок и взглядов на положение невестки в семейной иерархии: «Патрабаванні з боку сям’і мужа да маладой жанчыны заўсёды былі вельмі вялікімі, а жаласлівасць і спагада да яе – вельмі малымі. Часам адносіны да жонкі сына з боку ўсёй сям’і былі прадудзята нядобразычлівымі. Таму ў беларускай жаночай песеннай лірыцы большая колькасць песень пра сямейнае жыццё прасякнута вялікай сардэчнай скрухай, душэўным смуткам, а падчас і сапраўдным горам. Кожны такі твор – гэта песня-скарга, песня-плач» [13, с. 167]. Вместе с тем не только данный исследователь, но и другие склонны абсолютизировать тип белорусской крестьянской семьи как преимущественно негативный, что не отвечает действительности. В связи с этим нас должен заинтересовать ответ на вопрос, насколько правдив в таком случае фольклорный «автор», насколько справедливы в своих суждениях о «семейниках» субъект высказывания – молодая невестка, через монологи которой подаются высказывания других членов семьи и диалоги с ними. Дистанцированы ли друг от друга «автор» и героиня произведений? Насколько допустимо судить об общем мораль-

ном климате в белорусской крестьянской семье и типологии отношений на основе художественных фактов семейно-бытовых песен? Все вопросы так или иначе сводятся к одному: какая реальность нашла отражение в данных произведениях? с чем мы имеем дело: с реальными событиями, вызвавшими адекватные их содержанию мысли и поэтические высказывания, имажинативными (воображаемыми) событиями, циркулирующими в мыслях фольклорного «автора», или с художественным воплощением психической реальности субъекта высказывания?

На первый взгляд, ответ кажется очевидным: несомненно, с художественным воплощением реальных взаимоотношений невестки и новой для нее семьи, а совсем не с фантазиями «автора» или персонажа. Однако если принять к сведению, насколько единодушно ученые и художники отдают перевес примату воображаемого, чувственного, психического в жизни человека, то совершенно в ином свете увидится содержание песен – как репрезентация героиней собственных представлений о своем положении. Для К. Г. Юнга не было ничего более базового, основного, чем психическое, а М. Шагал заметил, что внутренний мир человека – это такая же реальность, как и внешний, если даже не бóльшая. Художники слова, среди которых А. Рюноске и Х. Л. Борхес, неоднократно показывали определенную автономность художественного мира от реальной жизни и «правды» факта. «Ці не крык змучанай журбою душы гучыць у сямейна-бытавых песнях?» – задает вопрос их исследователь А. И. Гурский. Мы отвечаем на него утвердительно: да, именно души. Только кого: автора или персонажа?

Эмоциональные травмы, с одной стороны, способствовали появлению невротических черт характера невестки, но с другой стороны, как это ни парадоксально, толкали женщину к художественному творчеству, которое было для личности своеобразным психологическим лекарством. Знаковые фигуры художественной реальности – «свякроўка журліва», «свёкар наравісты», «дзеверы ліхія», «залвіцы-судзіцы» [14, с. 183], а вдобавок «няверна дружина» [14, с. 178]. Знаковое психологическое состояние субъектов поэтической речи – депрессия:

Ты думаеш, мама,
Што я тут паную.
Прыдзі падзівіся,
Як я тут гарую.
Ты думаеш, мама,
Што я тут не плачу,
А я ж за слязамі
Бела свету не бачу [14, с. 173].

Женщина бессознательно использует психотерапевтический прием, который специалисты называют «возвращение к истокам». Там родной дом, сострадательная мама, заботливый отец, все близкое и знакомое,

а здесь – психологическое давление, горе и слезы. Подобное путешествие в прошлое вызывает к жизни то, что К. Г. Юнг называл архетипом ребенка, а Дж. Хиллман подчеркивал: если смотришь назад, то, естественно, не замечаешь того, что вокруг [15, с. 10]. Это, например, совпадение гендерной роли свекрови и родной матери, сын которой привел или приведет в дом невестку. Точка зрения – фактор, который обуславливает разную обрисовку семьи мужа и своей родной. Идеализация последней и демонизация первой – извечная тоска человека по утраченному раю при столкновении с реальными психологическими проблемами.

Конечно, исследователи не обходили стороной участие женщины в создании семейной лирики, однако без ссылки на психологическую типологию «автора». Между тем психологи (и не только) замечали, что невротик может оказаться более творческой личностью, чем здоровый человек [16, с. 62]. «Мы не выскажем никакой неожиданной мысли, утверждая, что любой художник (или даже ученый) невротик или реже психотик», – заметил В. П. Руднев. Для понимания причин широкого распространения семейно-бытовой лирики значим акцент ученого на психологической функции песен, целебном неврозе творчества, явившегося результатом «сублимационной актуализации вытесненных влечений» [17, с. 261].

Объективистский подход к анализу семейно-бытовых песен не представляется бесспорным. При наивной онтологизации художественного ему придается статус безусловной жизненной правды, особенно в случаях, когда высказывание принадлежит потерпевшей стороне, жертве, обиженному и т. д. Однако корректно ли отождествлять содержание монологов молодой невестки с реальным положением вещей? Если да, то до каких границ? Для исследователя существует опасность полностью или частично попасть под влияние субъекта высказывания, если не будут учтены гендерный компонент произведений и вехи истории семейно-бытовых песен.

Известные нам семейно-бытовые песни сформировались на белорусской этнической территории и в белорусской этнической среде. Они – качественно новая стадия фольклорного процесса. Их появлению способствовали следующие обстоятельства: 1) общая демократизация словесного творчества, обусловленная идеологией Нового времени и вниманием к личности; 2) знакомство с западноевропейскими бытовыми кантами (лат. *cantus* – ‘пение, песня’), появившимися на белорусской территории в XV в. Белорусская исследовательница кантов Л. Ф. Костюковец выделяла среди вокально-хоровых акапельных кантов бытовые, светские, занимающие промежуточное положение между профессиональной и народной культурой, и проследила пути их фольклоризации на белорусских землях [18].

Главное, что роднит литературу, канты и фольклор Нового времени, – утверждение права всякого человека, прежде всего страдающего, на общественное сочувствие. Новые героини не поднимались выше своих читателей и слушателей, были им равновеликими, узнаваемыми, близ-

кими, требовали «не восхищения, а жалости и снисхождения» [19, с. 143]. При этом реальная социальная личность получала новые моральные ориентиры, поскольку внеобрядовые песни воспринимались народом как жизненная правда. Этой художественной правдой женщины могли измерять, оправдывать или не оправдывать собственные мысли, чувства, стремления, переживания, ошибки, поступки.

Как видно, «женский» фольклор не замкнулся в сфере обрядового и материнского фольклора, а чутко отреагировал на новые веяния, с разной степенью интенсивности и мастерства отвечая на перемены всплеском новых произведений или жанровых форм. Последнее в фольклоре случилось не так часто, причем соотносилось не с микро-, а с макропереломами в жизни общества, что и наблюдается в случае внеобрядовых лирических песен. Обнаружилось, что эти песни и бытовые канты в большом количестве были зафиксированы в рукописных песенниках XVII в., однако проблема их происхождения до сих пор находится в дискуссионном поле. Обзор последних публикаций, относящихся к белорусской обрядовой и внеобрядовой лирике, свидетельствует о парадоксальной ситуации: хотя в оборот все больше вводится новых полноценных записей, кажется, что этот пласт почти выпал из поля зрения фольклористов. Рассмотрение его в описательно-аналитическом ключе мало что прибавляет к предыдущим работам, а в истории и теории вопроса особых сдвигов не наблюдается.

Оглядываясь назад, обнаруживаем показательные научные лакуны. Например, ни в XX томе авторитетного в фольклористике советского времени серийного ежегодника «Русский фольклор» с подзаголовком «Фольклор и историческая действительность» (1981), ни в XXIV томе (1987), посвященном исследованию этнографических истоков фольклорных явлений, не было ни слова об историко-этнографических и эстетических истоках внеобрядовых песен. В то время как еще в 1977 г. в XVII томе того же «Русского фольклора» В. И. Еремина была вынуждена подтвердить факт теоретической и практической неразработанности проблемы генезиса внеобрядовой лирики.

Разумеется, указанная лирика не имеет датировки, «не известно точно, когда она возникла и как развивалась на протяжении ранних веков своего существования» [20, с. 107], поскольку до нашего времени она дошла в рукописных песенниках и записях собирателей XIX–XXI вв. Именно по этой причине вслед за другими учеными В. И. Еремина в очередной раз подчеркнула, что «эволюционное изучение этой области фольклора оказывается задачей необыкновенно сложной» [20, с. 107]. Согласимся с тем, что сложной, но такой ли невозможной, если учесть антропологический аспект и исторически определенный сдвиг в социокультурном сознании фольклорного «автора», перешедшего на позицию не только страдающего, но и сопротивляющегося психологическому давлению персонажа?

Значительную часть семейно-бытовых песен составляют произведения монологического типа, сфокусированные на психологических проблемах частной жизни, где субъектом высказывания является невестка. Не будем отрицать, что они опирались на мировосприятие реально существующего человеческого «я». Такое качество произведений дало Н. С. Гилевичу возможность охарактеризовать их следующим образом: «У сукупнасці сваёй беларускія народныя песні пра жаночую долю – гэта вялікая паэма лёсу жанчыны-працаўніцы, праблема глыбокачалавечага зместу і высокатрагічнага пафасу» [14, с. 171]. В последнем Н. С. Гилевич ошибался: трагический пафос семейно-бытовым песням как раз не свойствен, и на это были свои причины. Вместо обрядовой идиллики, далекой от реальной жизни, ведущими модусами художественности в них являются элегизм и драматика. Это можно объяснить психотипом белорусской женщины, у которой оказалось больше достоинства, чем у мужчины, и больше душевной способности противостоять неблагоприятным обстоятельствам (внешним и внутрисемейным). Чтобы убедиться в этом, достаточно учесть работы таких этнографов, как М. М. Довнар-Запольский и Э. Еленская-Дмаховская. Так, М. М. Довнар-Запольский засвидетельствовал: «Случаи насильственного брака, насколько мне известно, редки. Это объясняется просто тем, что молодые люди сближаются между собою приблизительно равные по состоянию своих родителей <...> и препятствий к браку бывает мало; притом и родители справляются с желанием молодых... но бывают и исключения» [21, с. 325–326]. Тем не менее, принимая текст семейно-бытовых песен не за художественную реальность, а за действительность белорусского быта, фольклористы невольно добавляли исключения в правило, уверяя, что белорусских девушек выдавали замуж против воли, отчего семейные проблемы и возникали.

Э. Еленская-Дмаховская не скрывала негативных сторон семейного быта полешуков: «Становішча вясковай жанчыны на Палессі здаецца цяжкім і невясёлым... Грубае абыходжанне мужа з жонкаю, калі ён б'е яе, праклінае, выганяе з хаты, становяцца такой звычайнай і штодзённай з'яваю, што гэта нікога не здзіўляе і не абурае» [12, с. 36]. В наше время людей, причиняющих физическое и психологическое насилие, называют абьюзерами, а подобные семейные отношения – абьюзивными (англ. *abusive relations* – ‘уничижительные отношения’). Современное общество считает их ненормальными, поскольку они нацелены на снижение у жертвы самооценки и потерю самоуважения. Маловероятно, что существуют песни, в которых муж-абьюзер раскаивается или обвиняет себя, но есть ряд песен, из которых видно, что невестка – это не абсолютно забытое существо, она может дать отпор недоброжелательной семье и мужу: «Не косісь на мене, не баюсь я тебе» [12, с. 233]. Откуда такая смелость? Конечно, дело в характере героини, но не только. Отметим, что законодательство Великого княжества Литовского отражало не только

права женщин шляхетского сословия (свобода брака, право на семейную собственность, приданое и вено), а, как отметила Г. Дербина, «распространялось и на крестьянок» [22, с. 32]. Кроме того, обычное право позволяло им, забрав свое приданое, уйти от мужа и вернуться в родной дом, если родители соглашались принять обратно. Такие случаи имели место, а это значит, что рядом со страдающим автором и персонажем существовал и другой тип – психологически устойчивый, решительный, с развитым чувством собственного достоинства.

Описывая быт д. Комаровичи, расположенной в северо-восточной части Мозырского повета, Э. Еленская-Дмаховская отмечала, что в целом женщины «сваёй чалавечай годнасці яшчэ цаніць не навучыліся». Однако по характеру они стойкие и жизнелюбивые: «Пасля бурлівай сямейнай сцэны з нявысахлымі слязьмі на вейках бяжыць яна да суседак і ў даверлівай гаворцы, што перапыняецца выбухамі смеху, хутка забываецца на сваю бяду. Бо жанчыны, нягледзячы на знясілавую працу і грубае абыходжанне, вельмі вясёлыя» [12, с. 36].

С изменением социокультурных обстоятельств менялся и женский характер, и «женский» фольклор, причем новые штрихи мировосприятия женского геноавтора остались самосохраняющимися следами эпохи. На сдвиги в общественном сознании дремлющее чувство собственного достоинства откликнулось взрывом внеобрядовой песенности и утверждением значимости собственного «я» женщины, не желающей брать на себя вину за неудавшуюся семейную жизнь:

Було не рубаць зелёнага дуба,
Було мне не браць, калі я не люба.
Було не рубаць зелёнага ясёна,
Було мне браць, калі я бэз шчас'я.
Було не рубаць зелёнай берозы,
Було мне не браць, калі я бэз долі [12, с. 222].

Внимание исследователей к семейно-бытовому фольклору вполне оправдано его глубоким идейным содержанием и высокими эстетическими достоинствами. Женские песни – это не только авторефлексия, но и голос, рассчитанный на «другого» и нацеленный на развитие его нравственного потенциала, будь то муж или общество, которое определяло гендерный статус и навязывало женщине поведенческие нормы. Отсюда пристрастие к сентенциям, высказанным в утвердительной форме, например о красоте и ценности семейной верности:

Нэма цвіту цвітнішого
Да за жарку ж калыну.
Нэма роду вірнішого
Да за вірну ж дружыну [3, с. 302].

Приведем также пример подобной сентенции о важности доверительного диалога между супругами, способствующего раскрытию внутреннего мира и достоинств жены:

Ой, калына ж ты жаркая,
З мужам жонка говоркая.
А як вона ж заговорыць,
Як у дзвоны дай зазвоньць.
А як вона ж заспывае,
Як в органы дай заграе.
А як вона ж засмеецца,
То сухой дуб розов'ецца [3, с. 302–303].

Таким образом, в семейно-бытовой лирике белорусские женщины показывали себя не только слабыми, подавленными, рефлексирующими, но и сильными, жизнестойкими, умными, талантливыми.

Конечно, для художественного воплощения первостепенное значение имели конфликты, связанные с вхождением в семью нового члена – невестки. В кризисном положении оказывались обе стороны, но худшим оно было для невестки, которой требовалось «переломить» себя. В новой обстановке она уже не могла оставаться такой, какой была раньше. Психологи считают, что часто подобный пересмотр представлений чреват изменениями в структуре личности, которые могут носить как позитивный, так и негативный характер [23, с. 9]. Одна из героинь семейно-бытовых песен – женщина в состоянии кризиса былой идентичности любимой доченьки, болезненной перестройки сознания и поисков самоидентификации. В контексте новой семьи она склонна идентифицировать себя с жертовой:

Ці я ў лузе не каліна была?
Ці я ў полі не чырвона была?
Узялі мяне паламалі
Ды ў пучочкі павязалі –
Така й доля мая...
Ці я ў мамкі не дачушка была?
Ці я ў мамкі не харошая была?
Узялі замуж аддалі,
Свет навек мне завязалі –
Така й доля мая [14, с. 177–178].

Судя по песням, некоторые женщины склонны к примирению со своей судьбой. Так, в них появляются «бяздольніца», чья «долечка з балота ідзе», «гарутніца», что «пехатой прыходзіць». На вопрос матери о том, хорошо ли ей живется «на чужыне», дочь обреченно отвечает:

Ой, добра, мамко, людзям, да не мне.
Свёкраго хлеба наедаласе,
У канцы стола настояласе,
Дробнымі сьлёзкамі абліваласе [12, с. 221].

Нравственно несостоятельным показан в песнях подобного рода мужчина-родственник. Брат совершенно по-разному относится к сестрам в зависимости от их нового статуса, считая бедную позором для семьи. Когда сквозь слезы бедная сестра осмеливается подать голос, чтобы спросить: «– Ці я ў цябе, братка, не радзіна, // Што я ў цябе стаю за дзвярыма?» – он холодно и жестко ставит ее на место: «– Калі б ты была ў жупане – // Сядзела б з намі ў кумпані. // А то ты, сястра, у свіціне, // Зрабіла няславу ўсёй радзіне» [14, с. 13–15]. В других песнях, где важно осудить жестокость деверя, советующего бедной вдове утопиться, ему противопоставляется позиция родного брата, откликающегося на голос крови и «привечающего» сестру: «– Не тапіся, сястрыца, не тапіся, // Прыйдзі ў маю хатачку, прыхініся, // З маленькімі дзеткамі павадзіся» [14, с. 26]. Другим девушкам повезло больше: не прилагая усилий, они оказались обладателями хорошей доли – богатого мужа. В отличие от «худобачак» их называют «багатыркамі», «багатырачкамі», а брат встречает с радостью.

Таким образом, внеобрядовая поэзия стала показывать то, что обрядовая не замечала, – личность и частную жизнь в ее разнообразных проявлениях. Это был бунт личности против гендера, против унижения женского достоинства и, в частности, противнисходительного отношения деревенского общества к походам мужчин «на сторону». Непривлекательное лицо распутника становится ядром многих семейно-бытовых песен:

Ой, подыйду ж я к саседцэ под акно –
Аж мой мілы у суседочкі седзіць,
А на мене, маладою, злыя рэчы гаворыць [12, с. 221].

Небольшое количество песен о счастливом замужестве можно объяснить тем, что здоровый, устойчивый, нетравмированный человек, который живет в согласии с собой и окружением, меньше склонен к поэтической рефлексии, чем его невротичный собрат. Вероятно и другое: подобного рода песни могли быть поэтически оформленной мечтой о женском счастье, идеальной семье, заботливом муже, готовом защищать молодую жену от нападков свекрови:

Ой, не будзі, матко, жонушкі маей,
Я тые куры ўсе заману,
Я тые козы ў хлеў зажэну,
На свой белы кужэль пралью посажу,
На яру пшэніцу жэньчыка найму [12, с. 230].

Однако почему то, что казалось ранее невозможным, а именно вторжение в частную жизнь, стало вдруг разрешенным в фольклоре? Почему предостережение «не выносить сор из избы» оставалось значимым в его бытовом преломлении, но утрачивало смысл для авторов внеобрядовой лирики? Нужно сказать, что удовлетворительные ответы на настолько

важные в историко-теоретическом плане вопросы до сих пор не получены. Это позволяет высказывать некоторые соображения по поводу исторического расхождения между обрядовыми и внеобрядовыми песнями, которое, на наш взгляд, кроется в определенных обстоятельствах. Главное из них – антропологический фактор, т. е. выход на сцену народного творчества нового типа автора, обеспечившего сдвиг в фольклорном сознании. Мы называем его инициарным геноавтором, поскольку именно ему народное творчество обязано созданием конкретных первоисточников и ряда моделей жанровых разновидностей внеобрядовых песен.

В понимании начал антропологии и феноменологии фольклорного творчества нам близки мысли одного из первых исследователей психологии художественного творчества – Д. Н. Овсяннико-Куликовского, акцентировавшего значение подсознания для его развития. В частности, он отмечал, что на волевом психическом аппарате человека «тысячелетиями культурного развития создавались обширные и причудливые “надстройки” чувств и умственных процессов. Эта строительная деятельность совершалась, конечно, не по какому-либо плану, не по рациональным законам психической архитектуры, а со всею иррациональностью слепого творчества природы» [23, с. 30]. По мнению Д. Н. Овсяннико-Куликовского, прогресс в эволюции человеческой психики сводился к усовершенствованию и «упрочению *синтеза* всех элементов и процессов психики. Этот синтез и есть то, что иначе называется *личностью*» [23, с. 30].

В силу усовершенствованной природы женщина-геноавтор внеобрядовых лирических песен относилась к уникальному меньшинству социума. Это именно в ней проснулась личность, которой принадлежала тематическая модель и первые образцы семейно-бытовых произведений. Однако чем личность отличается от паллиата и индивида? Четкий ответ дают теоретики культуры: «Личность демонстрирует такую точку диалектического перетекания в спектре отношения партисипации, где партисипационное переживание осуществляется не через растворение переживающего я во внеположенном объекте, а напротив, путем ассимиляции этого объекта в я, в духовном пространстве субъекта» [8, с. 333].

Не менее значимо выразительное отличие когнитивной базы обрядовых и внеобрядовых песен. Видится, что исторические отношения между ними следует рассматривать исключительно в плане хронологической последовательности, а не в плане генетической преемственности, как, например, посчитала Н. П. Колпакова. Фольклористика стремилась доказать, что внеобрядовая песня развилась из песни обрядовой, используя при этом ряд ее приемов. К исследовательнице присоединились другие фольклористы, протранслировав данную концепцию в вузовских учебниках [24, с. 206]. Однако использование приемов не означает содержательной преемственности, что мы и наблюдаем при сравнении обрядовых и внеобрядовых песен.

Принцип повторения старых жанровых форм, свойственных календарно-обрядовым песням, дал сбой уже при формировании свадебной обрядности. Он вошел в противоречие с ее исторической основой, обусловившей сдвиг поэзии в сторону элегизма и драматичности с такими структурно-содержательными оппозициями, как «родной дом невесты – новая семья», «беззаботная девичья жизнь – подневольная семейная», «заботливые родители – грозные свекры».

Между тем реалистическая «правдивость» свадебных песен-монологов невесты о своих мыслях и чувствах была всего лишь художественной иллюзией. Они только казались объективными, настоящими, но на самом деле принадлежали не невесте, а образу-роли, которой она должна была соответствовать. Хотя сумма художественных возможностей свадебной лирики неизмеримо больше возможностей лирики календарно-обрядовой, психологическая и семантическая ось ее лиризма задавалась, освещалась и регламентировалась обрядом. После того как за невестой закрывалась дверь нового дома, все, что происходило за закрытыми дверями, свадебные песни не интересовало, но зато стало интересовать внеобрядовую лирику.

Следующее исторически значимое обстоятельство – смягчение социально-культурных запретов на семейную проблематику. Появление лирики нового типа не стало итогом эволюционного развития обрядовой лирики. Оно совпало с началом европейского Нового времени, которое ознаменовалось общей демократизацией художественного творчества, в равной степени, хотя и по-разному, затронуло литературу и фольклор. Ценность демократической литературы XVII в. Д. С. Лихачев увидел в открытии ценности человеческой личности. Это открытие одновременно происходило и в фольклоре, в частности в разнообразных видах внеобрядовых песен, где, как и в демократической литературе, присутствовал «конфликт личности со средой, жалобы этой личности на свою долю, вызов общественным порядкам, иногда же – неуверенность в себе, мольба, испуг, страх перед миром, ощущение собственной незащищенности, вера в судьбу, тема смерти, самоубийства и первые попытки противостоять своей судьбе, исправить несправедливость» [19, с. 142]. Любой фольклорист согласится, что при характеристике демократической литературы Д. С. Лихачев как будто перечисляет типичные черты народной внеобрядовой лирики с ее полностью отличным от календарных и свадебных обрядовых песен стилем воплощения женщины в мире, своеобразным лиризмом, которого не было (и не могло быть) в обрядовой лирике.

В свете обозначенного становится понятно, почему обрядовые и внеобрядовые лирические песни генетически не связаны между собой. Две совершенно разные дискурсивные практики, два разных течения народной лирики просто принадлежали разным типам «автора». Если идеальный мир календарно-обрядовой поэзии апеллировал к прецедентным

мифоритуальным феноменам, то альтернативный ему во внеобрядовой поэзии – к типичным жизненным ситуациям и типичным для жанрового сознания взаимоотношениям персонажей (актеров).

Нарушив культурный запрет на внутрисемейную тему, наш гипотетический геноавтор-женщина совершила прежде невозможное:

- позволила лирическому «я» открыто выразить чувства, желания, влечения;
- дала слово невестке, чтобы та прямо могла высказаться о психологических проблемах семейной жизни;
- озвучила нарушения морали и нравственности, происходящие в семье и обществе.

Благодаря переходу фольклорного «автора» на позицию субъекта высказывания, т. е. на позицию либо персонажа-жертвы, либо персонажа-борца с гендерными устоями, в фольклорном творчестве появилось синкретичное «я»: эмпирическое «я», принадлежащее реальному миру (женщине в статусе невестки) → внетекстовое «я» фольклорного «автора», точнее, геноавтора, «эстетически деятельного субъекта» (М. М. Бахтин), носителя жанрово-дифференцированного сознания, создателя образа невестки и ее окружения → внутритекстовое «я» персонажа, субъекта лирического (элегического или драматического) высказывания, т. е. субъективное «я» с претензией на объективное существование в реальном мире и авторство эстетически завершенного монолога, будто бы принадлежащего реальному лицу. В этом случае факт поэтически оформленной речи должен был служить наилучшим подтверждением жизненности и реальности эмпиричного «я» женщины.

Семейно-бытовые песни-монологи как будто запрограммированы на то, чтобы считать субъекта высказывания их действительным автором, а содержание монологов – объективной правдой, что вводило в заблуждение даже некоторых ученых. Однако согласимся, что «объективным» фактором в семейно-бытовых песнях является как раз психологическая субъективность лирической героини, так как слова и поступки членов чужой семьи предстают исключительно через ее высказывания. Если не разграничивать позиции лирического «я» и фольклорного «автора», то создается превратное представление о типе белорусской крестьянской семьи как социально и психологически ущербной, что не соответствует исторической действительности и этнографическим наблюдениям. Фольклорный «автор» действительно фокусировался на трансляции негативного семейного опыта, но не обходил стороной и позитивный, что в целом создавало определенный психотерапевтический эффект, в ином случае данные произведения давно бы исчезли. Они живут благодаря своей катарсической природе и художественной тонкости, с которой включают человека в состояние глубокого переживания воображаемых событий

и эмоций, женских горестей, радостей и печалей. Соприкосновение с судьбой песенной страдальицы присоединяло исполнителей и слушателей к ритмике коллективной духовности, укрепляя нравственный потенциал белорусского крестьянского общества, традиционно жалеющего жертв любого произвола и осуждающего любых притеснителей.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Майлз Р.* Жаночая гісторыя свету. Мінск, 2006. 284 с.
2. *Мид М.* Культура и мир детства. М., 1988. 430 с.
3. *Раговіч У. І.* Песенны фальклор Палесся : у 3 т. Мінск, 2001. Т. 1 : Песні святочнага календара. 527 с.
4. *Можейко З.* Песенная культура белорусскага Полесся. Село Тонеж. Мінск, 1971. 264 с.
5. *Делёз Ж.* Переговоры. 1972–1990 / пер. с фр. В. Ю. Быстрова. М., 2004. 235 с.
6. *Богатырев П. Г.* Народная культура славян. М., 2007. 368 с. (Нация и культура: научное наследие: семиотика).
7. *Новак В. С.* Абраднасьць і паэзія «пахавання стралы». Гомель, 2002. 269 с.
8. *Пелипенко А. А., Яковенко И. Г.* Культура как система. М., 1998. 376 с.
9. *Тоффлер Э., Тоффлер Х.* Война и антивоина: что такое война и как с ней бороться. Как выжить на рассвете XXI века. М., 2005. 413 с.
10. *Ковалева Р. М., Лукьянова Т. В., Приемко О. В.* Фольклористика : в 3 ч. Мінск, 2021. Ч. 1 : Основы теории фольклора. 203 с.
11. *Харари Ю. Н.* Sapiens. Краткая история человечества. М., 2016. 570 с.
12. *Яленская Э.* «Нарадзілася я на Палессі...»: фальклорна-этнаграфічная спадчына. Мінск, 2019. 374 с.
13. *Гурскі А. І.* Чаму вучыць народная песня. Мінск, 2007. 190 с.
14. *Лірычныя песні / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча.* Мінск, 1976. 463 с.
15. *Хиллман Дж.* Архетипическая психология. СПб., 1996. 157 с.
16. *Пергаменчик Л. А.* Кризисная психология : учеб. пособие. Мінск, 2004. 288 с.
17. *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001. 608 с.
18. *Костюковец Л. Ф.* Фольклоризация канта. Мінск, 2014. 180 с.
19. *Лихачев Д. С.* Избранные работы : в 3 т. Л., 1987. Т. 3. 521 с.
20. *Еремина В. И.* Классификация народной лирической песни в советской фольклористике // Русский фольклор. Л., 1977. Т. XVII : Проблемы «Свода русского фольклора» / отв. ред. А. А. Горелов. С. 107–119.
21. *Довнар-Запольский М. В.* Женская доля в песнях пинчуков // Женщины на краю Европы : сб. ст. / под ред. Е. Гаповой. Мінск, 2003. С. 320–333.
22. *Дербина Г.* Брачно-семейные отношения и статус женщин на белорусских землях по законодательству XVI века // Женщины на краю Европы : сб. ст. / под ред. Е. Гаповой. Мінск, 2003. С. 24–32.
23. *Овсянко-Куликовский Д. Н.* Литературно-критические работы : в 2 т. М., 1989. Т. 1 : Статьи по теории литературы; Гоголь; Пушкин; Тургенев; Чехов. 542 с.
24. Русское народное поэтическое творчество : хрестоматия / сост. В. П. Аникин ; под ред. Н. И. Кравцова. М., 1971. 415 с.

О ГЕНДЕРНОМ ПОДХОДЕ К УСТНОМУ НАРРАТИВУ: ЕВРОПЕЙСКО-АМЕРИКАНСКИЙ ОПЫТ¹

С произошедшей в 1960–70-е гг. сменой акцентов (со структуры текста на его смысл, с текста на процесс его создания и функционирования) в исследовательских интересах европейско-американских фольклористов и специалистов смежных областей связано, с одной стороны, расширение понятий «нарратив», «повествовательный текст», а с другой – активное применение интерпретационных и реинтерпретационных процедур в отношении коммуникативного и культурного контекстов и наррации [1]. Вместе с антропологизацией фольклористики и смежных дисциплин, контекстуальностью, субъектностью и интерпретацией в фокус внимания исследователей нарративов различной природы попали гендер и сексуальность.

Под воздействием феминистской теории и философии, постмодернистского теоретизирования и постколониальной критики с конца XX в. фольклористы проявляют большой интерес к квир- (*queer*) и феминистским (*feminist*) теориям [2; 3]. Под феминистскими и гендерными исследованиями (впрочем, с нечетко определенным объектом) вслед за С. Вакимо можно понимать точки зрения или области исследования, которые подчеркивают, ставят под сомнение и обсуждают значение гендера в культуре и ее продуктах, а также рассматривают все механизмы и структуры культуры как гендерные [4]. Несмотря на то что феминизм нередко продолжает ассоциироваться исключительно с женщинами, феминистские исследования (как и квир-теории) рассматривают пол, гендер и сексуальность как конструкты, относящиеся к женщинам, мужчинам, би-, транссексуалам, представителям раз-

¹Тема раскрыта в рамках научно-исследовательской работы «Повествовательный женский дискурс в контексте фольклорной традиции Брестчины» задания 2.5 подпрограммы «Культура и искусство» Государственной программы научных исследований на 2021–2025 гг. «Общество и гуманитарная безопасность белорусского государства; номер государственной регистрации 20211451.

личных культур, рас, этносов, классов, религий, национальностей [5]. В поле постмодернистского рассмотрения процесса конструирования «другого» также втягивается критика «возрастной парадигмы», в частности в связи с изучением фольклора и повседневных практик пожилых женщин и культурных представлений о них.

Так, С. Вакимо, посвятившая свою диссертацию «Paljon kokeva, vähän näkyvä» исследованию культурных представлений о «выпавших из поля зрения, но полных жизни» пожилых женщинах, а также изучению повседневных практик таких женщин, под «возрастной парадигмой» подразумевает исследовательские конвенции, согласно которым пожилые мужчины и особенно женщины постоянно рассматриваются как «другие», «деградирующие» и «живущие в прошлом». Более того, фольклористика и этнография конструирует таких людей, как «механические контейнеры», «носители» древнего фольклора, который относится к их детству или, если повезет, восходит к более давним временам, а не воспринимает их в качестве людей, создающих собственную, независимую и творческую культуру и традиции. Таким образом, пожилые женщины являются объектами двойного стандарта старения, т. е. многократной маргинализации и игнорирования как на уровне повседневной жизни, так и в исследовательской сфере. Анализ различных культурных текстов (например, сборник «Калевала» (составлен Э. Лённротом), сексуальные анекдоты, газеты, телепередачи) позволил С. Вакимо утверждать, что современные культурные репрезентации с целью создания юмористического эффекта изображают старых женщин смешными, бесполезными, старомодными, неспособными использовать современные технологии [4, с. 89–90].

Гендерный подход существенно повлиял на методологию исследования различных нарративов, в том числе устных (большую их часть можно рассматривать как фольклорные). В связи с исследуемой проблемой нельзя не назвать сборник эссе «Narrative Theory Unbound», посвященный проблематике перформанса, литературы, биографии, фольклорной и популярной культуры. Повествование при этом рассматривается как многократно рекомбинируемая система, которая «предлагает концептуальные инструменты для пересмотра тупиков гендерного неравенства» [6, с. 57]. Хотя лишь немногие из авторов сборника называют себя феминистскими или квир-нарративными теоретиками, все они, раскрывая особенности нарратива, в своих критических аргументах опираются на гендерный подход и ищут ответ на вопрос «Какие теоретические принципы лежат в основе моей исследовательской работы по гендеру, сексуальности и нарративу?». Через призму гендера и сексуальности они рассматривают вопросы создания и восприятия нарративов, форм и функций нарративных текстов, а также то, как повествовательные формы образуют смысл и каковы возможности его интерпретации.

Во вводной главе Р. Уорхол и С. С. Лансер, излагая историю феминистской и квир-теории нарратива, показали, что, хотя феминистское исследование возникло раньше квир-теории нарратива, они не могли существовать в своих нынешних формах друг без друга. Феминистская теория нарратива сформировалась в результате, с одной стороны, взаимодействия с теорией нарратива, построенной на принципах структурализма и семиотики, а с другой – как вызов ей. Структуралистскую нарратологию сегодня принято называть классической. Она стремилась разработать грамматику повествования (как А. Дж. Греймас), поэтику прозы (в формулировке Ц. Тодорова), которая могла бы объяснить все нарративные тексты. Считалось, что, подобно структурной антропологии и структурной лингвистике, нарратология должна быть в равной степени применима ко всем нарративам независимо от того, когда и где они были созданы или воспроизведены. Несмотря на то что первоначально в центре внимания находилась прозаическая художественная литература, новые нарративные грамматики вскоре стали разрабатываться в применении к нелитературным нарративам (кинематограф, драматургия, живопись, музыка и, что особенно важно, «нехудожественные» нарративные жанры). Этому способствовали перевод в 1980 г. на английский язык труда Ж. Женетта «Discours du récit», а также выход в свет работ Дж. Принса «Narratology: The Form and Functioning of Narrative» (1982) и «A dictionary of Narratology» (1987).

Авторы сборника «Narrative Theory Unbound» смогли доказать, что, хотя корни нарратологии находятся в историческом структурализме, это не исключает использования феминистского или квир-подхода в нарратологических исследованиях. Весьма перспективным оказалось утверждение, что нарративные практики вполне могут быть несводимы к эссенциалистским и универсализирующим обобщениям (феминистская нарратология осознавала данную потенциальную проблему с самого начала). Именно поэтому труд «Narrative Theory Unbound» отражает приверженность исследователей плюралистическому бриколажу и «беспорядочным сложностям», которые, как считают Р. Уорхол и С. С. Лансер, способствуют гибкости без ущерба для теоретической строгости [6, с. 2]. Новая нарратология также разработала ряд терминов, категорий, которые, хотя и оставались дискуссионными, но обеспечили серьезный критический словарь, ставший базисным в гендерных исследованиях нарратива [5]. В работах теоретического характера нередко подчеркивается, что феминистская теория нарратива опирается на конструктивизм (*constructivist epistemology*) и имеет больше общего с риторическим и антимиметическим подходами [5, с. 10].

Практическое и теоретическое поле современного фольклористического исследования устных нарративов включает в себя постановку и решение вопроса об использовании категорий и методов гендерной (феминистской) этнографии, что способствует «уменьшению разрыва между ожиданиями исследователя и реальностью» [7, с. 541]. Такая пер-

спектива фольклористического анализа устных нарративов предполагает рассмотрение гендера как фундаментальной категории, позволяющей проследить особенности воплощения в них определенного культурного опыта, и ориентируется на междисциплинарный и контекстуальный подходы. Исследования нарративов с точки зрения гендера и сексуальности апеллируют к наработкам из таких областей, как нейронарративные исследования, цифровые гуманитарные науки, постколониальные исследования, теория межсекторных взаимодействий и др. [6]. Феминистские и квир-исследования, «гендерная нарратология», опираясь на конструктивистскую эпистемологию, пытаются раскрыть способы, с помощью которых нарратив представляет, структурирует, конструирует и конституирует гендер и сексуальность, а также то, как эти феномены непосредственно влияют на повествование. Гендерный подход к изучению устных (и других) нарративов, переосмысливая их сущность, задачи и функционирование, актуализирует не только герменевтический, эстетический, психологический, но и логический, эпистемологический аспекты классической и постклассической нарратологии и методологии гуманитарного знания.

Для изучения «женских» нарративов важными признаются результаты гендерной (феминистской) этнографии, свидетельствующие среди прочего о том, что в традиционных обществах (и в ряде современных) мифы, сказки и другие «нарративные тексты», предлагающие модели осмысления мира и примеры установления причинно-следственных связей, «выступают важными инструментами общественного контроля и глубоко политичны» [7, с. 542].

Продолжая традиции классической фольклористики, исследующей виды и жанры народной прозы, адепты гендерного подхода все больше фокусируют внимание на их прагматике, использовании как средств создания и утверждения различных идентичностей [8]. Это, в свою очередь, связано с разработкой конструктивистской парадигмы, которая все чаще признается приоритетной методологической базой для исследования фольклорных нарративов. Чем сильнее делался акцент на определенных жанрах, тем активнее приверженцы гендерного подхода обращались к опыту женщин, утверждая, что последние достойны признания не только за их кулинарные и ремесленные умения. Таким образом, в научный оборот вводятся новые виды «женских» нарративов (в том числе «слабоструктурированные тексты», как, например, нарративы о снах), анализ которых позволяет более углубленно изучать «женский взгляд на мир» [9]. В рамках рассматриваемой темы важно отметить, что объектом первых фольклорных исследований, реализующих гендерный подход, стали именно повествование и его жанровое разнообразие. Стремясь подчеркнуть типично «женские» формы выражения, западные фольклористы в контексте этнографического подхода к изучению «женской» культуры выделили новый жанр – личное повествование [10].

Личные повествования (рассказы) часто трактуются как тип изложения и/или гипержанр, а рассказывание – как прием форматирования личного опыта в связи с реализацией оппозиций «вымышленность – невымышленность» (*fiction/non-fiction*) и «стереотипность – индивидуальность», причем в «классической» фольклористике акцент обычно делался на первых членах оппозиций. На конкретном материале опровергается предположение о том, что женщины по сравнению с мужчинами были худшими рассказчицами (по крайней мере, структурно сложных, многоэпизодных историй, волшебных сказок и т. п.) [11, с. 111]. Что касается переживания женского травматического опыта, то он оказывается значительно более нарративизированным в сравнении с мужским.

Сторонники феминистских и квир-теорий отрицательно отвечают на вопрос о непосредственной применимости «андроцентричных» эпистемологий, моделей и подходов к «женским» нарративам и об эффективности таких подходов в области изучения культурно и исторически обусловленной гендерной динамики, которая, как небезосновательно утверждается, задает специфику любого текста (в широком его понимании). Соответственно, его интерпретация должна производиться с учетом гендерно обусловленных эмоциональных, эстетических, этических аспектов. Утверждается, что любые гендерные исследования должны начинаться феноменологически, связывать телесный опыт со способами познания. Природа человеческой биологии аттестуется как социально-культурная, подверженная бесконечным означиваниям и «переписываниям»; результатом критики теорий З. Фрейда, Ж. Лакана, М. Мерло-Понти, М. Фуко, Ж. Делёза, Ж. Деррида и других на тему человеческого тела выступает заключение о том, что тело, которое они теоретизируют, является мужским [12]. Обоснование фольклористической теории нарратива с применением гендерного подхода во главу угла ставит жизненный опыт женщин, которые больше не воспринимаются универсалистски, как единая категория, обозначающая исключительно противоположность мужчинам. Вопросы нарратологии, традиционные претензии «эдиповой парадигмы» стали активно переосмысляться с точки зрения опыта женского тела [13; 14], концепции «поэтики точки зрения», учитывающей особенности гендерных репрезентаций и структур, которые обнаруживаются в «женской» наррации.

Критика «андроцентрического взгляда», формалистских концепций и строгих бинарных рамок «классической» нарратологии сопровождается разработкой и использованием методов, учитывающих воздействие гендерно маркированных социально-культурных ценностей на академические исследования. Как отмечает Э. Шоултер во введении «Феминистская критическая революция» к сборнику эссе «The New Feminist Criticism», Э. Лоулесс и Л. Абу-Лугход, занимаясь изучением «женских» рассказов, предложили новые этнографические методологии и стили этнографического письма [15]. Так, Л. Абу-Лугход, критикуя игнорирующую «женский взгляд на мир» позицию Дж. Клиффорда и Дж. Э. Маркуса, изложенную

в книге «Writing Culture» (1986), акцентировала проблему власти в этнографическом дискурсе¹.

Э. Лоулесс, в свою очередь, в работе «Holy Women, Wholly Women» объединила феминистскую теорию фольклора и этнографию, актуализируя вопросы гендера, жанра, опыта и рефлексивности [17]. Сосредоточив внимание на многоголосии записанных от 10 женщин (служительниц в приходах различных протестантских церквей Америки) рассказов о личном опыте, историях из их общественной и частной жизни и проблематизируя эти рассказы как сконструированные тексты, Э. Лоулесс предложила новые методологические подходы к рассмотрению процесса создания текста в этнографии. Применяя подход, который она называет реципрокной этнографией, Э. Лоулесс сохраняет большую часть диалога, который происходил между ней и ее собеседницами: голоса каждой из женщин четко выделены и отделены от голоса Э. Лоулесс. Обсуждая значение, идентичность и текст, все женщины совместно цензурят текст, отвечая за его интерпретацию. Проведенное Э. Лоулесс исследование нарративов показало, что, хотя женщины рукоположены в разных церквях, их глубокие убеждения в сфере духовности, служения, представления о Боге похожи, что принадлежность к определенной церкви для них менее важна, чем поддержание теологии целостности и благополучия всех людей [17].

Результатом рассмотрения «достоверной» и «недостоверной» прозы, народных сказок и мифов сквозь гендерную призму, с использованием психологического (юнгианского) и других подходов стала выработка нового инструментария как жанровой классификации прозы, так и ее многоаспектной интерпретации. Так, была проблематизирована прижившаяся в фольклористике идея (обоснована, в частности, У. Баскомом) о том, что сказки в сравнении с мифами являются «профанными», «светскими», «менее священными» [18]. Согласно У. Баскому, в основе трактовки народных сказок как светских, а мифов как священных находится представление о том, что священное можно найти в царстве богов и богинь, оно воспринимается как факт и «священные мифы» транслируются в основном мужчинами-нарраторами, в то время как народные сказки или рассказы о чудесах, воспринимаемые как вымысел, часто рассказываются женщинами в семейном кругу дома и являются «менее священными». Для приверженцев глубинного психологического подхода оба типа этих повествований являются священными и одинаково ценными, а их достоверность, фактичность – вопросом субъективного, гендерно обусловленного опыта и переживания символизма. Доказывается, что категоричный подход У. Баскома не учитывает уровень «эмоциональной правды», которую нередко могут передать только поэтические, символические истории. Внедрение определенных истин в человеческое сознание, которое находится в особо восприимчивом состоянии в темноте ночи и интимной обстановке дома,

¹ См.: [16].

не менее ценно и трогательно, чем блистательные дневные заявления на широкой публике либо в освещенном свечами храме [18].

Новую трактовку также обретают древние мифологические мотивы, репрезентирующие женскую сексуальность в связи с космогоническими мифами и представлениями об эквивалентности женщины и природы. Среди них широко распространен (от Евразийского региона до Северной, Мезо- и Южной Америки, островных государств Тихого океана и Индийского субконтинента) сюжет мифа (или другого повествовательного жанра) о мужчине-протагонисте, который сознательно или неосознанно подвергает себя опасности кастрации. Последняя возникает из-за соблазнительного существа, у которого во влагалище имеются зубы либо какие-то иные острые инструменты. В зависимости от смысла нарратива происходит кастрация или мужчина-протагонист защищается от нее (и женский персонаж оказывается безвредным). Этот мотив С. Росс интерпретирует как выражение страха перед женщинами и их силой (сравните ужасающий образ Медузы и других чудовищ, вызывающих страх кастрации), при этом мужчина-протагонист, упорядочивающий мир, в частности встречающийся во многих североамериканских мифологиях, соотносится с героями Античности, средневековых героических эпосов. Наконец, прослеживается архетипическое возвращение к Великой матери посредством актуализации картин опасных переходов и других пожирающих или разрушительных узких мест [19]. Таким образом, мотив *vagina dentata* и связанные с ним сюжеты интерпретируются как репрезентанты «опасности инаковости в гендерном аспекте и укрощения дикости» [19, p. 188–190], т. е. природы-женщины.

Подтверждением продуктивной реализации гендерного подхода к исследованию нарративов (и не только) могут служить работы ряда финских фольклористов, обзор которых представила упомянутая ранее С. Вакимо [4, с. 85]. На примере конкретных фольклористических работ она показала, что в них весьма гармонично включен гендерный аспект, который неотделим от других направлений исследования, и отметила, что, с одной стороны, гендерно чувствительная фольклористика все еще рассматривает темы, взятые из истории этой области (такие как создание женских миров, фольклора и культуры) и конструирует женскую перспективу в интерпретации фольклорного материала. С другой стороны, исследования в указанной области развиваются на основе решения вопросов, поднятых как прежними фольклористами, так и современными теоретиками гендера: деконструкция субъекта, инаковость, разнообразные значения сексуальности, доминантная маскулинность, телесная знаковость, эмоции, опыт, этническая принадлежность, национальность, возраст и т. д. [4, с. 93].

Этический мир, созданный фольклорными нарративами, в частности религиозными легендами Карелии, с позиции гендерного подхода исследовала И.-Р. Ярвинен, например в издании «*Karjalan ruhäät kertomukset*». Кроме рассмотрения повествовательных структур легенд, финская фольклористка проанализировала народные верования и этику,

на примере карельской рассказчицы священных легенд охарактеризовала современное устное повествование (в связи с конструированием мировоззрения женщинами небольшого карельского села), а также особенности отражения религиозных и этических тем в коллективном рассказывании снов и других историй [20]. Гендерный аспект женских воспоминаний (запоминания и забывания), рассказов из личного опыта раскрыла У.-М. Пелтонен. Предметом ее анализа стали нарративы «военных вдов» о гражданской войне 1918 г. в Финляндии, способах выживания в условиях войны и «черных послевоенных» [21; 22]. Женские рассказы из личной жизни, воспоминания женщин, работавших на верфи, в своей диссертации «*Menneisyuden tulkinta kertomalla*» исследовала Т. Укконен, сосредоточившись на том, как женщины коллективно вспоминали и рассказывали о своем прошлом¹. Продуктивной оказалась и интерпретация современных нарративов с точки зрения гендера и юмора [24; 4, с. 85].

Подводя итог обзору ряда работ в сфере применения гендерного подхода к исследованию устного (и не только) нарратива, отметим, что западные нарратологи, проблематизирующие различия в женской и мужской ментальностях, их ценностях и образах мира, апеллируя к субъективной природе переживания символизма и широким рамкам «негомогенного социального воображения» (гендерно специфичные коллективная память, поэтика, воображение), предлагают новые концепции рассказчика и реципиента, повествования и сюжета, времени и пространства, обстановки и перспективы, персонажа и конструирования «другого» и т. д. В контексте исследования «женских» форм выражения, акцентации гендерной специфики, связанных с повествованием эстетической, аксиологической и эмоциональной сфер, «новый» жанр личного нарратива и другие «слабоструктурированные повествования» стали рассматриваться как «отправные пункты в жизнь женщин», их «фольклор и повседневность» и закрепились как объект зарубежной фольклористики (в отечественном научном дискурсе в этом направлении делаются только первые шаги). Эффективным применение гендерного подхода может оказаться в сфере исследования набирающего сегодня популярность или возрождающегося (?) «традиционного сторителлинга», связанного среди прочего с культурной институционализацией, политизацией, медиатизацией и «туристизацией» вернакулярной традиции.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Herman L., Vervaeck B.* State of the Art or State of Confusion? A Brief Look at Recent Narratologies // *Tekstualia*. 2018. № 1 (4). P. 3–17.
2. *Mills M.* Feminist Theory and the Study of Folklore: A Twenty-Year Trajectory toward Theory // *Western Folklore*. 1993. Vol. 52, № 2 (4). P. 173–192.
3. *Saltzman R. H.* Folklore, Feminism, and the Folk: Whose Lore Is It? // *The J. of American Folklore*. 1987. Vol. 100, № 398. P. 548–562.

¹ См.: [23].

4. *Vakimo S.* Aspects of Gender in Finnish Folkloristics // Гендерная теория и историческое знание : материалы II междунар. науч.-практ. конф., Сыктывкар, 3–4 окт. 2005 г. / Сыктывкар. гос. ун-т ; отв. ред. А. А. Павлов, В. А. Семенов. Сыктывкар, 2005. С. 76–93.
5. *Warhol R.* A Feminist Approach to Narrative // Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates / D. Herman [at al.]. Columbus, 2012. P. 9–13.
6. Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions / ed.: R. Warhol, S. S. Lanser. Columbus, 2015. X, 398 p.
7. *Gasouka M.* The Importance of Feminist Ethnography in Modern Folklore Studies // International J. of Scientific and Research Publications. 2017. Vol. 7, № 12. P. 541–543.
8. Women and Folklore / ed. C. R. Farrer. Austin, 1975. 99 p.
9. *Green R.* Magnolias Grow in Dirt: The Bawdy Lore of Southern Women // Southern Exposure. 1977. № 4. P. 29–33.
10. *Kousaleos N.* Feminist Theory and Folklore // Folklore Forum. 1999. Vol. 30, № 1, 2. P. 19–34.
11. *Harvey B. C.* Some Irish Women Storytellers and Reflections on the Role of Women in the Storytelling Tradition // Western Folklore. 1989. Vol. 48. P. 109–128.
12. *Grosz E.* Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism. Bloomington and Indianapolis. Bloomington, 1994. 272 p.
13. *Winnett S.* Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure // PMLA. The Politics of Critical Language. 1990. Vol. 105, № 3. P. 505–518.
14. Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers / ed. K. Mezei. Chapel Hill ; London, 1996. 292 p.
15. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory / ed. E. Showalter. N. Y., 1985. IX, 403 p.
16. *Marcus G.* Ethnography through Thick and Thin. Princeton, 1998. 288 p.
17. *Lawless E. J.* Holy Women, Wholly Women: Sharing Ministries through Life Stories and Reciprocal Ethnography. Philadelphia, 1993. XIII, 300 p.
18. *Hatfield N.* A Depth Psychological Approach to Myth: Including Mystery and the Feminine [Electronic resource]. URL: https://www.academia.edu/22856951/A_Depth_Psychological_Approach_to_Myth_Including_Mystery_and_the_Feminine (date of access: 28.08.2021).
19. *Ross S.* Die vagina dentata in Mythos und Erzählung. Transkulturalität und kontextuelle Einbindung eines Mythenmotifs // Völkerkundliche Arbeiten. Bonn, 1994. Bd. 4. 293 p.
20. *Järvinen I.-R.* Wives, Husbands and Dreams: Family Relations in Olonets Karelian // Gender and Folklore. Perspectives on Finnish and Karelian Culture. Studia Fennica Folkloristica 4 / ed.: S. Apo, A. Nenola, L. Stark-Arola. Helsinki, 1998. P. 305–314.
21. *Peltonen U.-M.* «To Work, to Life or to Death» // Studies in Working Class Folklore / ed. F. Hemmersam. Copenhagen, 1996. P. 160–292.
22. *Peltonen U.-M.* On remembering and forgetting the Finnish Civil War in 1918: Disappeared husband, narrated father // Real stories, imagined realities: Fictionality and non-fictionality in literary constructs and historical contexts / ed.: M. Lehtimäki, S. Leisti, M. Rytönen. Tampere, 2007. P. 229–246.
23. *Ukkonen T.* Storytelling Personal Experiences // Nordic Yearbook of Folklore. 2000. Vol. 56. P. 139–148.
24. *Kinnunen E.-L.* Women's Humour: Conceptions and Examples // Gender and Folklore. Perspectives on Finnish and Karelian Culture. Studia Fennica Folkloristica 4 / ed.: S. Apo, A. Nenola, L. Stark-Arola. Helsinki, 1998. P. 403–427.

ЯВНАЯ И СКРЫТАЯ ГЕНДЕРНАЯ МОРАЛЬ СКАЗОК ШАРЛЯ ПЕРРО

Когда мы читаем хорошо знакомую с детства сказку, то заранее знаем, что добро победит зло, а все персонажи, положительные и отрицательные, получают по заслугам. Однако нам не всегда удастся обнаружить подтекст всемирно известной истории. Происходит это потому, что некоторые аспекты сюжета по многим причинам являются непереводаемыми. Во-первых, из-за временной дистанции между создателем текста, переводчиком и современным читателем, т. е. из-за различий национального и культурного планов. Во-вторых, из-за нравственного аспекта, а точнее общественно значимой цели, которую преследовал автор текста, если говорить о литературной сказке. Даже читая подлинник, человек не всегда может почувствовать аллюзии, так как не является носителем языка и не улавливает завуалированные намеки.

Художественный перевод, особенно если он связан с фольклорным наследием, зависит не только от принимающей культуры, но и от ее гендерно маркированной направленности. Помимо этого, вторичный текст испытывает непосредственное гендерное влияние личности переводчика. Последний может неосознанно менять тональность вторичного текста по сравнению с исходным, по-своему расставлять акценты. В частности, это касается эмоционально насыщенных произведений, например любовных романов или лирики, что может проявляться в выборе грамматических форм, лексических предпочтениях, стилистической окраске и т. д.

Учет гендерного фактора имеет большое значение на этапе предпереводческого анализа, что подразумевает изучение гендерных стереотипов в языке оригинала и их отображение в переводе, а также ряд таких факторов, как способы воспроизведения гендерных коннотаций оригинала средствами принимающего языка и учет историко-культурной специфики; приемы передачи образно-символической системы, опи-

сывающие «мужских» и «женских» персонажей. Все это приводит к вопросу о перспективе перевода текста из одного менталитета в другой [1].

Сказки Шарля Перро как памятник вербальной культуры отражают представления французского народа о типично женских и мужских качествах, зафиксированные в фольклоре, традициях и языке [2]. Таким образом, анализ его сказок помогает уточнить картину мира французской нации, которая окончательно сформировалась к XVII в., исследовать быт и правила поведения, систематизировать образы мужчин и женщин, выделить главные особенности «типичного» характера [3; 4].

В большинстве сказок мира так или иначе присутствуют несколько общих тем. Французская литература XVII в., например, очень любила различные нравоучения, поэтому короткие тексты, басни и сказки становились все более распространенными [5]. Главной целью, обусловившей исследование идиоматических выражений в сказках Ш. Перро, было желание показать, что точки зрения, кристаллизующиеся в сказочных сюжетах, в большинстве случаев зависят от национально окрашенных выражений.

Важно отметить, что Ш. Перро был не только составителем сказочных текстов, но и опытным придворным. Он известен своей деятельностью по сохранению богатства французского языка, созданию словарей и участию в проектах Французской академии. Его государственная служба началась в 1651 г. в Орлеане, потом он стал чиновником в Министерстве финансов.

Кроме того, Ш. Перро родился в семье так называемых янсенистов – приверженцев религиозно-политического течения, которые считали природу человека изначально порочной вследствие первородного греха. В связи с этим предлагаем рассмотреть некоторые аспекты сказок Ш. Перро в неожиданном ракурсе: через сопоставление норм христианской морали и сказочной реальности.

Для янсенистов главными были вопросы человеческой природы, свободы воли, а за основу они взяли образец раннехристианской догматики – доктрину блаженного Августина. Излюбленные темы янсенизма – соблазн, грехопадение, изгнание из рая, но в то же время преклонение перед природой и ее создателем. Есть и еще одно основание для подобного сопоставления: в творчестве Ш. Перро отразилось противоречие его государственной и литературной деятельности. Поясним мысль: как чиновник он защищал интересы монархии, т. е. нормы официальной культуры, которая сформировалась еще в Античности и считается непререкаемой (ее можно считать универсальной и лишенной национальной окраски), однако официальная культура маркирована в гендерном отношении и ориентирована на доминирование мужчин во всех сферах общественной жизни и искусства.

Как альтернатива официальной культуре возникает устная народная традиция, которая сохраняет национально-этническое своеобразие фольк-

лора, а главное – передается, как правило, женщинами (например, колыбельные и сказки на ночь). Красноречивым примером переосмысления устной традиции в художественной литературе служит название сборника Ш. Перро «Сказки матушки Гусыни» (*Contes de la mère l'Oye*) [6]. Возможно, именно по причине совмещения в текстах сказок двух противоположных культурных доминант – мужской и женской, официальной и полуподпольной – у читателей, которые не являются носителями франкоязычной культуры, порой и возникает когнитивный диссонанс.

Мы привыкли считать, что сказки учат отличать добро от зла, правду от лжи, а судьба героя служит примером или, наоборот, предостерегает от последствий неправильного выбора. Если анализировать каждую сказку из сборника «Сказки...» отдельно, вне общего контекста, то на первый взгляд так оно и есть: зло терпит поражение, добро вознаграждается. С точки зрения сказочной морали все закономерно. Например, Красная Шапочка не слушала советы матери и погибла вместе с бабушкой. Однако в других сказках события развиваются совершенно иначе: жена Синей Бороды, Спящая Красавица и Золушка никак не могут служить образцом послушания, и тем не менее их ждет вознаграждение. Вероятно, здесь есть какой-либо подвох. О каком вознаграждении идет речь? Это сказки, а значит, герой в большинстве случаев получает нечто материальное, улучшает свой социальный статус или хотя бы спасает свою жизнь. Помимо материального вознаграждения, героя или героиню ожидает моральный триумф. Он или она одерживает победу над недругами благодаря не своей хитрости и изворотливости, а соблюдению неписаных правил.

Обычно сказочная мораль есть некая константа: персонажи, которые служат примером для всех, должны вести себя образцово от начала до конца. Мораль в конце повествования должна быть понятной. Однако даже очевидная мораль сборника «Сказки...» Ш. Перро порой кажется противоречивой. Кроме того, иногда сказочный герой не может полностью соответствовать этическим нормам общества, использовать свои плохие качества, чтобы прослыть добропорядочным. Герой вынужден лицемерить, общаясь с недругами. Французская лингвокультура это не осуждает, так как основная коммуникативная установка французов – двусмысленность высказывания.

В каждой сказке Ш. Перро содержится моральное предписание для всех добропорядочных граждан. В то же время «Красная Шапочка» адресована маленьким небогатым девочкам, которые должны быть разумными и послушными, «Спящая красавица» – знатным девушкам, достигшим брачного возраста, «Мальчик-с-Пальчик» служит примером для бедных мальчиков, «Кот в сапогах» – для молодых амбициозных людей.

Рассмотрим сказки из сборника в контексте, который определяется моральным императивом в отношении главного героя. В связи с этим выводим данные императивы через такие параметры, как возраст (ребенок/взрослый), пол (мужской/женский), социальный статус (простой/знатный) и пример для подражания (положительный/отрицательный).

Мини-программа, заложенная в сказках Ш. Перро, состоит из постулатов, которые можно вывести не только из сюжета и следующей за сказкой морали, но и путем анализа подтекста. Она опирается на аргументы, сводимые к народной мудрости и нормам общественного сознания. Объем моральной заповеди может различаться, например в «Красной Шапочке» она короткая, а в сказке «Кот в сапогах» сложная и многоступенчатая.

Каждый раз автор сказки дает своим читателям ключевую установку: мы должны / не должны поступать определенным образом. В произведении «Красная Шапочка», например, легко читается общезначимое утверждение *plus on est prudent, plus on est sage* ('чем осмотрительнее, тем благоразумнее'). Что нельзя делать? Ходить в лес, сознательно привлекать к себе внимание, не слушаться старших, разговаривать с незнакомцами, сообщать им ценную информацию. Иными словами, есть наставления, выраженные прямо и недвусмысленно. Следовательно, положительными качествами французская лингвокультура считает **здравомыслие, осторожность, предусмотрительность**.

Очевидная мораль указанной сказки заключается в следующем постулате: *Prudence est la mère de sûreté* ('Осторожность – мать мудрости'). Мудрость с точки зрения француза – это прежде всего осторожность и предусмотрительность: нельзя слепо доверять людям. Данная народная мудрость, которая объединяет послушание и осторожность, выражена во французской лингвокультуре, например, такими пословицами:

- *Il faut tourner sept fois la langue dans la bouche avant de parler* ('Семь раз отмерь, один раз отрежь') – при переводе образная основа утрачивается, хотя условный аналог в русском языке существует;

- *Il ne faut pas courir deux lièvres à la fois* ('За двумя зайцами погонишься – ни одного не поймаешь') – указывает на то, что у человека должна быть одна цель, потому что разные и несопоставимые действия не могут сходиться для достижения одной и той же цели (Красная Шапочка не торопилась к больной бабушке, она гуляла по лесу).

Таким образом, самое главное достоинство юной девушки, по канонам французской культуры, это **мудрость/осторожность** (*sagesse/prudence*) [7]. Мудрый человек, по мнению французов, – это тот, кто может отличить хорошее от плохого, умеет решать проблемы, предвидеть ситуацию, проявляет уверенность в своих суждениях и поведении, благоразумен, вдумчив, соблюдает меру и здравый смысл, сдержан в отношениях с противоположным полом. Мудрость также определяется как знание истины и добра, основанное на разуме и опыте.

В сказке «Красная Шапочка» есть еще одна зашифрованная половица – *Qui trop se hâte reste en chemin* ('Поспешишь – людей насмешишь'). Красная Шапочка проявила такое негативное качество, как **поспешность**: тот, кто торопится в достижении своей цели, не достигнет ее никогда. Нет смысла торопиться, если вы мудры и дальновидны, и всякое хорошее дело требует времени, нужно тратить на него столько, сколько необходимо.

Некоторые из сказок Ш. Перро с их порой сдержанными, но очевидными аллюзиями больше, однако, направлены на взрослых, поскольку определенные моральные заповеди и деликатные намеки не предназначены для детей. Наиболее показательной в данном отношении является сказка «Красная Шапочка», которая предостерегает юных девушек, еще не осознающих пагубности этого мира, от «волков», т. е. от мужчин (в истории про Красную Шапочку Волк заменяет мужчину). Интернациональная поговорка гласит: *Les apparences sont trompeuses* ('Внешность обманчива'). Есть также одно общепринятое утверждение: чем меньше доверяешь, чем меньше полагаешься на первое впечатление, тем лучше и разумнее, безопаснее и надежнее. Мораль, которая открывается глазам, вернее, ушам ребенка, заключается в том, что нельзя слепо доверять лстецам. Есть во французском языке идиоматическое выражение, не имеющее ни эквивалента, ни даже аналога в русском языке, – *elle a vu le loup* ('она видела волка'). Оно подразумевает определенный опыт взрослой жизни, которого у маленькой девочки быть в принципе не должно, поэтому в переводе сказки читатели данную идиому не улавливают.

Тем не менее переводческая задача имеет решение. Например, можно пойти (по примеру Красной Шапочки) более длинным, обходным, путем. Во французском языке есть образные выражения *dévor* (*dévor* 'пожирать глазами') и *croquer* ('хрустеть, хрумкать') в значении «поцеловать». Эти метафорические значения глаголов *dévor* и *croquer* устанавливают связь между процессом поглощения пищи и взаимоотношением полов. Кроме того, если женщина, обращаясь к мужчине, может сказать *mon loup* ('мой волк'), *mon gros loup* ('мой волчище'), *mon p'tit loup* ('мой волчонок'), то последний по отношению к женщине использует такие гипокористические выражения (показывающие любовь и нежность), как *mon chou* ('моя капуста'), *mon lapin* ('мой кролик'), *mon canard* ('моя утка'). Разговорное выражение *elle est jolie à croquer* ('она такая хорошенькая, так бы и съел') также иллюстрирует указанную гипотезу: на самом деле в сказке про Красную Шапочку речь идет о взаимоотношениях полов, причем мужчина доминирует. Именно поэтому, даже если мы и не знаем подлинного значения эвфемизма «она видела волка», то можем установить это значение исходя из лексического окружения и собственного лингвистического опыта (приведенные ранее обращения к мужчине/женщине являются широкоупотребительными и довольно часто встречаются в различных французских текстах и повседневном общении).

Таким образом, в русской и французской лингвокультурах и языках наблюдаются расхождения на уровне национально окрашенных идиоматических выражений, что существенно обедняет перевод текстов, построенных на их основе. Сказка о Красной Шапочке в трансляции на русский язык утрачивает культурно-языковое богатство и потенциал, заложенные автором, потому ее главный посыл заключается в утрашении маленьких детей, а не в предупреждении женщин, которые используют яркие цвета в одежде для усиления своей привлекательности (в русской лингвокультуре красный цвет в прямом и переносном смысле является самым красивым, однако во Франции это вульгарный цвет, в отличие от розового, либо революционный, как в национальном символе («фригийский колпак»). Сделанный вывод позволяет логически перейти к следующей всемирно известной сказке Ш. Перро.

Мораль «Спящей красавицы» может считаться показательным примером сдержанного юмора сборника «Сказки...» Ш. Перро, позволяя оценить тонкую иронию писателя. Отметим также, что женщины действительно являются излюбленной мишенью для автора, даже в «детских» сказках.

Напрямую отношение Ш. Перро к женскому полу выражено вне текста сказки (тем более, что полная версия слишком жестока для маленьких читателей): *On ne trouve plus de femelle / Qui dormît si tranquillement* ('Теперь не найдешь женщины, которая спала бы так спокойно'). Иными словами, теперь не встретишь женщину, которая может спокойно ждать суженого или хранить верность законному супругу. Следовательно, важным достоинством женщины является **терпение**. Во французской лингвокультуре (в частности, в сказке «Спящая красавица») тема женской добродетели и женского непостоянства представлена в скрытой форме, на уровне поговорки *Tout vient à point à qui sait attendre* ('Все приходит вовремя к тому, кто умеет ждать'), т. е. со временем и при достаточном терпении задуманное реализуется, человек получит то, чего хотел достичь.

La patience ('терпение') подразумевает общезначимое утверждение *plus on attend, plus on a des choses* ('чем больше ждешь, тем больше получаешь'). Скрытая мораль сказки «Спящая красавица» звучит так: «Мы ничего не теряем, ожидая», т. е. не должно быть никакой спешки, когда дело доходит до поиска идеального мужа. Женщине предписывается пассивное ожидание достойного предложения руки и сердца, твердые принципы, тогда как для мужчины гораздо важнее повисить свой социальный статус и добиться поставленной цели.

В пересказе на русский язык сказка о Спящей Красавице заканчивается свадьбой принца и принцессы, так как основной моральный урок дается в первой части. В сущности, слова «принц» и «принцип» являются однокоренными. Подтекст сказки можно заключить в поговорку *A chaque pied sa chaussure* ('Для каждой ноги – свой башмак'). Во французском

языке есть разговорное выражение *elle n'a pas trouvé la chaussure à son pied* ('она просто не нашла подходящую обувь'), что является своего рода эвфемизмом, означающим, что женщина не нашла подходящего спутника жизни. Для славянской ментальности более характерны суждения типа «никто замуж не взял, никому не нужна» и т. п.

Самостоятельно «вычитать» скрытый, параллельный урок сказки нелегко, потому что читателю часто не хватает фоновых знаний о стране и культуре, т. е. лингвокультурологических компетенций. В большинстве сказок Ш. Перро имеется классическая мораль, ясная и поучительная. Однако в «Спящей красавице» нравственный урок, как уже говорилось, не очень понятен. Один из моральных уроков таков: *On ne peut éviter ce qui doit arriver* ('Чему быть, того не миновать') или *On ne peut fuir sa destinée* ('От судьбы не уйдешь'). Сказку можно рассматривать двояко: как пример нетерпения (в эпизоде с веретеном) и как пример ожидания, потому что в первой части нужно ждать, пока пройдет 100 лет, а во второй – смерти королевы, чтобы принц, принцесса и дети могли жить спокойно. Скрытая пословица – *L'exès du mal amène le bien* ('Чрезмерное зло часто оказывается добром').

Примером скрытой морали также является финал сказки «Золушка», в котором злых сестер не наказывают за бессердечное отношение к младшей, а прощают и выдают замуж. Скрытая пословица – *Quand on fait le bien, on ne doit jamais craindre* ('Делаешь добро – не бойся'). Доброта Золушки – неотъемлемое качество персонажа. Добро представлено в сказке как трансцендентная красота. Скрытая пословица – *Beauté ne vaut rien sans bonté* ('Не ищи красоты, ищи доброты'). Еще одна мораль сказок Ш. Перро состоит в том, что внутренние качества ценятся больше, чем самая яркая красота.

Явная мораль сказки «Золушка» звучит так: добродетель и терпение всегда вознаграждаются; нечестные всегда в конечном итоге проигрывают; не будет никакого социального продвижения, если у героини нет всех качеств честной женщины. Скрытая мораль – чтобы добиться успеха, вы можете обладать всеми достоинствами в мире, но ничто не поможет вам лучше, чем щедрый спонсор; мало быть добродетельной, иногда может понадобиться рука помощи.

Анализ идиом позволил нам заглянуть за «пределы» сюжета. Например, дети верят в добрую фею, которая превращает тыквы в кареты, лохмотья в бальное платье и т. д. Имя собственное Золушка (от слова «зола», т. е. «пепел») говорит о том, что материальные вещи имеют срок службы, а моральные ценности вечны. В одноименной сказке «пепел» можно истолковать как решение сжечь мосты, отказаться от судьбы, заданной семьей, признание законности личного выбора, например пойти на бал вместо работы по хозяйству, которой загрузила злая мачеха.

В результате приходим к выводу, что идеальные семьи в мире сказок Ш. Перро вряд ли существуют. Кроме того, «сказочный» брак, как и реальный, для французов есть прежде всего вопрос выгоды и денег. Например, в сказке «Синяя Борода» затрагивается такая тема, как брак по принуждению, который оформляется в соответствии с потребностями семьи, и чувства супругов не принимаются во внимание, а жене вменяется в обязанность послушание по отношению к мужу. Именно поэтому сюжет сказки «Рике с хохолком» восхваляет любовь в браке. Скрытая пословица – *L'amour est aveugle* ('Любовь слепа').

В сказке «Рике с хохолком» сложно сказать, кто из молодых людей больше выигрывает, ведь ум, который дарят глупой девушке, приносит ей массу проблем, например она становится капризной в выборе спутника жизни. Противоречие в сказке Ш. Перро столкнуло сторонников женского ума, сообразительности и сторонников самодостаточной красоты. «Ученые» женщины доставляют проблемы, а красивые не интересны своим мужьям как личности. Соблазн выгоды и вознаграждения действует на мужчин, но ничто не сравнится с добротой и великодушием, которые стоят дороже бриллиантов. Еще одна мораль: доброту нельзя подделать, те, кто добр от природы, рано или поздно будут вознаграждены.

Часто, как это ни парадоксально, личному успеху способствуют ложь и манипуляция («Кот в сапогах»), притворство («Ослиная шкура» или «Золушка»). Вот еще пример противоречивой морали Ш. Перро: находчивость кота в сапогах. Его хозяин – маркиз де Карабас – никакими особыми талантами не может похвастаться, он всем обязан своему коту. Кот в сапогах проявил честолюбие и амбициозность. Из текста сказки вычитывается идиома *entrer comme dans un moulin* ('войти, как на мельницу'), аналогичная русскому выражению «зайти, как в сарай». Это и уверенность в себе, и типично французское умение пустить пыль в глаза, выдать желаемое за действительное, произвести впечатление на окружающих. Скрытая пословица – *C'est la robe qu'on salue* ('По одежке встречают'). В сказке «Господин кот, или Кот в сапогах» добро не противопоставлено злу, но в ней нет простого и понятного главного героя, с которым ребенок может себя отождествить. Зато она учит тому, что безвыходных ситуаций не бывает, что большой успех складывается из маленьких шагов и что нужно уметь с каждым человеком находить общий язык.

Для героев французских сказок обычно характерны два качества – **хитрость** и **слабость**. Слабый должен найти способ победить сильного. Мы знаем Ш. Перро в основном как собирателя средневекового европейского фольклора и сказочника, однако он также был как выдающимся политическим деятелем, так и опытным функционером, который провел годы в высших эшелонах власти. Он переосмыслил классическую формулу своего современника Ж. де Лафонтена *la raison du plus fort* ('кто сильнее, тот и прав').

В сказке «Мальчик-с-Пальчик» отвергнутый близкими ребенок проявляет лидерские качества и приносит счастье своей семье. Следовательно, французы по характеру оптимисты (или хотя бы ими казаться). Скрытая пословица – *a cœur vaillant rien d'impossible* ('Смелое сердце совершит невозможное'). Это качество представляется во французской культуре амбивалентным: с одной стороны, *On ne peut éviter ce qui doit arriver* ('Чему быть, того не миновать'; «Золушка», «Спящая красавица»), но это касается женской судьбы, а с другой – *L'espoir fait vivre* ('Надежда дает силы жить'; «Мальчик-с-Пальчик», «Кот в сапогах»).

Итак, базовая ценность многих сказок Ш. Перро – **espoir** ('надежда') [7]. Именно вера изменяет ситуацию с отчаяния на надежду. Надежда означает силу воли, энергию, которая дает силу идти к цели, продолжать бороться несмотря на трудности, что ясно выражено в пословице *L'espoir fait vivre*. Во французской лингвокультуре надежда имеет коннотацию *juste et raisonnable* ('оправданная и разумная'). Надежда не связана с мечтой, это активная деятельность: необходимо действовать, чтобы получить желаемое.

В конце концов сказки Ш. Перро учат тому, что в реальной жизни нельзя пробить себе дорогу без обмана и подлости и что мораль часто прикрывает безнравственность. В волшебных на первый взгляд сказках можно узнать сложную и полную противоречий природу человека.

Анализ выделенных в сказках выражений позволяет охарактеризовать коммуникативную специфику французской лингвокультуры. Сказки Ш. Перро предписывают стиль общения с окружающими. Ведущая речевая стратегия французов согласуется с пословицей *La curiosité est un vilain défaut* ('Любопытство – плохое качество'), что подразумевает так называемую партикулярность, сохранение коммуникативной дистанции. Французы стараются не нарушать личных границ собеседника, не задавать ему слишком откровенных вопросов.

Указанная мысль прослеживается в сказке «Подарки фей»: одна из двух сестер вежливо разговаривала с пожилой женщиной, и та наградила ее, а вторую сестру наказала за грубость. Скрытая пословица – *Il n'est pire eau que l'eau qui dort* ('В тихом омуте черти водятся'). Другими словами, часто встречаются безобидные на вид люди, с которыми следует быть особенно осторожными, необходимо всегда быть вежливыми и уважительными. Здесь мы обнаруживаем явное противоречие. С одной стороны, нужно уметь вести приятную беседу и красиво говорить, чтобы добиться успеха в обществе, сделать карьеру, с другой – разговор должен быть нейтральным и корректным, не нужно выдавать секреты первому встречному.

Ш. Перро считает любопытство исключительно женским недостатком, его последствия драматичны, например кровавая смерть женщин, отважившихся заглянуть в пресловутую комнату («Синяя Борода»).

С этой точкой зрения согласуется скрытая поговорка сказки «Мальчик-с-Пальчик»: *On n'est jamais trahi que par les siens* ('Предают всегда свои'), т. е. нельзя доверять даже своим друзьям, нужно быть осторожным с самыми близкими людьми. У этого французского выражения нет прямого соответствия в русской фразеологии: *La langue est la meilleure et la pire des choses* ('Язык – самое лучшее и самое худшее в мире'). Суть сводится к тому, что язык – наш лучший друг, а порой и наш злейший враг. По мнению Ш. Перро, сильнее тот, кто лучше владеет языком.

Все приведенные установки стали предпосылками формирования особого, дипломатического статуса французского языка. Искусство дипломатии есть прежде всего способность предвидеть опасность. Наряду с предусмотрительностью необходимо быть вежливым и приятным собеседником, сохранять оптимизм, никогда не терять надежду и не особенно рассчитывать на помощь других. Язык – это не просто искусство красиво говорить и красиво писать, это умение добиваться своей цели, следуя правилам.

Сказки Ш. Перро из сборника были рассмотрены таким образом, чтобы выявить логическую закономерность, которая выражается явно и скрыто при помощи устойчивых выражений, репрезентирующих нравственный потенциал произведений. Прежде всего это предусмотрительность. Далее идут прагматизм, умение ждать, терпение, разумный оптимизм, здоровое недоверие. Последовательность, в которой расположены высказывания, позволяет вывести кодекс «образцового человека», эталон поведения, установленный непосредственно в эпоху классицизма, когда Ш. Перро создавал свои сказки. «Очевидные» устойчивые выражения в развернутой и зарифмованной форме представлены как уроки нравственности, которые можно систематизировать от наиболее общей установки к основным правилам, которых необходимо придерживаться.

Скрытые фразы, не выраженные ни в тексте, ни в назидании, носят имплицитный характер и не могут быть опознаны переводчиком, который не обладает достаточной лингвокультурной компетенцией. Именно эти идиомы составляют национально окрашенный подтекст сказок Ш. Перро. По ним можно выявить социально значимые качества французской личности, ценностные ориентиры этнической общности, а также ключевые гендерные установки или, по крайней мере, характерные для той эпохи.

Расцвет французской литературы и важнейший этап формирования литературного французского языка происходят именно в эпоху Шарля Перро. Французский язык стал международным языком дипломатических переговоров благодаря своим достоинствам, которые во многом обусловлены лингвокультурой и связаны с традиционными речевыми стратегиями. Этот процесс формирования языковых принципов можно

проследить на примере сказок Ш. Перро. Мы проанализировали базовые, фундаментальные стереотипы французской речевой лингвокультуры и пришли к определенным выводам.

Так, исходная предпосылка выражена аксиомой *Prudence est mère de sûreté* («Красная Шапочка»), что подразумевает предусмотрительность. Путем дедукции получаем утверждение *Tout vient à point à qui sait attendre* («Спящая красавица»), что означает терпение. Это утверждение является основой для следующего: *A chaque pied sa chaussure* («Золушка») – рационализм. В сюжете сказок Ш. Перро присутствует некий аксессуар или предмет одежды, благодаря которому герой погибает либо, наоборот, повышает социальный статус или добивается поставленной цели. Например, яркая Красная Шапочка привлекла волка, принц искал владелицу хрустального башмачка, Мальчик-с-пальчик отнял у Людоода волшебные сапоги и спас свою семью, Спящая Красавица выхватила веретено у старушки. Из этого можно заключить, что, с одной стороны, *C'est la robe qu'on salue* («Кот в сапогах», «Золушка»), с другой – *Les apparences sont trompeuses* («Ослиная шкура», «Подарки фей»).

Национально окрашенные идиоматические выражения и пословицы, не имеющие эквивалента в целевом языке, представляют общее мнение языкового сообщества, репрезентируют мудрость данного народа, фиксируют систему базовых ценностей как фундамент коллективной памяти. Пословичный фонд определенной языковой общности представляет собой сумму знаний о мире, понятий о добре и зле. Лингвокультурная система другого народа может быть проанализирована, если вникнуть в суть наиболее типичных высказываний.

Нередко такие выражения служат явным или скрытым, побочным аргументом в текстах, где существует аналогия между сюжетом и референтной ситуацией. Иногда они «прячутся» в тексте, и переводчик их не идентифицирует. Однако не все французские пословицы и фразеологизмы имеют эквиваленты или аналоги в русском языке, это своего рода лакуны, пробелы в «принимающей» картине мира. В такой ситуации перевод способен воссоздать только сюжет и отчасти стилистическое своеобразие подлинника, на уровне межкультурной коммуникации происходит сбой. Получатель перевода не в состоянии самостоятельно «вычитать» из текста скрытый смысл, особенно если он соотносится с национально окрашенным идиоматическим выражением. У таких языковых единиц образная основа обусловлена историческим и литературным контекстом, свойственным исключительно данной лингвокультуре [8].

Таким образом, гендерный аспект культурного опыта французского общества был исследован через национально окрашенные устойчивые выражения, представленные в сказках Шарля Перро. Действительно, идиомы – идеальный объект наблюдений в языке. Они существуют явно

и в то же время скрыто для тех, кто не читает между строк, составляют ядро культуры и истории страны, формируют языковую картину этноса и обуславливают гендерные стереотипы. Такие выражения, обнаруженные в выдающихся памятниках литературного творчества, – настоящие сокровища для филологов, неисчерпаемый источник для изучения национального менталитета.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Фененко Н. А.* Лингвокультурная адаптация текста при переводе: пределы возможного и допустимого // Вестн. ВГУ. Сер. : Лингвистика и межкультур. коммуникация. Воронеж, 2001. № 1. С. 70–74.
2. *Perrin J.-F.* Recueillir et transmettre. L'effet anthologique dans le conte merveilleux (XVII^e–XVIII^e siècle) // *Féeries*. 2004. № 1. P. 145–171.
3. *Soriano M.* Le dossier Charles Perrault. Paris, 1973. 438 p.
4. *Soriano M.* Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires. Paris, 1968. 525 p.
5. *Crinon J., Marin B.* Réviser à distance pour apprendre à écrire des textes narratifs // *Revue française de linguistique appliquée*. 2010. Vol. XV, № 2. P. 85–99.
6. *Perrault Ch.* Les Contes de Perrault. Paris, 1995. 90 p.
7. Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française / J. Rey-Debove [et al.]. Paris, 2007. 2837 p.
8. *Greimas A.-J.* Les proverbes et les dictons. Seuil, 1970. 309 p.

ГЕНДЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДВУХ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Я не плачу, я трáвлю и режу...

*Борис Пастернак,
памяти Марины Цветаевой*

I. Особенности мужской и женской речи

I.1. Психологические различия мужчин и женщин

Психологические различия мужчин и женщин проявляются как в характере я-концепции, так и в механизмах психологической защиты. Мужчинам свойственно компенсаторное поведение, стратегии самоусиления и самопрезентации [1, с. 210]. Первая стратегия проявляется в том, что после тревоги они убеждают себя в ценности своей личности. Гендерные исследования социальной я-концепции и самооценки показали, что часто мужчины «считают себя уверенными, хотя и не являются таковыми... Мужчины пытаются компенсировать свою низкую самооценку представлением о себе как об уверенном человеке» [1, с. 208]. Суть стратегии самопрезентации, «фальшивой уникальности», заключается в том, что они завышают свои истинные способности и возможности. Женщины, напротив, часто занижают свои способности и достижения, чтобы не задеть чувства других людей.

Мужчинам свойственна независимая я-концепция, а женщинам – зависимая. Самооценка мужчин, как правило, не снижается под влиянием других людей, а самооценка женщин может снизиться. На негативную обратную связь мужчины обычно не реагируют, а при позитивной обратной связи их восприимчивость увеличивается. Женщины реагируют и на позитивную, и на негативную обратную связь, более того, иногда женщина-адресант сознательно вынуждает адресата выражать поддержку: *я сегодня неважно выгляжу; пирог мне явно не удался*. Психологи установили, что даже женщины-лидеры работают эффективнее, если мужчины признают их компетентность. Важно отметить, что самооценка максимально сни-

жается у мужчин тогда, когда сомневаются в их независимости, а у женщин – когда сомневаются в их способности устанавливать хорошие отношения с другими людьми, ведь мужская роль – конструктивная, инструментальная и деятельная, а женская роль – коммуникативная и экспрессивная [1, с. 210].

Независимая я-концепция проявляется и в том, что, как правило, мужчинам легче руководить, чем подчиняться. Они используют стратегию дистанцирования даже от близких людей, в том числе в речи, а женщины чаще стремятся сблизиться с собеседником в речевом акте. Мужчины чаще используют директивные речевые паттерны, а женщины – речевые паттерны поддержки.

1.2. Различие речевых стратегий и тактик мужчин и женщин

Речевая стратегия определяется наиболее общей коммуникативной задачей говорящего, в основе которой лежат самые важные для него мотивы и цели речи. В соответствии с речевой стратегией адресант производит семантический, стилистический и прагматический выбор языковых единиц, т. е. формируя определенный тип речевого акта, он выбирает единицы с определенной семантикой, относящиеся к определенному стилю речи.

Речь мужчин и женщин различается четырьмя параметрами: 1) общими характеристиками речевого взаимодействия; 2) характером использования единиц разных уровней; 3) особенностями коммуникативного поведения; 4) особенностями мужского и женского характеров.

Общие характеристики речевого взаимодействия включают: речевые тактики (набор речевых средств и приемов для реализации стратегии), реактивные стратегии и регулирование коммуникативной инициативы, иерархию в речевом акте (моделирование отношений с собеседником), содержание и форму речи.

1.2.1. Наиболее общие характеристики речевых взаимодействий мужчин и женщин (определяют содержание и форму речи)

Речевое общение для мужчин – это средство самоутверждения, поэтому, как правило, они придерживаются конкурентной тактики. Следовательно, стремясь доминировать, они выстраивают иерархию речевого акта. Если цель беседы – утвердить свой социальный статус, свои достижения, подчеркнуть свое интеллектуальное превосходство, то естественны такие свойства речи, как категоричность высказывания (редкое использование вопросительных интонаций и конструкций), конструктивность речи (поскольку ее цель – решение определенной проблемы), аргументированность и фактологичность речи (при последней преобладают прямые номинации, и все воспринимается буквально), публичность речи, т. е. стремление говорить с большой аудиторией, в том числе незнакомых людей (расширяет

сферу влияния). Красота, нестандартность, оригинальность речи – средства привлечения к себе внимания, расширения аудитории слушающих. Юмор – инструмент временной власти над адресатами, поэтому мужчины, в отличие от женщин, часто шутят на публике. Учитывая, что владение информацией – это власть, стремясь утвердить свое превосходство впечатлением о большей информированности, мужчины предпочитают самостоятельно собирать общественно значимую информацию, не любят получать ее от других, особенно от женщин.

Женщины стремятся проявить эмпатию, установить контакт с собеседником, оказать и получить поддержку, одобрение в общении, подчеркнуть общность позиций, достигнуть согласия. Не желая навязывать собеседнику свое мнение, смягчая категоричность, женщины часто выражают сомнение по поводу своих высказываний или их отрицание. Беседа для женщин – это обсуждение проблем, в том числе межличностных отношений и психологических нюансов; возможно, именно поэтому женщины предпочитают вести беседу в узком кругу близких людей. Для женщин речевое общение – это также способ осмысления и выражения чувств, поэтому в речи они чаще используют обобщения и тропы (метафоры, гиперболы), демонстрируют ассоциативность мышления. Если мужчина предварительно обдумывает услышанное, чтобы дать точный ответ, формулируя его мысленно, и только потом высказывает его, то женщина думает вслух.

1.2.2. Регулирование коммуникативной инициативы. Реактивные стратегии

Гендерные различия проявляются в правилах ведения разговора и интерпретации этих правил. Стремясь доминировать в процессе общения, мужчина при потребности высказаться берет слово (ожидая того же от других), активно определяет начало и конец, ход и тематику беседы, смену темы разговора, хотя переключаться с темы на тему мужчине гораздо труднее, чем женщине. При этом он часто игнорирует семиотическую универсалию *чередность*, считая, что говорить должен один, а адресаты должны молча внимательно и спокойно слушать. Мужчина может не реагировать на попытку собеседника изменить тему разговора, реплики партнера. Реактивность собеседника (одобрительные комментарии, сигналы поддержки) он считает помехой, полагая, что его перебивают, потому что пытаются контролировать, а ведь последнее абсолютно недопустимо при его независимой я-концепции. Именно поэтому и он, будучи уже адресатом, несмотря на ролевые ожидания женщины-адресанта, не посылает ей никаких минимальных сигналов обратной связи. При этом мужчины (как и лидеры в целом) обычно прерывают речь собеседника чаще, чем женщины; мужчины чаще начинают говорить одновременно с женщинами.

Женщина, в свою очередь, использует совершенно другие реактивные стратегии в речевом поведении. Она часто дает хотя бы минимальные реакции (сигналы обратной связи), а их отсутствие у мужчины-адресата воспринимает как отсутствие активного интереса и поддержки. Форма активного слушания и выражения поддержки – это и постановка вопросов, и повторение своего вопроса или последних слов говорящего (эхо-техника, парафразы). Женщины используют улыбку, смех, прикосновения как форму поддержки говорящего гораздо чаще, чем мужчины. Более того, в процессе беседы женщины могут говорить друг с другом одновременно, вовсе не ставя цель перебивать собеседника. С другой стороны, до начала речевого акта женщина часто ждет, когда ей дадут слово, но не берет его самостоятельно.

I.2.3. Моделирование отношений с собеседником. Иерархия в речевом акте

В отношениях с собеседником мужчины стремятся сохранить независимость и свободу, а женщины – зависимость и близость. Мужчины подчеркивают статусное неравенство собеседников, демонстрируют сомнение в авторитетности адресата, поэтому нормой является демонстрация собственных заслуг, самопохвала, особенно при знакомстве или в беседе с вышестоящими людьми; скромность часто отождествляется со слабостью. Женщины, наоборот, стараются избежать иерархии (асимметрии) в речевом акте, пытаются уравнивать социальный статус собеседников, поэтому допускают самопохвалу только в узком кругу друзей. Если мужчины даже не терпят намека на указания и приказы, не признают требований других из принципа, принимают извинения как само собой разумеющееся, то женщины охотно выполняют требования других людей. Они, как правило, избегают в речи прямых требований, формулируя их как предложения. Женщины часто ищут у собеседника не решения своих проблем, а сочувствия и понимания. Мужчины стараются решить проблему собеседника, осуществляют конструктивную функцию, ведь это позволяет им занять более высокую ступень в иерархии речевого взаимодействия. Женщины извиняются чаще, чем мужчины, ведь извинения для них – выражение доброжелательности, проявление сочувствия, а для мужчин сочувствие – проявление превосходства.

Моделирование отношений с собеседником во многом обусловлено различиями мужских и женских характеров. Мужчинам свойственно стремление к власти, высокая соревновательность, готовность и умение отстаивать свои интересы, агрессивность, энергия, предприимчивость. Именно поэтому они более настойчивы, самодостаточны, жестки, иногда грубы, стараются свои намерения выразить прямо, без использования корректных и чересчур вежливых форм. Мужчины более охотно вступают в речевые конфликты. Женщины, как правило, избегают открытого

речевого конфликта, они склонны видеть хорошее в речевых партнерах; их паралингвистические сигналы (позы, жесты, телодвижения) более спокойны, не задевают партнера в физическом и психическом смыслах. В целом женщины менее агрессивны и более уступчивы. Специалисты по гендерной психологии отмечают, что если женщины равно любят успешных и более успешных людей, то мужчины чувствуют дискомфорт, угрозу своему благополучию, если близкие добиваются больших успехов.

1.2.4. Содержание и форма речи

Дистанцируясь от собеседников, мужчины не любят говорить о своих проблемах, мыслях и чувствах, страхах и сомнениях в отличие от женщин, которые охотно и часто доверительно говорят о своих проблемах, мыслях, чувствах, опасениях, страхах, приближая собеседника к себе. В отличие от женщин, мужчины не склонны обсуждать детали. Гендерные различия в способе аргументации проявляются в том, что мужчины аргументируют абстрактно, не обращаясь к личному опыту, но они недовольны, когда их личный опыт ставят под сомнение. Аргументом в речи женщин чаще является личный опыт, при этом они недовольны, когда их личный опыт не подтверждается похожим опытом. Мужчины посылают метасообщения о собственном превосходстве, давая сложные объяснения. Давая простые и понятные объяснения, женщины посылают метасообщения о поддержке. Женщины успокаивают собеседника и проявляют понимание важности его проблем, задавая ему много вопросов. Мужчины успокаивают собеседника, доказывая, что его проблемы «неоправданны и несущественны», тем самым понижая статус собеседника. Существуют гендерные различия в способах накопления и оперирования информацией. Мужчины собирают общественно значимую информацию и не любят получать информацию от других, особенно от женщин. Женщины накапливают информацию на основе личного опыта, сравнивая его с опытом других. Если мужчины охотно демонстрируют свою информированность, то женщины склонны ее скрывать. Повторим, что внимание мужчин часто направлено на форму речи (шутки, оригинальные, нестандартные изречения), внимание женщин – на ее содержание.

Итак, подведем итоги сказанному в 1.2.1–1.2.4. об основных оппозициях гендерного речевого поведения мужчин и женщин:

- 1.2.1 – оппозиции наиболее общих характеристик речевого общения: конкурентная тактика – эмпатия (эмоциональная и когнитивная); категоричность – смягчение категоричности высказывания; конструктивность – экспрессивность речи; широкий – узкий круг адресатов;
- 1.2.2 – оппозиции при регулировании коммуникативной инициативы и в реактивных стратегиях: доминантность – подчиненность в проявлении коммуникативной инициативы; отсутствие – наличие реактивных стратегий;

- I.2.3 – оппозиции при моделировании отношений с собеседником: независимость – зависимость; иерархичность – равенство; «менторство» (регулятивность) – сочувствие и понимание;

- I.2.4 – оппозиции, касающиеся содержания и формы речи: дистанцирование от собеседника – приближение к нему; абстрактность – конкретность аргументации; сложность – простота аргументации; аргументация без учета личного опыта – на основе личного опыта; уникальность – типичность личного опыта; признание важности – несущественности проблем собеседника; накопление общественно значимой информации – накопление информации на основе личного опыта; демонстрация – сокрытие собственной информированности; особое внимание к форме речи – содержанию речи.

I.2.5. Гендерные различия в использовании единиц разных уровней языковой системы. Осознанность и контроль речевого поведения

Женская речь более эмоциональна, экспрессивна и оценочна, чем мужская. Если эмоциональность связана с выражением чувств говорящего, то экспрессивность основана на отношении говорящего к содержанию или адресату речи [5, с. 591]. Экспрессивность формирует выразительность и образность речи. Для создания экспрессивности речи женщины чаще, чем мужчины, пользуются фигурами слова и фигурами переосмысления (тропами). Напомним, что «тропы формируют тексты, обладающие эстетической функцией» [6, с. 466]. В речи женщин присутствуют тропы, основанные либо на усилении значения (*гиперболы*), либо близкие к тем, которые основаны на переносе значения, но таковыми не являются (*эпитеты, сравнения*). Из фигур слова женщины, как правило, используют фигуры прибавления (*подкрепление*: синонимические перечисления, причем это образные синонимы) и перемещения (*инверсия*).

Мужчины для создания экспрессивности речи чаще, чем женщины, используют стилистически сниженные слова и выражения, тексты для дискредитации собеседника (жаргонизмы, сленг, пейоративы, бранную лексику, вульгаризмы, в том числе обценную лексику, эмоциональные адресативы, инвективы).

Женщины чаще используют коннотативно нейтральную лексику, эвфемизмы, «престижные» стилистически высокие формы. Даже речевые клише женщин – клише книжной лексики, а речевые клише мужчин чаще всего газетно-публицистические, они лишают речь экспрессивности и образности. При передаче эмоций и описании чувств речь мужчин более однообразна даже лексически, в то время как речь женщин отличается тем, что в ней присутствует широкий спектр средств создания экспрессивности речи: средства фонетические (изменение длительности звучания гласных, интонация), морфологические (ласкательные и уничи-

жительные аффиксы), лексические (слова с эмоционально-оценочным компонентом значения, прилагательные, наречия, междометия, частицы), синтаксические (инверсия, повторы). Таким образом, женщины стремятся выразить оценку разными способами: и лексически, и морфологически, и синтаксически. Поскольку лексическое значение междометий специфично (неустойчиво и лишено объективной составляющей), оно выражается интонацией и зависит от эмоционального состояния говорящего, то стилистически нейтральные междометия редко встречаются в речи мужчин. Напротив, идея присвоения мужчинам, вероятно, ближе, чем женщинам, в их речи чаще, чем в речи женщин, употребляются притяжательные прилагательные и местоимения. Некоторые оппозиции, приведенные далее, обусловлены психологическими и социальными различиями мужчин и женщин. Так, мужчины чаще женщин употребляют в речи абстрактные слова, профессиональную лексику, термины. С разными целями используют мужчины и женщины вводные слова: мужчины – для конкретизации речи, констатации факта, женщины – чтобы выразить сомнение, неуверенность, неопределенность (см. I.2.1). Существуют синтаксические различия «мужских» и «женских» текстов: в «женских» чаще присутствует сочинительная связь, в «мужских» – подчинительная, придаточные предложения причины и следствия; в «женских» текстах чаще встречается инверсия, неполные, восклицательные предложения, в «мужских» – полные, утвердительные предложения.

II. Гендерная обусловленность лексико-семантической структуры поэтических текстов Бориса Пастернака и Марины Цветаевой

Проанализируем поэтические тексты Бориса Пастернака и Марины Цветаевой по параметрам, характеризующим речевые суждения и речевое поведение мужчин и женщин. Стихотворение М. Цветаевой 1923 г. «О путях твоих пытаться не буду...» представляет собой обращение Иисуса Христа к Марии Магдалине, а стихотворение Б. Пастернака 1949 г. «У людей перед праздником уборка...» – обращение Марии к Христу. Вот что пишет И. Бродский о диалоге двух поэтов, анализируя две последние строфы в стихотворении М. Цветаевой: «Иными словами, человеческое в этот момент для Спасителя больше, чем Божественное, – во всяком случае, чем его собственное.... В 49-м году он (Б. Пастернак. – Л. С.) мог бы написать это сам, но это уже было написано, и ему надо было идти дальше. Мужская партия, другими словами, была уже исполнена женщиной. Мужчина поэтому берется в “У людей перед праздником уборка...” исполнить женскую партию» [2, с. 189]. Анализ лексико-семантической и фрагмента грамматической структуры сравниваемых текстов позволяет сделать вывод о том, что речевые маски в обоих случаях не скрывают гендерную принадлежность авторов текстов.

О путях твоих пытаться не буду,
Милая! – ведь всё сбылось.
Я был бос, а ты меня обула
Ливнями волос –
И – слёз.

Не спрошу тебя, – какой ценою
Эти куплены маслá.
Я был наг, а ты меня волною
Тела – как стеною
Обнесла.

Наготу твою перстами трону
Тише вод и ниже трав.
Я был прям, а ты меня наклону
Нежности наставила, припав.

В волосах своих мне яму вырой,
Спеленай меня без льна.
– Мироносица! К чему мне миро?
Ты меня омыла
Как волна.

Марина Цветаева

У людей пред праздником уборка.
В стороне от этой толчеи
Обмываю миром из ведёрка
Я стопы речистые Твои.

Завтра упадёт завеса в храме,
Мы в кружок собьёмся в стороне,
И земля качнётся под ногами.
Может быть, из жалости ко мне.

Шарю и не нахожу сандалий.
Ничего не вижу из-за слёз.
На глаза мне пеленой упали
Пряди распутившихся волóс.

Перестроятся ряды конвоя,
И начнётся всадников разъезд.
Словно в бурю смерч, над головою
Будет к небу рваться этот крест.

Ноги я Твои в подол упёрла,
Их слезами облила, Иисус,
Ниткой бус их обмотала с горла,
В волосы зарыла, как в бурнус.

Брошусь нá землю у ног распятыя,
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста.

Будущее вижу так подробно,
Словно Ты его остановил.
Я сейчас предсказывать способна
Вещим ясновиденьем сивилл.

Для кого на свете столько шири,
Столько мýки и такая мощь?
Есть ли столько душ и жизней в мире?
Столько поселений, рек и роц?

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до Воскресенья дорасту.

Борис Пастернак

II.1. Объем и тематическая структура текстов Бориса Пастернака и Марины Цветаевой

Объем текста Б. Пастернака приблизительно на одну треть больше объема текста М. Цветаевой, хотя первый говорит устами женщины, а вторая – устами мужчины. У М. Цветаевой присутствует единство темы, у Б. Пастернака несколько тем сменяют друг друга. Тематическая структура текста Б. Пастернака является и более сложной, и одновременно более четкой, чем тематическая структура текста М. Цветаевой, в нем присутствует ряд оппозиций: настоящее – будущее; будущее Христа – будущее Магдалины; жертвы Марии для Иисуса – жертвы Иисуса для человечества; вознесение на крест Иисуса – падение Марии к распятию; воскресение Иисуса – нравственное преобразование Марии. Более четкая структурированность мужского интеллекта, в которой доминирует невербальный компонент [2, с. 185], развитая способность устанавливать аналогии, предполагающие комплексность объектов анализа и синтеза, усложненность и множественность ассоциаций, склонность и умение оперировать абстракциями проявляются в тематической неоднородности текста, в усложненности его лексико-семантической структуры, в свойственной ему символичности и множественности обобщений.

II.2. Категория количества и ее представление в тексте Бориса Пастернака

Для Б. Пастернака существенно количество (*трое суток*), которое иногда предстает как нерасчлененное множество: *слишком многим; столько душ и жизней; столько поселений, рек и роц; столько шири*, а иногда – как оппозиция «множественное – единичное»: они – я, много – одна (*у людей, от... толчеи – в стороне от этой толчеи умываю*). Одновременно здесь присутствует и оппозиция «я – ты» (Мария как активный субъект утилитарного действия – Иисус как объект). Примечательно, что даже результатом определяющего действия Иисуса является статика (*Будущее... / Словно ты его остановил*), а динамика, присущая Марии, реализуется не только в реальном, но и в виртуальном времени (*Будущее вижу... / предсказывать способна / Вещим ясновиденьем сивилл*). Накануне казни оппозиция «они – я» стирается, и Мария становится одной из многих (*мы в кружок собьемся в стороне*), потому что возникает новая оппозиция по признаку активности/пассивности: Христос – человечество (ты – мы). Однако в момент казни одна из многих вновь превращается в единственную, самую близкую: *брошусь, обомру, закушу, дорасту*. Оппозиция «они – я» (до казни) сменяется оппозицией «мы – ты», где «я» – это часть «мы» (в момент, непосредственно предшествующий казни), а затем – нейтрализующейся оппозицией «я – ты» (в процессе казни и после казни). Количественная оппозиция в целом является динамичной. Заметим, что динамично даже представление объектов, которые осмысляются количественно: от недис-

кретного к дискретному (*шири, муки – души и жизнью – поселений, рек и роц*); от увеличения количества множественного к увеличению количества потенциально единичного (*слишком многим; столько шири – столько поселений, рек и роц*); от безденотатного к сигнификатному и к денотатному (*многим – шири, муки – души и жизнью – поселений, рек и роц*); от вечного к временному, преходящему (*душ – жизнью*). Может быть, динамика глагольных и местоименных средств выражения количественности является одним из способов передачи основной темы стихотворения, о которой писал в своих «Примечаниях к комментарию» Иосиф Бродский: «В отличие от Рильке наша тема – не столько любви и горя, сколько прихода к вере через оные, тема – если угодно – религиозного откровения» [2, с. 181].

II.3. Категория времени

Б. Пастернак структурирует время: называет конкретный отрезок времени (*трое суток*); номинирует отрезок времени с помощью метафорического переноса: пространство → время (промежутков), одновременно создавая оппозицию «время – неструктурированное пространство» (*Но пройдут такие трое суток / И столкнут в такую пустоту*); локализует время в последовательности событий (*перед праздником*), косвенно указывая на конечный предел; использует общую номинацию, точкой отсчета принимая момент повествования (*будущее*). Время в тексте Б. Пастернака может быть и динамично, и статично. Временная динамика выражается не только прямой номинацией (*будущее*), не только метафорой: движение (перемещение в пространстве) → время (*Но пройдут такие трое суток*), но содержится и в пресуппозиции: остановить можно только противоположное статике (*Будущее вижу так подробно, / Словно ты его остановил*). Разнообразие приемов описания времени, наличие метафорических переносов, неявных оппозиций создает динамику текста. Это как раз тот случай, когда способ описания объекта диктуется его свойствами.

События в тексте М. Цветаевой, наоборот, существуют как будто вне времени, оппозиция «прошлое – настоящее – будущее» частично снимается. Это происходит, во-первых, из-за того, что прошедшие события, в разной степени отдаленные от момента повествования, передаются грамматическим прошедшим временем (*омыла, куплены*), а семантика «плюсквамперфектности» выражается с помощью лексико-семантической оппозиции и грамматической оппозиции видовых пар (*был – обула, был – обнесла, был – наставила*). Во-вторых, будущие события, иногда выраженные императивом (*в волосах своих мне яму вырой*), почти совпадают с моментом повествования (*наготу твою перстами трону*). В-третьих, грамматическое будущее время в первых двух строках обозначает реальное настоящее (*пытать не буду; не спрошу – не спрашиваю*). Да и какая может быть временная динамика в тексте, где уже вторая строка – тематиче-

ски итоговая. «Милая! – ведь все сбылось...» и вообще все стихотворение звучит как последние слова, сказанные в этом мире, ибо, в конце концов, Магдалина – последний собеседник Христа в этом мире...» [2, с. 185].

II.4. Категория пространства

Для упрощенного пространства М. Цветаевой важно направление (*прям, наклон*), вертикальная протяженность (*ниже*), замкнутость (*обула, обнесла, спеленала, омыла*). Номинации движения (перемещения в пространстве) бедны: они либо передают идею приближения, присвоения и связаны с самыми простыми и первичными проксимальными ощущениями (*припав, трону*), либо представляют собой косвенные номинации, периферию лексико-семантического поля «движение» (*о путях, тропу, ливнями*).

Пространство Б. Пастернака более сложно, более дифференцировано, чем пространство М. Цветаевой. В тексте первого присутствуют собственно пространственные номинации, передающие идею бесконечности (*столько шири*) и ограниченности пространства (*мы в кружок собьемся*); дискретности, связанной с ней идеей обособленности, отдельности (*в стороне от этой толчеи; мы в кружок собьемся в стороне*) и недискретности пространства (*в такую пустоту*). Ограниченное пространство различается по протяженности и форме (*в кружок собьемся; по концам креста*). Движение в тексте Б. Пастернака разнообразно, разнонаправленно: оно осуществляется как вниз и вверх по вертикали (*упали пряди; упадет завеса; брошусь на землю; столкнут в такую пустоту; будет к небу рваться этот крест; до воскресенья dorасту*), так и по горизонтали, последнее может быть периодическим (*и земля качнется под ногами*). Перемещение в пространстве может совершаться множеством субъектов (*в кружок собьемся; перестроятся ряды конволя, и начнется всадников разъезд*) или представлять собой целенаправленный символический жест одного человека (*руки для объятья ты раскинешь*). Субъектная множественность используется при описании реалистической, бытовой ситуации, субъектная единичность – при описании символического жеста. Напомним, что если в начале стихотворения (I строфа) существует противопоставление Марии и остальных людей, выраженное лексическими средствами, то в центральной части (V строфа) оно стирается (*мы*), а к концу текста (VII строфа) присутствует уже не оппозиция одного и многих, а, наоборот, отношения включенности, когда один, единственный и всеобъемлющий, вбирает в себя многих и выражает многих: *Слишком многим руки для объятья / Ты раскинешь по концам креста*. Формируется цепочка оппозиций «я» (Мария) – «они», «я» (Мария) – как часть «мы», «мы» – как часть другого «я» (Исус).

В тексте Б. Пастернака отражается связь пространства и времени, связь пространства и количества. Первая выражена языковой метафорой:

перемещение в пространстве (движение) → время (...*пройдут ...трое суток*). Парадокс количественный – единство уникального и всеобъемлющего – подкрепляется, дублируется парадоксом пространственным – единством ограниченного, но не замкнутого пространства.

II.5. **Тактильный контакт**

Тактильный контакт (прикосновения) вербально выражен в обоих стихотворениях. Однако М. Цветаева, нанизывая метафоры, подробно передает атмосферу, рожденную нежными и обволакивающими прикосновениями: ...*обула / Ливнями волос – / И – слез. //...волною / Тела – как стеною / Обнесла. // Наготу твою перстами трону / Тише вод и ниже трав... //...Спеленай меня без льна*. Б. Пастернак, наоборот, вкладывает в уста женщины по-мужски слишком прямолинейные, грубоватые в своей прямолинейности описания прикосновений: *Ноги я твои в подол уперла, / Их слезами облила, Исус. / Ниткой бус их обмотала с горла, / В волосы зарыла, как в бурнус*. Даже используя высокую лексику, поэт точно называет действие: *Обмываю миром из ведерка / Я стопы пречистые твои*. Обратим внимание на то, что в текстах двух поэтов присутствует одна и та же метафора, но М. Цветаева нейтрализует ее «стертость», а потому и некоторую сниженность грамматически и лексико-семантически, а именно ирреальной модальностью (формами императива) и глаголом *спеленай*, который ассоциируется с женственностью материнства: *В волосах своих мне яму вырой, / Спеленай меня без льна*. Б. Пастернак использует в сравнении конкретную атрибутику: *В волосы зарыла, как в бурнус*. Первая треть его стихотворения насыщена разговорной лексикой, что создает впечатление обыденности происходящего (*у людей пред праздником уборка; толчеи; шарю и не нахожу; пряди распустившихся волос; уперла; облила; обмотала; зарыла*), нет никакой патетики и при описании событий, непосредственно предшествующих распятию (*упадет завеса, собьемся в стороне, земля качнется*); поэт, пишущий от имени женщины, по-мужски обращает внимание на манипуляции воинов (*перестроятся ряды конвоя, всадников развезд*). Только знаковый для человечества и для отдельного человека момент распятия и все последующее за ним в уже изменившемся мире и перерожденной душе Марии потребовали иной лексики, насыщенной эмоционально-оценочными компонентами и семантикой интенсивности: *в бурю смерч; рвать; брошусь; обомру и закушу уста; раскинешь; столько шири; столько муки; столько душ и жизней; столько поселений, рек и роц; такая мощь; такие трое суток; в такую пустоту*.

Если М. Цветаева устами мужчины по-женски эстетизирует бытовые манипуляции, то Б. Пастернак по-мужски поэтизирует социальную функцию и беспощаден в описании бытовых подробностей.

Вспомним, что стихотворение Б. Пастернака было своеобразным ответом М. Цветаевой, написанным через 26 лет. Возможно, поэтому совпадение в высокой оценке адресата прослеживается лишь в послед-

ней строфе М. Цветаевой и первой строфе Б. Пастернака: – *Мироносица! К чему мне мир? / Ты меня омыла, как волна* (М. Цветаева); *Обмываю миром из ведерка / Я стопы пречистые твои* (Б. Пастернак).

П.6. Этические категории. Механизмы психологической защиты

В тексте М. Цветаевой, говорящей от имени Иисуса, присутствует повторение приема отрицания: *О путях твоих пытаться не буду, // ... Не спрошу тебя, какой ценою... – и антитезы: Я был бос, а ты меня обула... // Я был наг, а ты меня волною / Тела – как стеною / Обнесла... // Я был прям, а ты меня наклону / Нежности наставила...*

Основное содержание стихотворения М. Цветаевой – обращение Иисуса к Марии с благодарностью. При этом аргументация лирического героя отражает женский взгляд на события и отношения: вспомним о зависимой я-концепции, следствием которой стало стремление женщин усилить самооценку через положительную внешнюю оценку. Психологической мотивацией создания антитезы «я был одним – ты меня сделала другим» в ситуации описания как раз и является стремление женщины к объективному признанию ее заслуг мужчиной, именно поэтому Иисус подчеркивает важность для себя действий Марии – так женщина-поэт произносит устами мужчины то, что хотела бы услышать.

Если интерпретация правил ведения разговора у героя М. Цветаевой женская: выразить поддержку и благодарность адресату, поощрить его, повысить его статус, то героине Б. Пастернака, наоборот, свойственна мужская интерпретация этих правил. Она демонстрирует свою компетентность и уникальность, говоря о настоящем (и создавая оппозицию «я – они»), будущем, которое способна предвидеть *вещим ясновиденьем сивилл*, вечном, вневременном, локальных событиях и беспредельности мира: *Для кого на свете столько шири, / Столько муки и такая мощь?* Она говорит о людях, которых видит рядом: *у соседей, Иисус, ряды конвоя, всадников развезд* (вспомним, что в тексте М. Цветаевой есть только двое: Иисус и Мария), и о человечестве: *Слишком многим руки для объятья / Ты раскинешь по концам креста... // Есть ли столько душ и жизней в мире? / Столько поселений...* Данная естественная социализированность – проявление маскулинности, которую поэт не может замаскировать, вложив текст в уста женщины.

Маскулинность текста Б. Пастернака проявляется в представлении лирической героини как человека не только «отдельного» от других, но и уникального: она и изгой, не видящий прошлого и настоящего, и ясновидящая («принцип слепого прорицателя, слепого прорицания», по словам И. Бродского [2, с. 194]), она и отверженная, и самоотверженно преданная Иисусу, она и падшая, и бросившаяся *на землю у ног распятия*, она – единственная. Несмотря на надлом и трагедию, героиня Б. Пастернака реагирует максимальным повышением самооценки, что

является типично мужским проявлением стратегий самоусиления и самопрезентации. Автор-мужчина, якобы описывая психологическую динамику женщины, на самом деле демонстрирует устойчивую психику мужчины, его компенсаторное поведение. Мария у Б. Пастернака часто по-мужски видит себя в центре событий: *И земля качнется под ногами, / Может быть, из жалости ко мне* (а не к тому, кого распинают). Она косвенно предъявляет себя как источник аналогий: *Слишком многим руки для объятья / Ты раскинешь по концам креста*. Динамика самооценки лирической героини – свидетельство маскулинности текста Б. Пастернака: кульминация ее духовного развития связана с осознанием своей особенности, уникальности, приближенности к Христу (*Я до Воскресенья дорасту*) при реальной несопоставимости поступков Христа и Марии по степени их важности для человечества. Таким образом, каждый из авторов реализует свои гендерные ожидания: женщина (М. Цветаева) – признание ее заслуг мужчиной; мужчина (Б. Пастернак) – желание, чтобы женщина поднялась, «доросла» до его способа осознания и освоения мира.

III. Грамматическая структура поэтического текста

В поэтическом тексте, где формальные признаки выполняют содержательную функцию (ритмы стимулируют семантизацию), грамматическая семантика падежа не только способствует смыслообразованию, но, возможно, становится одним из средств разрушения гендерной речевой маски. Падежи русского языка располагаются в порядке убывания частоты встречаемости в текстах следующим образом: именительный, винительный, родительный, предложный, дательный, творительный (первые три: И., В., Р. – центральные падежи; вторые три: П., Д., Т. – периферийные). В стихотворении М. Цветаевой этот порядок иной: родительный (7 словоформ), творительный (5), именительный (4), винительный (3), предложный (2), дательный (1); заметим, что все падежные формы, кроме доминирующей, образуют убывающую арифметическую прогрессию. Родительный и творительный падежи (третья и шестая позиции в списке частотности русских падежей) у М. Цветаевой в тексте занимают первые две позиции. Словоформы в родительном падеже составляют 32 %, в творительном – 23 %, что в сумме – более половины (55 %) всех словоупотреблений существительных.

III.1. Грамматическая семантика падежа в тексте Марины Цветаевой. Родительный падеж

В тексте М. Цветаевой наибольшее число существительных стоит в форме родительного падежа (7 лексем: *волос, слез /I/, тела /II/, вод, трав, нежности /III/, без льна /IV/*). Родительный падеж отражает относительно пассивное участие в действии (абсолютно пассивное выражено винительным падежом). Родительный падеж так же, как именительный и ви-

нительный, является центральным падежом, но находится на границе центральных и периферийных падежей. В классификации Р. Якобсона родительный падеж является однопризнаковым, определенным, объемным, т. е. указывает на ограничение объема предмета (предмет не в полном объеме участвует в содержании высказывания). Иными словами, родительный – синекдохический падеж, так как объем участия предмета в содержании высказывания меньше его (предмета) полного объема. Наиболее ярко синекдоха проявляется в приименном родительном падеже, потому что имя, от которого зависит родительный падеж, ограничивает объем предмета или абстрагирует от предмета какое-либо из его свойств (например, проявление – *слово человека*, состояние – *разгром армии*, принадлежность – *картина художника*, окружение – *сосед музыканта*). Иногда происходит наоборот: носитель свойства абстрагируется от свойства (*человек слова*). Спецификой родительного падежа является то, что только он может быть подчинен чистому, свободному от каких-либо глагольных оттенков имени. Типичный родительный падеж – приименный родительный.

В стихотворении М. Цветаевой четыре раза встречается присубстантивный родительный падеж (*...ливнями волос – / И – слез...; волною тела; наклону нежности*). Два существительных из трех – отглагольные морфологические дериваты (*ливнями, наклону*), поэтому можно предположить, что в двух случаях в семантике родительного падежа присутствует не только определительное, но и субъектное значение (*ливнями волос – / И – слез*). В двух случаях в семантике родительного падежа доминирует определительное значение (*наклону нежности, волною тела*); в двух случаях родительный падеж при прилагательных в сравнительной степени имеет периферийное значение необходимо восполняющей формы (*тише вод и ниже трав*); приглагольный родительный имеет объектное значение при отрицании (*спеленай... без льна*). В приглагольном родительном падеже предмет остается вне содержания высказывания, т. е. отрицательно участвует в последнем. В приименных родительных обозначена пространственная граница участия предмета в содержании высказывания: движение по вертикали вниз (*ливнями волос – / И – слез*), протяженность по вертикали вверх (*ниже трав*), подобие формы как представление категории пространства (*волною тела*), пространственно-двигательное представление проявления чувства (*наклону нежности*), акустическая характеристика, в основе которой лежит пространственное представление об амплитуде колебаний звуковой волны (*тише вод*).

III.2. Грамматическая семантика падежа в тексте Марины Цветаевой. Творительный падеж

Грамматическая семантика творительного падежа отражает активное участие в деятельности, но последняя является зависимой или опосредствованной. Творительный падеж является периферийным, синтакси-

ческим (как дательный и предложный падежи). Его формы выражают семантические оттенки и выступают в функции обстоятельства, реже – косвенного дополнения. Творительный падеж обозначает лишь условия действия (время, место, способ, орудие, источник, движущую силу), может выражать соотношение части и целого (*помолодеть душой*), всегда играет побочную роль в содержании высказывания. Творительный падеж является однопризнаковым, неопределенным, т. е. неясно, участвует ли падежная форма в содержании высказывания. Именно творительный падеж образует две из трех самых устойчивых падежных оппозиций: «Т. : И.» и «Д. : Т.». Неопределенные (ненаправленные, необъемные) Т. : И. противопоставлены как периферийный и центральный; периферийные Д. : Т. противопоставлены как направленный (определенный) и неопределенный, причем Т. и Д. наиболее четко и последовательно противопоставлены фонологически.

В творительном падеже стоит пять имен существительных анализируемого текста: *ливнями* /I/, *ценою*, *волною*, *стеною* /II/, *перстами* /III/. Творительный – синекдохический падеж, так как он выражает частичную функцию, эпизодическое свойство. В выражениях *перстами трону* (дотронусь, прикоснусь), *ливнями волос* (волосами), *волною тела* (телом), *как стеною* (прочно, наглухо) синекдоха заключается в том, что называется не часть от целого, а используется один семантический признак (одна сема). Очевидно, в любом сравнении присутствует «понятийная» синекдоха – на этом и основана метафоричность. Именно периферийность творительного падежа способствует постепенному превращению форм творительного в наречия (ср.: *какой ценою* (как?)).

Все названные формы творительного падежа имени обладают разными частными падежными значениями: способа действия с усилительным значением (*какой ценою*), сравнения (*как стеною*), сравнения и отождествления (*ливнями*, *волною*), инструментальным (*перстами*). Однако все пять частных значений сводятся к двум более общим значениям: объектно-определятельному и обстоятельственно-определятельному. Объектное значение орудия осложнено определятельным значением способа действия (*обула ливнями; ...волною /...как стеною / Обнесла; перстами трону*). Обстоятельственное значение также осложнено определятельным значением способа действия (*какой ценою*). Формы творительного падежа со значением сравнения и отождествления создают оппозицию сразу по двум признакам: привативную оппозицию по признаку производности/непроизводности (*ливнями – волною*), эквиполентную оппозицию по пространственному признаку (*ливнями* (динамика, движение) – *волною* (форма)). Обе формы творительного падежа со значением сравнения и отождествления (*ливнями*, *волною*) оппозитивны форме творительного

падежа со значением сравнения (*как стеною*) по признакам «форма существования материи» и «динамичность – статичность» или «изменчивость – постоянство» (*ливнями, волною* (жидкое, динамичное, изменчивое) – (*как стеною* (твердое, статичное, неизменное)).

Феминность семантики наиболее частотных падежей в тексте М. Цветаевой проявляется в том, что оба падежа синекдохические: один объемный, второй периферийный. Неполнота представления предмета, ограничение его объема в родительном падеже и побочная, эпизодическая роль предмета в содержании высказывания в творительном падеже прямо коррелируют с психологическим феноменом – отсутствием конструктивной доминантности в женской речи. Маскулинная маска с одновременной декларацией акционального феминного лидерства в содержании текста противоречит не только феминным особенностям лексико-семантической структуры текста, его содержания, но и скрытой, неявной грамматической падежной семантике наиболее частотных падежей.

Грамматическая семантика родительного и творительного падежей противоречит коммуникативной цели текста: признанию важности заслуг Марии Магдалины перед Христом. Падежная семантика разрушает осознанную установку на доминирующую роль женщины и подчеркивает неосознанную феминность. Иначе говоря, грамматическая семантика падежа разрушает декларативную феминность и одновременно усиливает феминные особенности текста: компенсаторную маргинальность и реляционность.

III.3. Грамматическая семантика падежа в тексте Бориса Пастернака. Именительный и винительный падежи

Среди словоформ существительных формы именительного падежа в тексте М. Цветаевой составляют 18 % (4 словоформы), Б. Пастернака – 16 % (10 словоформ). Без учета обращений соответственно 9 % – 14 %. Подавляющее количество форм именительного падежа у Б. Пастернака (9 из 10) имеет субъектное (7 словоформ) или субъектно-объектное (2 словоформы) значение: *пряди (упали), завеса (упадет), земля (качается), ряды (перестроятся), разъезд (всадников начнется), смерч, крест (будет к небу рваться) – уборка (у людей перед праздником), мощь (для кого на свете... такая).*

Из 14 словоформ в винительном падеже 8 имеют собственно объектное значение (*стопы, ноги, будущее, уста, руки; в подол, в волосы, в бурнус*), а 6 выражают определительную пространственную и временную семантику: это винительный определительный по месту или направлению (*на глаза, на землю, в пустоту*), определительный по форме (*в кружок*), определительный (обстоятельно-квалифицирующий) по временной протяженности (*за промежутки*), по времени или периоду,

соотносимо с определенным событием или состоянием (*в бурю*). Тематически в формах винительного падежа преобладают пространственные, временные и природные номинации, в том числе соматические, причем наблюдается некая «тематическая» симметрия: 6 лексем представляют собой соматизмы (*стопы, ноги, уста, руки, на глаза, в волосы*); 6 лексем называют время, пространство, природные явления (*будущее, за промежуток, в кружок, в пустоту, в бурю, на землю*); по 2 лексемы называют артефакты (*в подол, в бурнус*) и природные явления (*в бурю, на землю*); по 2 лексемы обладают семантикой времени (*будущее, за промежуток*) и пространства (*в кружок, в пустоту*). В тексте Б. Пастернака существует симметрия топологии форм именительного падежа, которая заключается в последовательном чередовании строф с наличием или отсутствием этих форм: 3 (+) – 1 (–) – 2 (+) – 1 (–) – 1 (+) – 1 (–). Количество строф с формой именительного падежа убывает в арифметической прогрессии, а количество строф без именительного падежа постоянно.

Строгая лексико-семантическая структурированность форм винительного и именительного падежей создает скрытую ритмику текста, демонстрируя в виде оппозиций тематические предпочтения автора: время – пространство, человек – природа, человек – стихия.

III.4. Грамматическая семантика падежа в тексте Бориса Пастернака. Родительный падеж

В текстах Б. Пастернак и М. Цветаевой родительный падеж является самым частотным. В стихотворении поэта 25 словоформ в родительном падеже, во-первых, выражают субъектно-объектные отношения; во-вторых, уточняют обстоятельство действия по признакам количества, пространства, причины, цели, функции; в-третьих, обозначают отношения принадлежности. Только две словоформы с объектным значением выражают еще и значение внутреннего состояния или внутреннего отношения: (*дорасту*) *до Воскресенья*; (*качнется*) *из жалости*.

Из 10 форм родительного падежа с субъектным значением (*/развезд/ всадников; /ясновидением/ сивилл; у людей /уборка/*) 7 форм осложнены значением количественности в виде элемента значения полноты: (*столько*) *шири, муки, души и жизней, поселений, рек и роц*. Количественное значение выражается и формами необходимого информативного восполнения: (*трое*) *суток*; неопределенного множества и того, что в него входит: (*ряды*) *конвоя*. Одна форма имеет объектное значение: (*не нахожу*) *сандалий*.

Восемь форм с обстоятельственно-определяющим значением выражают семантику пространственной отнесенности (*/в стороне/ от толчеи; /бус/ с горла; /на землю/ у ног*) и пространственного ограничения (*/миром/ из ведерка*), причины (*/качнется/ из жалости; /не вижу/ из-за слез*), цели (*/дорасту/ до Воскресенья*), назначения и функции (*/руки/ для объятья*). Собственно определяющее значение является в данном тексте только

значением принадлежности: это либо значение неотчуждаемого качества или признака (*/ниткой/ бус; /по концам/ креста*), либо значение соматической принадлежности, т. е. неотчуждаемой физической, органической принадлежности (*/пряди/ волос; /у ног/ распятыя*).

III.5. Грамматическая семантика падежа в тексте Бориса Пастернака. Творительный падеж

Если у М. Цветаевой 3 из 5 словоформ в творительном падеже – это творительный сравнения, то у Б. Пастернака 4 из 8 словоформ имеют более абстрактную семантику условия: времени, места, движущей силы (*перед праздником; под ногами; над головою; /предсказывать/ ясновидением*), 3 словоформы – творительный средства (*/обмываю/ миром, /облила/ слезами, ниткой /бус... обмотала/*) и только 1 словоформа – творительный сравнения (*пеленой упали / Пряди распустившихся волос*), обусловленный текстом М. Цветаевой (*Ливнями волос – / И – слез. //...волною / Тела – как стеною / Обнесла*), о чем свидетельствует и означаемое (характер образности), и означающее (универсальный звуко-символизм) знака.

III.6. Доминирующая падежная семантика в тексте Бориса Пастернака

Из 64 словоформ имени существительного в стихотворении Б. Пастернака 58 имеют субъектное (18), объектное (12) и определительное (28) значения.

Словоформ с субъектным и объектным значением (30) почти столько же, сколько и словоформ с определительным значением (28) и почти на одну треть меньше общего количества словоформ в детализирующих падежах (43). Показательно, что почти две трети падежных форм в детализирующих падежах (27 форм, не имеющих субъектного или объектного значения) вербализуют результаты освоения категорий пространства и времени, количества; выражают причинную зависимость и целепологание: 7 словоформ имеют сему «количество» (Р.); из форм с определительным значением 15 содержат сему «пространство» (В., П., Д.), 2 – сему «время» (В.), 2 – сему «причина» (Р.), 1 – сему «назначение/ функция» (Р.). Конструктивность, иерархичность и жесткая структурированность текста проявляются даже на уровне падежной семантики.

III.7. Общая семантика падежа в текстах Бориса Пастернака и Марины Цветаевой. Сравнительный количественный анализ

Хотя М. Цветаева пытается говорить голосом мужчины, а Б. Пастернак – голосом женщины, особенности использования общей грамматической семантики падежа позволяют разглядеть истинную гендерную принадлежность авторов стихотворений. Поскольку текст Б. Пастернака содержит почти в три раза больше словоформ имен существительных, чем текст М. Цветаевой (64 и 22 словоформы соответственно), сравним не аб-

солютные величины, а процентное выражение частоты встречаемости падежной формы в каждом из текстов. В дальнейшем первая цифра характеризует текст Б. Пастернака, вторая – текст М. Цветаевой. Самые частотные в тексте Б. Пастернака – центральные падежи (Р, В., И.), М. Цветаевой – Р, Т., И. (табл. 1). Первую и третью позиции у обоих авторов занимают одни и те же центральные падежи: родительный (39 % – 32 %) и именительный (16 % – 18 %). Родительный падеж является самым частотным в обоих текстах. Вторую позицию по частотности у Б. Пастернака занимает центральный винительный падеж (22 %), у М. Цветаевой – периферический творительный падеж (23 %). Отметим, что относительное количество наиболее частотных падежных форм в третьей и особенно во второй позиции у двух авторов приблизительно одинаковое (И.: 16 % – 18 %; В. – Т.: 22 % – 23 %). Приблизительно одинакова доля самых редких падежей имени существительного в текстах Б. Пастернака и М. Цветаевой – предложного (8 % – 9 %) и дательного (3 % – 4 %). Б. Пастернак чаще, чем М. Цветаева, использует центральные падежи (В., Р.). В свою очередь, М. Цветаева чаще, чем Б. Пастернак, задействует периферийные падежи (Д., Т., П.), а также центральный именительный падеж; второй по частотности падеж в ее тексте – творительный. Однако в текстах обоих авторов в сумме преобладают центральные падежи (И., Р, В.), они составляют 77 % всех словоупотреблений существительных у Б. Пастернака и 64 % – у М. Цветаевой.

Словоформы в винительном падеже, называющие прямой объект действия, также обладают разной частотностью в текстах Б. Пастернака и М. Цветаевой (22 % – 14 %). Интересно, что суммарная доля словоформ существительных в именительном и винительном падежах, называющих субъект и прямой объект действия, составляет у Б. Пастернака и М. Цветаевой 38 и 32 % соответственно. В результате оказывается, что соотношение суммарной доли словоформ в центральных И. + В. падежах (38 % – 32 %) приблизительно такое же, как соотношение доли словоформ в центральном – родительном – падеже (39 % – 32 %).

Таблица 1

Падеж	Частота встречаемости падежных форм			
	абсолютная		% выражения	
	Б. Пастернак	М. Цветаева	Б. Пастернак	М. Цветаева
И.	10	4	16	18
Р.	25	7	39	32
Д.	2	1	3	4
В.	14	3	22	14
Т.	8	5	12	23
П.	5	2	8	9
<i>Всего</i>	64	22	100	100

Общее значение падежа разлагается на падежные признаки (периферийность, направленность, объемность), которые комбинируются друг с другом определенным образом [16, с. 177, 179–180]. В текстах М. Цветаевой и Б. Пастернака самым частотным является однопризнаковый объемный родительный падеж (см. табл. 1). Вторыми по частотности в обоих текстах также являются однопризнаковые падежи: у М. Цветаевой – периферийный творительный, у Б. Пастернака – направленный винительный. Третий по частотности в обоих текстах – беспризнаковый (непериферийный, ненаправленный, необъемный) центральный именительный падеж. Минимально частотными (ранги 6, 5) в обоих текстах являются двупризнаковые периферийные падежи: объемный предложный и направленный дательный. В анализируемых текстах наблюдается обратная корреляция количества признаков, образующих общее значение падежа, и частотности падежной формы. В табл. 2 цифры рядом с указанием падежа обозначают разницу процентного выражения частоты встречаемости падежных форм. Разница доли словоупотреблений в форме каждого из падежей имени существительного в тексте М. Цветаевой оказывается более радикальной, т. е. либо максимальной, либо минимальной: Т. 11 – Д. 1, П. 1; в тексте Б. Пастернака – усредненной: В. 8, Р. 7. Значит, принцип количественного распределения преобладающих падежных форм по текстам Б. Пастернака и М. Цветаевой различен.

Таблица 2

Радикальные различия (преобладают у М. Цветаевой)			Средние различия (преобладают у Б. Пастернака)	
максимальные	минимальные		Р. 7	В. 4
Т. 11	Д. 1	П. 1		
периферийный			непериферийный (центральный)	
необъемный		объемный	необъемный	
ненаправленный	направленный	ненаправленный	направленный	

Отношение доли самого частотного родительного падежа и доли самого малочастотного дательного падежа в тексте Б. Пастернака приблизительно на одну треть больше, чем отношение доли этих падежей в тексте М. Цветаевой (у Б. Пастернака: Р. – 39 %, Д. – 3 %; у М. Цветаевой: Р. – 32 %, Д. – 4 %; соответственно 13 % – 8 %). У Б. Пастернака более четко выражена иерархия падежных значений и отсутствует противоречие между общим и частным в характере проявления падежной семантики. В его тексте преобладают формы с более абстрактным падежным значением, чем у М. Цветаевой. Кроме того, падежная семантика в стихотворении Б. Пастернака в большей степени детализируется, что прямо коррелирует со сложностью тематической и концептуальной структуры его текста.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бендас Т. В. Интеллектуальные, речевые и эмоциональные характеристики. Личностные характеристики // Гендерная психология / Т. В. Бендас. СПб., 2005. С. 174–242.
2. Бродский И. Примечание к комментарию // Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. / под общ. ред. Я. А. Гордина. СПб., 2001–2003. Т. VII. 2001. С. 179–202.
3. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2008. 288 с.
4. Лингвистический энциклопедический словарь / редкол.: В. Н. Ярцева (гл. ред.) [и др.]. М., 1990. 688 с.
5. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол.: Л. Г. Андреев [и др.]. М., 1987. 752 с.
6. Рахилина Е. В. Семантика русского творительного: фрагмент // Роман Якобсон: тексты, документы, исследования / отв. ред. Х. Баран, С. И. Гиндин. М., 1999. С. 497–506.
7. Пастернак Б. Л. У людей пред праздником уборка... // Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Л. Пастернак ; редкол.: А. Вознесенский [и др.]. М., 1989–1992. Т. 3 : Доктор Живаго. 1990. С. 537–538.
8. Русская грамматика : в 2 т. / Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз. ; редкол.: Н. Ю. Шведова (гл. ред.) [и др.]. М., 1980. Т. II : Синтаксис / Е. А. Брызгунова [и др.]. 709 с.
9. Соболева Л. И. Общая семантика падежа как гендерный маркер одного текста Марины Цветаевой // Язык и социум : материалы VII Междунар. науч. конф., Минск, 1–2 дек. 2006 г. : в 2 ч. / под общ. ред. Л. Н. Чумак. Минск, 2007. Ч. I. С. 128–131.
10. Соболева Л. И. Семантика падежа и речевые маски // Актуальные проблемы филологии: античная культура и славянский мир : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т. ; отв. ред. Г. И. Шевченко. Минск, 2011. С. 183–191.
11. Соболева Л. И. Категориальные и грамматические структуры двух поэтических текстов // Мова і культура. 2013. Вип. 16, т. III (165). С. 51–58.
12. Цветаева М. О путях твоих пытаться не буду... // Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева ; сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1994–1995. Т. 2 : Стихотворения. Переводы. 1994. С. 221–222.
13. Якобсон Р. О. К общему учению о падеже // Избранные работы / Р. О. Якобсон ; сост. и общ. ред. В. А. Звеганцева. М., 1985. С. 133–175.
14. Якобсон Р. О. Морфологические наблюдения над славянским склонением // Избранные работы / Р. О. Якобсон ; сост. и общ. ред. В. А. Звеганцева. М., 1985. С. 176–197.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
I. ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРИРОДЫ И КУЛЬТУРЫ	5
<i>Шамякіна Т. І.</i> Асоба і тыпы прасторы ў аповесцях І. Шамякіна.....	5
<i>Камлюк-Ярошенко Л. В.</i> Автор – герой – читатель в динамической перспективе художественного текста (Д. Липскеров «Сорок лет Чанчжоэ»).....	19
<i>Калюта А. М.</i> Человек и религия в зеркале ассоциаций.....	28
II. «Я», «ТЫ», «ДРУГОЙ»	41
<i>Норман Б. Ю.</i> «Я ₁ » и «я ₂ » в художественной литературе.....	41
<i>Афанасьева Ю.</i> «Я» и «другой» в Гарлемском и Чикагском ренессансе: Зора Нил Херстон и Ричард Райт.....	55
III. АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ	68
<i>Швед И. А., Ловх И. В.</i> Эвристические возможности лингвистического и антропологического подходов к фольклористическому исследованию традиционной прозы.....	68
<i>Лапацін Г. І.</i> Антрапалогія збіральніцкай працы: носьбіт фальклорнай культуры – збіральнік.....	82
<i>Поўх І. В.</i> Антрапалагічны паварот у ірландскай фалькларыстыцы першай паловы XX ст. у кантэксте адраджэння нацыянальнай ідэнтычнасці.....	94
<i>Ковалева Р. М., Приемко О. В.</i> Университетская школа фольклористики и ее концепция антропологии фольклора.....	101
IV. ЛЮДИ И РОБОТЫ, БУДУЩЕЕ И НАСТОЯЩЕЕ	109
<i>Шамякіна М. В.</i> Чалавек будучыні ў творах беларускіх савецкіх фантастаў.....	109
<i>Альшевская А. С.</i> Роботы как антропоморфные персонажи-предметы в научно-фантастической литературе.....	121
V. АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ПОЭТИКИ	133
<i>Зарембо Л. И.</i> О речениях XII века.....	133
<i>Сінькова Л. Дз.</i> Беларуская мастацкая публіцыстыка ў варунках сучаснай інфармацыйнай прасторы.....	148
VI. ГЕНДЕРНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ	155
<i>Ковалева Р. М.</i> За закрытой дверью: женский голос в фольклорном творчестве.....	155
<i>Швед И. А.</i> О гендерном подходе к устному нарративу: европейско-американский опыт.....	172
<i>Квачек А. В.</i> Явная и скрытая гендерная мораль сказок Шарля Перро.....	181
<i>Соболева Л. И.</i> Гендерные особенности двух поэтических текстов.....	193

В оформлении обложки
использована авторская работа
белорусского художника Всеволода Швайбы
«Внутренние двory V» (shvayba.com).

Научное издание

Междуречье

Ковалева Римма Модестовна
Приемко Ольга Викторовна
Шамякина Татьяна Ивановна и др.

**АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
В СОВРЕМЕННОЙ ГУМАНИТАРИСТИКЕ**

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *Д. В. Мацур*
Художник обложки *М. А. Сарасек*
Технический редактор *В. П. Явуз*
Компьютерная верстка *Е. В. Севрук*
Корректор *А. Г. Панченков*

Подписано в печать 26.12.2023. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 12,55. Уч.-изд. л. 15,05.
Тираж 65 экз. Заказ 435.

Белорусский государственный университет.
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.
Пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск.

Республиканское унитарное предприятие
«Издательский центр Белорусского государственного университета».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.