

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

ШАБЛОЎСКІЯ ЧЫТАННІ

Мінск, 15 – 18 снежня 2022 г., 16 снежня 2023 г.

Зборнік навуковых артыкулаў
студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў
кафедры замежнай літаратуры БДУ

Выпуск II

Мінск
2024

Рашэнне аб дэпаніраванні вынес:

Савет філалагічнага факультэта

Прадакол № 11 ад 27 чэрвеня 2024 г.

Рэцэнзенты:

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

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

Рэдакцыйная калегія:

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

Г. В. Сініла, к.ф.н., праф.;

А. А. Барысеева, к.ф.н., дац.;

Н. С. Павалыева, к.ф.н., дац.;

Н. С. Зелязінская, к.ф.н., дац.;

Е. С. Гінак, ст. выкл.;

Ю. Г. Курылаў, к.ф.н., дац. (гал. рэд.)

Тэксты прадстаўлены ў аўтарскай рэдакцыі

Шаблоўскія чытанні: зборнік навуковых артыкулаў студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў кафедры замежнай літаратуры БДУ, Мінск, 15 – 18 снежня 2022 г. і 16 снежня 2023 г. Вып. 2 / БДУ, Філалагічны фак., Каф. замежнай літаратуры ; рэд. калегія Ю. Г. Курылаў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2024. – 301 с. – Бібліягр. у тэксце.

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

Адрасуецца студэнтам, магістрантам, аспірантам і шырокаму колу чытачоў.

ЗМЕСТ

Раздзел 1. МАСТАЦКІ ТЭКСТ НА СКРЫЖАВАННІ ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧЫХ ТЭОРЫЙ І МЕТАДАЛОГІЙ

<i>Афанасьева Ю. А.</i> Музыкальны код в романе Зоры Нил Херстон «Серафим на сувани»	6
<i>Бабков Д. В.</i> Письмо и кинематограф в теоретической рефлексии Маргерит Дюрас	12
<i>Вершкова А. С.</i> Мифологемы в художественном универсуме цикла романов о Гарри Поттере.....	18
<i>Лебедева Е. С.</i> Проблематика романа Джузеппе Куликкья «Все равно тебе водить»	25
<i>Орех А. В.</i> «Шекспировские штудии» Отто Людвиг как теоретическое обоснование немецкого «поэтического реализма»	32
<i>Хмельницкая Д. А.</i> Мифологическая сказка Чжана Чэнчжи «Девять дворцов» как репрезентация «литературы поиска корней»	38

Раздзел 2. АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ КЛАСІЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

<i>Гацкан А. А.</i> Образ Прометея в романе Франца Фюмана «Прометей. Битва титанов»	45
<i>Давыдава П. А.</i> Спосабы ўвасаблення антываеннай ідэі ў апавяданнях Максіма Гарэцкага «Літоўскі хутарок», «Рускі», «Генерал», «На этапе», «Пакінутыя хаты».....	52
<i>Даніленка А. В.</i> Мастацкая своеасабінасць прозы Лукаша Калюгі (на прыкладзе аповесці «Нядоля Заблоцкіх» і апавяданняў «Ілюк-даследчык», «Тахвілін швагер», «Шкодны вісельнік»)	62
<i>Протас А. С.</i> Женская проблематика в романе Шарлотты Бронте «Шерли»	71
<i>Севрюк Д. И.</i> Пророческие мотивы в трагедии Уильяма Шекспира «Юлий Цезарь».....	78
<i>Яромка М. В.</i> Канфігурацыя часавых пластоў у аповесці Васіля Быкава «Знак бяды»	84

Раздел 3. ПОСТКАЛАНІЯЛЬНАЯ І АМЕРЫКАНСКАЯ ЛІТАРАТУРА

<i>Вершкова А. С.</i> Мифологема ребёнка в романе Ф. Э. Бёрнетт «Маленький лорд Фаунтлерой»	92
<i>Данюк Д. И.</i> Религиозный аспект творчества Ф. О'Коннор	98
<i>Дасько С. В.</i> Мотив смерти в романе Ахмаду Курумы «Аллах не обязан» ..	104
<i>Станкевич Е. Д.</i> Жанровое своеобразие исторического романа Д. Вулфолк Кросс «Иоанна – женщина на папском престоле»	110
<i>Хабовец Е. А.</i> Отражение основных принципов феминизма и антифеминизма в рассказе Теодора Драйзера «Оливия Бранд»	116
<i>Шылкіна У. Д.</i> Адлюстраванне адметнасцяў гарадской прасторы ЗША пачатку XX стагоддзя ў зборніку нарысаў Тэадора Драйзера «Фарбы вялікага горада» (The Color of a Great City)	122

Раздел 4. ПАЭТЫЧНЫЯ ПРАКТЫКІ Ў СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

<i>Валюк Я. В.</i> Конфуцианское влияние в танской поэзии. Концепт «цзюньцзы» (君子) как отражение социально-политической обстановки эпохи Тан ...	128
<i>Даніленка А. В.</i> Зборнік Ігара Кулікова «Вецер нішто і рэха цьмы» як сюжэтна-кампазіцыйнае адзінства	136
<i>Иванова Н. С.</i> Концепт огня в жизни и творчестве Блеза Сандрара	142
<i>Камаева А. С.</i> Библийский контекст стихотворения Альберта Эренштейна «Вечный сон» («Der ewige Traum»)	148
<i>Камаева А. С.</i> Образ войны в лирике Альберта Эренштейна	154
<i>Шлемен Ю. А.</i> Вобраз жанчыны ў паэтыцкім зборніку Яраслава Сэйфорта «Паштовы голуб»	160
<i>Шлемен Ю. А.</i> Вобраз жанчыны ў зборніку Яраслава Сэйфорта «Маравы слуп»	166

Раздел 5. КАМПАРАТЫЎНЫЯ, СТРУКТУРНЫЯ І ІНШЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

<i>Афанасьева Ю. А.</i> З. Н. Хэрстан і Р. Р. Шырма: афраамерыканскі і беларускі погляд на развіццё нацыянальнай музыкі	172
<i>Дыленок В. А.</i> Интермедиаальные отношения в романе Питера Акройда «Чаттертон»	179
<i>Иванова Н. С.</i> Блез Сандрар і Марк Шагал: паэтычна-жывапісны сінтэз	186

<i>Лавренова А. Ю.</i> Формирование образа ведьм в трактате короля Якова I «Демонология»	194
<i>Назаранка В. Ю.</i> Эвалюцыя вобразнай сістэмы ў кітайскай літаратуры на мяжы XX–XXI стагоддзяў	200
<i>Субботина А. И.</i> Феминистский дискурс в малой прозе Елены Браво и Элис Манро.....	208
<i>Яромка М. В.</i> Экранізацыя аповесці Васіля Быкава «Знак бяды»: трансфармацыя тэксту ў кіно.....	216

Раздзел 6. ФОРМЫ РЕАЛІЗАЦЫІ ІНШАСЦІ Ў ЛІТАРАТУРЫ

<i>Аўчыннікава В. А.</i> Сюжэтна-кампазіцыйныя асаблівасці раманаў Даніэля Кельмана «Слава» і «Тыль».....	222
<i>Давыдава П. А.</i> Трансгенерацыйная траўма ў аповесці Максіма Гарэцкага «Ціхая плынь».....	229
<i>Межсейникова М. А.</i> Мотив странствия в романе Макса Фриша «Homo Faber»	235
<i>Назаренко В. Ю.</i> Образ «красных башмачков» как отсылка к женскому архетипу на примере повести Чжан Юэжань «Красные туфельки».....	241
<i>Пупина А. Ю.</i> Инициация как способ преодоления травматического опыта в романе Джонатана Фоера «Жутко громко и запредельно близко»	247
<i>Яромка М. В.</i> Тэма «раскіданага гнязда» ў аповесці Васіля Быкава «Знак бяды»	253

Раздзел 7. КАТЭГОРЫЯ ЖАНРУ НА РОЗНЫХ ЭТАПАХ ЛІТАРАТУРНАГА ПРАЦЭСУ, ПРАБЛЕМА ЖАНРАВАЙ АТРЫБУЦЫІ, РОЗНЫЯ ТЫПЫ ЎЗАЕМАДЗЕЙННЯ ЖАНРАЎ

<i>Давыдава П. А.</i> Жанрава-стылёвая своеасаблівасць рамана Карэла Чапэка «Вайна з саламандрамі».....	259
<i>Ефименко А. О.</i> Национальный герой в детективах М. Леблана и В. Короткевича	268
<i>Межсейникова М. А.</i> Поиск личностной идентичности в романе Макса Фриша «Штиллер».....	275
<i>Олейникова П. И.</i> Жанровые особенности сборника «Цин / Мань» Чэнь Ли	281
<i>Орех А. В.</i> Жанр новеллы в творчестве Теодора Шторма.....	289
<i>Песенко О. Ю.</i> Хронотоп в сборнике «Три сказки» Умберто Эко	295

Раздзел 1. МАСТАЦКІ ТЭКСТ НА СКРЫЖАВАННІ ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧЫХ ТЭОРЫЙ І МЕТАДАЛОГІЙ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД В РОМАНЕ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН «СЕРАФИМ НА СУВАНИ»

Ю. А. Афанасьева

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
5902053@mail.ru;*

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

Цель статьи – выявление специфики репрезентации музыкального кода в романе «Серафим на Сувани» (*Seraph on the Suwanee*, 1948) Зоры Нил Херстон (Zora Neale Hurston, 1891 – 1960). Обосновано, что исследуемая категория реализуется в рамках интермедиальной поэтики через использование вербальной и словесной музыки (классификация С. Шера). Музыкальность является даром для Арвей и передаётся её детям. Неполноценный Арл реализует деструктивную сторону унаследованной генетики и погибает. Кенни, с ранних лет изучающий музыку с Джо Келси, деловым партнёром его отца Джима, становится профессиональным исполнителем и отражает мысли Зоры Нил Херстон об универсализации аутентичного музыкального наследия. Репрезентация афроамериканского населения как направляющего и развивающего музыкальные способности американской семьи способствует пониманию важности взаимообогащающего диалога культур.

Ключевые слова: диалог культур; джаз; интермедиальность; литература; музыка.

Семиотическое пространство всемирной культуры предоставляет возможность как для диалога между национальными вариантами её репрезентации, так и для взаимодействия разных видов искусств в рамках одной или нескольких традиций. Интертекстуальность и интермедиальность, обеспечивающие интерсемиотическую связь в рамках художественного произведения и создающие целостное полихудожественное пространство в системе культуры [1, с. 54], базируются на использовании нескольких кодов, тем самым углубляя смысловую наполненность текста и встраивая его в стереофоническую парадигму культуры. Музыкальный код, по мнению исследовательницы Е. Е. Соловьевой, трактуется как «использование писателем образов, мотивов, понятий, реалий, связанных с музыкой как искусством, в качестве культурно и эстетически значимых единиц создаваемого текста» [3, с. 121]. Пограничное взаимодействие кодов литературы и музыки, повышающее семиотичность обоих [2], представляется актуальным объектом для изучения способов обогащения текста смыслами. Художественные референции такого формата подвергаются типологизации различными учёными (В. Вольф, А. Гир, С. Шер и др.) Классической схемой анализа музыкальных элементов в литературном тексте считается классификация С. Шера, где он выделяет

словесную музыку (литература стремится к музыкализации слога), вербальную музыку (литература воссоздаёт музыкальный универсум, специфику переживания во время восприятия мелодии) и уподобление литературного текста музыкальной форме или структуре.

Музыка является одной из важнейших форм афроамериканской экспрессии, успешно встроившейся в американскую плюралистическую культуру и расширившей её колорит. Начиная со времён рабства, это искусство воспринималось как средство противостояния социальной и культурной деперсонализации, вокализация сопротивления невыносимым условиям существования. Взаимовлияние музыки и литературы на начальных этапах формирования афроамериканской культуры можно объяснить тем фактом, что литературная традиция не располагала большим количеством письменных текстов. Культура рабов была преимущественно устная и базировалась на фольклоре, который реализовывался в практиках рассказывания историй и музыке. С развитием медиаккультуры и повышением общего уровня грамотности возрастает роль письменного слова, заимствующего некоторые функции слова устного, музыкального. Интердисциплинарное поле даёт возможность восстановить культурное целое, раздробленное коллективными травмами, через диалогические связи между видами искусств.

По мнению Зоры Нил Херстон (Zora Neale Hurston, 1891 – 1960), афроамериканской писательницы, фольклористки и антрополога, одну из главных черт, определяющих яркую самобытность её народа, составляет музыкальность, тесно связанная с аутентичными танцами и природным «желанием приукрасить» (англ. *the will to adorn*). В эссе «Характеристики экспрессии негра» (*Characteristics of Negro Expression*, 1934) она указывает важность восприятия джуков, домов отдыха для представителей низов афроамериканского среднего класса, как колыбели для секулярной музыки – блюза и джаза, композиции которых распространяются «из уст в уста» и обогащаются при каждом повторении [5, р. 59]. Воплощая в творчестве афроамериканский культурный код, Зора Нил Херстон стремится подчеркнуть важность репрезентации его экспрессивности, полифоничности. Интермедиаальные интенции писательницы соответствуют желанию культурной элиты Гарлемского ренессанса найти оптимальный вариант репрезентации аутентичной культуры. Используя элементы музыкальных жанров, фольклористка по-новому рассматривает опыт жизни народа, актуализируя его ритмический опыт взаимодействия с миром.

Последний роман писательницы, «Серафим на Сувани» (*Seraph on the Suwanee*, 1948), отличается от предыдущих выбором основных персонажей – в центре внимания оказывается американская семья. История отношений представителей белой расы Арвей Хенсон и Джима Мезерва, живущих во Флориде, развивается в условиях межкультурного взаимодействия с афроамериканским и латиноамериканским населением. Анализ музыкальных элементов в этом романе (использована классификация С. Шера) указывает на наличие в тексте словесной и вербальной музыки. Зора Нил Херстон

связывает жизнь американской семьи с мультикультурным окружением, обозначает полифоничность их мыслей, чувств, действий. Главная героиня, Арвей, обладает музыкальным даром и предрасположенностью к религиозному фанатизму с рождения, что даёт возможность говорить о близости её мироощущения афроамериканскому [6]. Первая способность помогает миниатюрной девушке, считающей себя неполноценной, почувствовать превосходство над сестрой, вписывающейся в общественные нормы: «Arvay could play music and Lorraine just couldn't learn it. Arvay had been asked to spend a summer with her mother's sister in Madison one time, and this aunt could play on the organ some. Arvay had shown great interest and a quick ability and had surprised the family on her return to Sawley in the fall, by being able to pick out melodies, and to play a few songs with full harmony all the way through. The Henson parlor organ, which had been bought years ago for style and had seldom been sounded, began to be used. Arvay was in there nearly every day practicing and practicing. She showed herself very apt with music» [4, p. 9] («Арвей умела играть музыку, а Ларрейн просто не могла этому научиться. Однажды Арвей пригласили провести лето с сестрой ее матери в Мэдисоне, и та умела играть на органе. Девушка проявила большой интерес к делу, и удивила семью по возвращении в Соули осенью, сумев подобрать мелодии и сыграть несколько песен с полной гармонией до самого конца. Начали использовать салонный орган Хенсонов, который был куплен много лет назад из соображений стиля и на котором редко играли. Арвей была там почти каждый день, постоянно тренируясь. Она показала себя очень способной к музыке») (Здесь и далее перевод наш. – Ю. А.). Именно музыка объясняет девушке её чувства. В одном из снов Арвей слышит музыку, которая прерывается. В этот момент из леса выходит Ларрейн и тигр её убивает в абсолютной тишине. Женщина вновь слышит музыку и понимает, что всю жизнь питает ненависть к сестре, вышедшей замуж за её первую любовь – священника Карла Миддлтона. Музыка, которая характеризует жизнь Арвей, подчинённую пуританской морали, – это церковные гимны. Находясь на службе вместе с будущим мужем, Джимом Мезервом, Арвей слушает «Не пройди мимо меня, о нежный спаситель» (*Pass Me Not, O Gentle Savior*) – хвалебное песнопение о божественной поддержке в минуты неверия. Гимн фактически олицетворяет суть жизни женщины – сохранение домашнего очага через заботу о детях, услужение мужу и подчинение себя его нуждам и желаниям.

Музыкальный дар, проявившийся в матери, отражается в жизни её сыновей. Первенец пары, Арл Мезерв, рождается неполноценным. Осматривая ребёнка впервые, повитуха Десси замечает, что его пальцы похожи на струны. Тревожность и вина, которые чувствует молодая мать за собственное тело и за прошлые грехи, ритмически повторяются в необузданном, агрессивном нраве Арла, его нечеловеческих воплях, стремлении к разрушению. Отношения с ребёнком Арвей определяет через музыкальную связь: «That did not mean that there were no high places in her existence. In spite of her silent resentment over Earl, and in spite of her lack of

expression, there were times when they grabbed hands and mounted to Heaven together. They played music on the instrument of life. It was merely that two or three of the keys were out of fix, and there was a break in the tune when they were touched» [4, p. 67] («Это не означало, что в ее существовании не было взлетов. Несмотря на ее молчаливую обиду на Эрла и отсутствие эмоций, бывали моменты, когда они брались за руки и вместе возносились на Небеса. Они играли музыку на инструменте жизни. Просто две или три клавиши были неисправны, и при прикосновении к ним в мелодии что-то прерывалось»). Неспособность встроиться в общество приводит Арла к насильственной смерти. Отголоски похорон убитого ребёнка – колокольный звон – некоторое время преследует мать, заставляя вновь переживать потерю сына. Иначе музыкальные способности развиваются у младшего ребёнка, Кенни. Он с детства тянется к музыкальным инструментам (Джим к рождению второго сына покупает для Арвей пианино). Ребёнок начинает изучать музыку у афроамериканского друга своего отца Джо Келси, обращаясь к этническим мелодиям при игре на гитаре. Переноса изученные мелодии на другой инструмент, Кенни демонстрирует тонкий слух и способность импровизировать: «Kenny had somehow transferred what he learned on the guitar to the piano and could drum out quite a few pieces. But it was all what Arvay called rag-time stuff and reels. Now he was in there, stomping and drumming out that tune on the piano called *Charleston*! and he and Angie were chanting it and dancing it off» [4, p. 123] («Кенни каким-то образом перенес то, чему он научился на гитаре, на пианино и смог отбарабанить довольно много отрывков. Но это было все, что называлось рэгтаймом. Теперь он был там, топал и отбивал на пианино мелодию под названием Чарльстон! И они с Энджи распевали ее и отплясывали»). Раздумывая о музыкальном вкусе детей, Арвей вспоминает Э. Уотерс (Ethel Waters, 1896 – 1977) – популярную джазовую певицу, удостоившуюся номинации на премию Оскар. Выбор профессии смущает мать, однако вместе с мужем они решают дать сыну шанс. Тот достигает определённых высот в карьере, о чём свидетельствует влияние его выступления на Арвей: «A waltz, a fox-trot, and then Arvay and Jim grew proud as the drums opened up on Kenny's specialty, House That Jack Built. The way they had heard it at home was nothing to what this band could do with it. It was really something» [4, p. 185] («Вальс, фокстрот, а затем Арвей и Джим почувствовали гордость, когда барабаны заиграли фирменную песню Кенни “Дом, который построил Джек”. То, каким они слышали это дома, не шло ни в какое сравнение с тем, что эта группа могла сделать. Это было действительно нечто»). Кенни и его музыкальная карьера отвечают эстетическим размышлениям писательницы в поздний период творчества. Описывая успех белого человека при исполнении афроамериканской музыки, Зора Нил Херстон указывает на универсализацию опыта музыкального исполнения в рамках американской культуры. В письме Б. Митчеллу она комментирует это следующим образом: «Though no one to my knowledge has come right out and said it as yet, we have had a revolution in national expression in music that is equivalent to Chaucer's use of the native idiom in England.

Gershwin's PORGY AND BESS brought to a head that which had been in the making for at least a decade. There is no more Negro music in the U.S. It has been fused and merged and become the national expression, and displaced the worship of European expression. In fact, it is now denied, (and with some truth) that it never was pure Negro music, but an adaptation of white music. That is as oversimplified as the former claim that it was something purely negroid. But the fact remains that what has evolved here is something american, and has come to be the national expression, and is as such influencing the music of the world. Kenny is only one of the thousands of white artists who in one way another work through the accepted medium» [7, p. 563] («Хотя, насколько мне известно и никто еще не сказал этого прямо, у нас произошла революция в национальном выражении в музыке, которая эквивалентна использованию Чосером местного говора в Англии. «Порги и Бесс» Гершвина воплотили в жизнь то, что готовилось по меньшей мере десять лет. В США больше нет негритянской музыки, она была объединена и стала национальным выражением, вытеснив поклонение европейскому. На самом деле, сейчас отрицается (и с долей правды), что никогда не было чисто негритянской музыки – существовала адаптация белой музыки. Это такое же упрощение, как и первое утверждение о том, что нечто было чисто негроидным. Но факт остается фактом: то, что здесь развилось, – это нечто американское, ставшее национальным выражением и как таковое влияющее на музыку всего мира. Кенни – всего лишь один из тысяч белых художников, которые так или иначе работают через общепринятый медиум»).

Роль афроамериканского населения в романе заключается в помощи семье Мезервов. Джим во многом опирается на помощь темнокожих рабочих при развитии хозяйства, ценит их талант и работоспособность. Одним из ближайших помощников Джима является Джо Келси. Читатель сначала слышит, что герой напевает блюз, и только потом видит его глазами белого мужчины. Отзывчивость и игривость Джо привлекают Джима, он готов учиться у первого сметливости. Один из свадебных подарков Джима жене – исполнение «Love, Oh, love. Oh careless love» («Любовь, о, любовь, о, беззаботная любовь»), традиционной баллады, которую исполняют друзья Джо. Песня неоднократно перепевается известными блюзовыми исполнителями, в том числе и Б. Смит (Bessie Smith, 1894 – 1937). Арвей демонстрирует сопричастность музыкальному представлению: «She stood in her bare feet and wedding nightgown and lived through the serenade. Instrumental pieces, blues sung by men and some by women; spirituals, not sad and forlorn, but sung with a drummy rhythm to them; work songs and ballads. The music outside did something strange and new to Arvey. The strains induced pictures before her eyes. They conjured up odors and tastes» [4, p. 52] («Она стояла босиком в свадебной ночной рубашке и проживала серенаду. Инструментальные отрывки, блюз в исполнении мужчин и некоторых женщин; спиричуэлс, не грустные и унылые, но исполняемые под барабанный ритм; рабочие песни и баллады. Музыка снаружи странно влияла на Арвей. Звуки рисовали картины перед ее глазами. Они вызывали в воображении запахи и вкусы»).

Синестезия Арвей, обладающей тонкой душевной организацией, соотносится с её религиозной экзальтацией и косвенно указывает на стереотипное восприятие афроамериканской культуры, заметное в ксенофобии героини. Джо объясняет Арвей её музыкальный дар и то, что именно его воспринял Кенни: «That's where you'sc ever so wrong, Miss Arvay. 'Tain't everybody that can learn music like that. Kenny took to it because he brought that talent in the world with him. He got that part from you. He just naturally worried and pestered me to death to teach him. I knowed that he couldn't help hisself. What's bred in the bones'll be bound to come out in the flesh. Yeah, that boy come here full of music from you» [4, p. 219] («Вот тут-то вы и ошибаетесь, мисс Арвей. Не каждый может так выучить музыку. Кенни увлекся этим, потому что он принес этот талант в мир с собой. Он получил эту часть от вас. Он просто был взволнован и до смерти приставал ко мне, чтобы я научил его. Я знал, что он ничего не мог с собой поделать. То, что заложено в генах, обязательно проявится во плоти. Да, этот парень пришел сюда, полный вашей музыки»). Заставляя женщину поверить в себя, чета Келси олицетворяет созидательное, импровизационное начало. Их речь обладает особой музыкальностью – афроамериканский вернакуляр как таковой исследуется Зорой Нил Херстон и активно используется в художественном творчестве. Несмотря на то, что в этом романе диалектной речи не так много, как в других произведениях фольклористики, певучесть и афористичность языка, зафиксированная письменно, сохраняет свою репрезентативную функцию.

Таким образом в процессе анализа интермедийальных музыкальных включений в романе «Серафим на Сувани» с использованием классификации С. Шера выявлено, что музыкальный код реализуется в использовании вербальной и словесной музыки. Музыкальность является даром для Арвей и передаётся её детям. Неполющенный Арл реализует деструктивную сторону унаследованной генетики и погибает. Кенни, с ранних лет изучающий музыку с Джо Келси, деловым партнёром его отца Джима, становится профессиональным исполнителем и отражает мысли Зоры Нил Херстон об универсализации аутентичного музыкального наследия. Репрезентация афроамериканского населения как направляющего и развивающего музыкальные способности американской семьи способствует пониманию важности взаимообогащающего диалога культур.

Библиографические ссылки

1. Даниленко, И. В. Интермедийность как принцип поэтики двух исторических романов («Лесной царь» М. Турнье и «Благовоительницы» Д. Литтелла) / И. В. Даниленко // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2019. – Т. 1. – С. 53–64.
2. Сиднева, Т. Б. Литература и музыка как пограничные коды культуры / Т. Б. Сиднева, В. Г. Зусман // Международный журнал исследований культуры. – 2019. – №2 (35). – С. 6 – 15.
3. Соловьева, Е. Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» / Е. Е. Соловьева // Stephanos. – 2016. – № 2 (16). – С. 119–128.

4. Hurston, Z. N. *Seraph on the Suwanee* / Z. N. Hurston. – N. Y. : Charles Scribner's Sons, 1948. – 330 p.
5. Hurston, Z. N. *The Characteristics of Negro Expression* / Z. N. Hurston // *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. 79 – 96.
6. Montiel, M. K. *Sounds from Nowhere : Musical Protagonists* by Alejo Carpentier and Zora Neale Hurston / M. K. Montiel // *Comparative American Studies* – 2012. – Vol. 10 – № 1. – P. 30–44.
7. Zora Neale Hurston : *A Life in Letters* / ed. by C. Kaplan. – N. Y. : Doubleday, 2002. – 896 p.

ПИСЬМО И КИНЕМАТОГРАФ В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ МАРГЕРИТ ДЮРАС

Д. В. Бабков

Белорусский государственный университет, г. Минск;

urlatormunte@gmail.com;

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

Статья посвящена обзору взглядов Маргерит Дюрас (Marguerite Duras, 1914 – 1996) на письмо и кинематограф как две основополагающие категории ее теоретической рефлексии. Авторские положения рассматриваются в контексте структуралистских и постструктуралистских теорий 1960-1980-х гг. (Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Рикарду). Выявляются следующие важнейшие для писательницы свойства письма: процессуальность, саморефлексирующий характер, замещение фигуры автора фигурой сценариста, активизация роли реципиента в восприятии и интерпретации произведения. Также делается вывод о восприятии авторкой кинематографа как одной из форм письма, что приводит к пересмотру самого понятия кинематографа и радикальному переосмыслению отношений между сферами визуального и аудиального.

Ключевые слова: письмо; кинематограф; структурализм; интертекст; саморефлексирующее письмо; визуальный образ; аудиальный образ.

Письмо и кинематограф являются двумя теоретическими константами, двумя ключевыми категориями в творчестве Маргерит Дюрас (Marguerite Duras, 1914 – 1996), французской писательницы и режиссерки. Можно утверждать, что даже будучи тщательно проанализированными и прокомментированными с разных точек зрения наиболее авторитетными исследователями своей эпохи (среди которых М. Бланшо, М. Фуко, Ж. Лакан, Ю. Кристева и др.), тексты и фильмы авторки до сих пор не поддаются какой-либо точной классификации, механизмы ее письма остаются за рамками окончательного объяснения. Это обусловлено самим характером творческой практики писательницы, находящейся в постоянно маргинальном состоянии: между литературой и кинематографом, между утверждением и (само)отрицанием, между различными жанровыми установками, противоречащими друг другу. При всем этом во многом авторефлексивный характер творчества авторки позволяет говорить о некой

«теории письма», равно как и о «теории кино» (границы которых, впрочем, остаются довольно размытыми), о неких основополагающих принципах творчества М. Дюрас, находящихся различное выражение на практике. Данное исследование представляет собой попытку обзора и обобщения разнородных и противоречивых теоретических положений М. Дюрас по поводу письма и кинематографа в контексте культурной ситуации эпохи.

Прежде всего, необходимо отметить важную особенность словоупотребления: когда речь идет о литературной практике М. Дюрас, исследователи ее творчества (вслед за самой писательницей) отказываются от слова «литература» в пользу понятия «письмо» («l'écriture»). Подобный выбор не случаен, но обусловлен самим отношением писательницы к своим произведениям. По формулировке Кэрол Дж. Мерфи, «en transformant l'enquête sartrienne, "Qu'est-ce que la littérature ?", en une autre, plus barthésienne, "Qu'est-ce que l'écriture ?", Duras s'est mise à parler de la dynamique de l'écriture plutôt que de parler autour de la question de ses écrits» [5] («превратив сартровский вопрос "Что такое литература?" в другой, более бартовский, "Что такое письмо?", Дюрас начала говорить о динамике письма, а не о своих сочинениях») (здесь и далее перевод наш. – Д. Б.). Очевидно, смещение фокуса внимания с литературы как некоего результата, некой готовой для восприятия структуры на «динамику письма» как процесса неизбежно приводит к рассмотрению творчества авторки в контексте структурализма и постструктурализма, которые появились и активно развивались в те же годы, когда М. Дюрас занималась разработкой своего творческого метода и находилась под сильным влиянием интеллектуальной жизни Франции.

Само понятие письма сложилось в 1950-е гг. благодаря Р. Барту и теоретически уточнялось вплоть до 1980-х гг. такими философами, как Ж. Деррида, М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар и др. Несмотря на то, что на разных этапах развития исследовательской мысли содержание этого понятия видоизменялось, в целом под письмом понимается любая дискурсивная практика смыслопорождения в рамках языка, обладающая к тому же изначальным подрывным потенциалом, способная, в силу своей динамичности и непредсказуемости, разрушать иерархичность языковых структур. В концепции Ж. Деррида письмо выходит за рамки литературы (и Литературы как общественного института): по известной максиме философа, «нет ничего вне текста», а соответственно, и вне письма, которое мыслится как абсолютное начало языка. Вместе с введением письма ставится под сомнение и понятие литературного произведения как ригидной, заданной структуры; вместо него в центр внимания исследователей помещается текст, «торжествующая множественность» (Р. Барт), смысл которого никогда до конца не исчерпывается и который в свою очередь растворяется в бесконечном поле других текстов, образуя интертекст.

Подобное представление о письме закономерно находит отклик в творческой практике М. Дюрас. Для писательницы важнейшим свойством

письма становится не только и не столько его незавершенность, сколько его принципиальная незавершимость (по крайней мере, средствами самого письма), его незамкнутость и открытость. Ярчайшим примером этого свойства стала практика «переписывания» («la réécriture») – своеобразное кредо писательницы, фундамент ее творческого метода. На протяжении десятилетий авторка пересоздавала, адаптировала, воссоздавала в условиях другого художественного медиума как свои, так и чужие тексты: переписывала пьесы («Musica» и «Musica Deuxième»), «романы» («Любовник» и «Любовник из Северного Китая»), снимала фильмы на основе письменных текстов («Разрушать, говорит она», «Женщина с Ганга»), переделывала одни фильмы в другие и писала тексты на их основе («Отпечатки рук», «Кесария»), а также адаптировала пьесы Г. Джеймса, А. Стринберга, А. Чехова. В результате этого можно утверждать, что творческое наследие М. Дюрас составляет собой одну интертекстуальную систему, которая состоит из большого количества частных текстов и в которой с разной степенью частоты функционируют одни и те же образы, персонажи, локусы, сюжеты и др.

Письмо для М. Дюрас есть прежде всего процесс, не имеющий ни определенного источника, ни известного завершения. В этом отношении уместно применить дихотомию, предложенную Р. Бартом в эссе «Писатели и пишущие»: если для пишущих глагол «писать» – переходный, а значит, их писательская деятельность так или иначе направлена на достижение некоего внеположного самому письму результата, то для писателей (к рангу которых следует причислить и М. Дюрас) непереходность глагола «писать» обеспечивает замкнутость письма на самом себе, на собственной объективной «безрезультатности».

В связи с этим следует упомянуть еще один важнейший аспект структуралистской теории письма – исчезновение автора-субъекта, его растворение в пространстве текста. Согласно высказыванию М. Дюрас, «Ecrire c'est n'être personne» («Писать – значит не быть никем», комментарий к тексту «Navire Night»). По мысли писательницы, процесс порождения письма не только не находится под властью субъекта, но и уничтожает его, стирает его, утверждая абсолютную власть текста. Фигура автора здесь замещается фигурой скриптора.

Рефлексия о письме неизбежно сближает творческую манеру М. Дюрас с таким феноменом французской литературы, как «новый роман», с которым писательница некоторое время была аффилирована. Авторская стратегия письма в 1960-е годы (реализованная в таких знаковых для писательницы текстах, как, например, «Модерато кантабиле» и «Восхищение Лол В. Штайн») вполне соответствует формуле, высказанной Жаном Рикарду: «Le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture» («Отныне роман больше не является письмом приключений, но приключением письма»). «Приключение письма» становится своеобразным ориентиром творческой практики писательницы и в последующие годы: на

протяжении 1970-1980-х гг. тексты (в широком понимании) М. Дюрас все больше порывают с традиционной романной матрицей повествования, художественный универсум все более дестабилизируется и фрагментируется. Посредством включения «минус-приемов» письмо авторки обретает авторефлексивный характер, оно становится в первую очередь письмом о письме, «метаписьмом». Апогеем такого «метаписьма» являются зрелые тексты/фильмы/тексты-фильмы 1970-1980-х гг., среди которых «Грузовик», «Агата и бесконечное чтение», «Писать».

Книга «Писать» («Écrire»), вышедшая за два года до смерти М. Дюрас, стала своеобразным подведением итогов многолетней теоретической рефлексии авторки. В этой работе внимание писательницы сосредоточено главным образом на порождении письма, на его неизвестной и неконтролируемой природе, на его неуловимом источнике. Среди прочего М. Дюрас вводит представление о «внутренней тени» («l'ombre interne») и о «ночи» («la nuit») как об источнике любого письма: «L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. <...> Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, on n'écrit jamais. Ce ne serait pas la peine» [3, с. 867] («Письмо – это неизвестность. До того, как писать, мы ничего не знаем о том, что мы напишем. <...> Если бы мы знали что-то о том, что мы напишем, до того, как сделать это, мы бы никогда ничего не написали. Это не стоило бы того»). Таким образом, по выражению Р. Барта, в письме «сам язык действует, “перформирует”» [1, с. 386], раскрывая свои скрытые потенции посредством пишущего субъекта; роль субъекта в данном случае сводится к фиксации на бумаге «саморефлексирующего письма», бесконечного и бесцельного.

Как было сказано ранее, наравне с письмом фундаментальной категорией теоретической рефлексии, особой иррациональной страстью М. Дюрас стал кинематограф. По заявлениям писательницы, она занялась кинематографом, будучи глубоко неудовлетворенной качеством экранизаций своих произведений. Период с 1969 по 1981 гг. характеризуется временным отходом от написания романов и пьес к съемке фильмов. Впрочем, это ни в коем случае не говорит об отходе писательницы от письма; наоборот, творчество М. Дюрас-режиссерки ярко свидетельствует о все более разрастающемся влиянии письма, о неумолимом «поглощении» кинематографа письмом. По справедливому замечанию исследовательницы Ю. Маричик, «поиски Дюрас в кино проясняют ее работу в сфере литературы» [2, с. 31].

Не будучи профессиональной режиссеркой, М. Дюрас занимается самостоятельным познанием кинематографа, его возможностей и ограничений, его приспособлением под собственные нужды. При этом можно сказать, что кинематограф познается писательницей апофатически, через отрицание его основных типологических черт, отличающих его от других медиумов. Посредством введения «минус-приемов», на сей раз на

материале кинематографа, М. Дюрас совершает его целенаправленную деконструкцию как художественного медиума.

Деконструкция затрагивает в первую очередь сферу визуального – фундамент любого фильма. В целом визуальная составляющая кинокартин М. Дюрас характеризуется хаотичностью, дезорганизованностью, часто случайностью, игнорированием таких базовых элементов киноискусства, как монтаж, композиция, освещение и т. д. Большинство фильмов режиссерки состоит из статичных планов, движение кинокамеры редко и отрывочно. Вследствие этого фокус внимания зрителя смещается на отношения между изображением и звуком, которые подвергаются существенному пересмотру вплоть до полного уничтожения первого.

На практике в фильмах М. Дюрас степень радикализации отказа от изображения может варьироваться, вместе с этим варьируется и характер взаимоотношений между письмом и кинематографом. Так, две категории могут вступать в отношения созависимости (в наименее радикальных киноработах), полной независимости друг от друга («Женщина с Ганга»), т. е. десинхронизации плана визуального и плана аудиального, наконец – первичности/вторичности, где аудиальное (словесное, речевое), несомненно, первично. Вторичность изображения находит выражение, например, в принципе «*image-passe-partout*», о котором М. Дюрас писала следующее: «Я сейчас размышляю над созданием кадра, который пригоден для любого случая, подходящего для ряда текстов, кадр, который сам по себе не имел бы смысла, был бы ни красивым, ни уродливым, который приобретал бы смысл только вместе с текстом, наложенным на него» [2, с. 43]. Этому принципу построения кинообраза подчиняются, например, короткометражные работы 1970-х гг. («Отпечатки рук», «Кесария», «Аврелия Штайнер», «Человек с Атлантики»). Согласно этой установке, вместо просмотра целиком случайного видеоряда зрителю-слушателю необходимо вслушиваться в текст, читаемый за кадром голосом самой писательницы; именно он составляет главную содержательную и эстетическую ценность фильма, роль изображения же устраняется, нивелируется. Так, в «Человеке с Атлантики», наиболее экспериментальной киноработе режиссерки, изображение заменяется своим отсутствием, т. е. черным экраном. Таким образом, исследователи приходят к парадоксальному выводу: согласно кинотеории М. Дюрас, фильм должен быть не просмотрен, а прослушан, потому что фильм есть в первую очередь звук, а не изображение.

При этом интересно отметить активизацию роли зрителя-слушателя в процессе рецепции, что, к слову, также свойственно для структуралистской теории искусства: поскольку «фильм изображения» и «фильм Голосов» (термины из предисловия к тексту-фильму «Женщина с Ганга») оказываются десинхронизированы и, следовательно, лишены каких-либо предварительных взаимосвязей, зритель-слушатель волен как самостоятельно соотнести видимое и слышимое на уровне индивидуальных ассоциаций, так и проигнорировать это и воспринимать оба плана независимо друг от друга.

В специальном номере журнала «Cahiers du cinéma» под названием «Зеленые глаза» («Les yeux verts»), полностью отданном для редактирования М. Дюрас, писательница признается: «Je parle de l'écrit. Je parle aussi de l'écrit même quand j'ai l'air de parler du cinéma. Je ne sais pas parler d'autre chose. Quand je fais du cinéma, j'écris, j'écris sur l'image, sur ce qu'elle devrait représenter, sur mes doutes quant à sa nature. J'écris sur le sens qu'elle devrait avoir. Le choix de l'image qui se fait ensuite, c'est une conséquence de cet écrit. L'écrit du film – pour moi – c'est le cinéma» [4, с. 696] («Я говорю о написанном. Я также говорю о написанном, даже когда кажется, что я говорю о кино. Я не умею говорить ни о чем другом. Когда я снимаю кино, я пишу, я пишу поверх изображения, поверх того, что оно должно изображать, поверх своих сомнений насчет его природы. Я пишу поверх того смысла, которым оно должно обладать. Выбор изображения, который делается впоследствии, является следствием этого написанного. Письмо о фильме – для меня – и есть кино»).

Какова, в таком случае, цель писательницы в занятиях кинематографом? Кинематограф есть единственный способ для текста обрести материальное звучание: с одной стороны, он позволяет тексту быть проговоренным (а значит, и услышанным), обрести голос; с другой стороны, он позволяет добиться противоположного эффекта – эффекта молчания, подчеркнутого отсутствия речи, позволяет «сохранить, передать, вернуть “ночь” текста, его многоголосое молчание» [2, с. 32]. Приспособить кино для письма, максимально сблизить эти два медиума вплоть до их полного не-различия. Таким образом, кинематограф мыслится авторкой как продолжение письма, как одна из многих форм его бытия.

Подводя итог, мы можем свести концепцию письма и кинематографа М. Дюрас к двум главным положениям. Во-первых, письмо мыслится как бесконечный процесс смыслопорождения, замкнутый на самом себе, как «саморефлексирующее письмо», в котором утрачивается субъект. Во-вторых, кинематограф воспринимается как одна из форм письма, как способ для письма обрести материальное воплощение, фокус внимания в этом случае смещается с визуальной составляющей на аудиальную. Подобное видение кинематографа и письма (и кинематографа как письма) вписывается в культурный контекст эпохи и является логичным развитием структуралистской и постструктуралистской мысли 1960–1980-х гг.

Библиографические ссылки

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Маричик, Ю. А. «Море черных чернил»: «Текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас / Ю. А. Маричик. – М. : РГГУ, 2012. – 299 с.
3. Duras, M. Écrire // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 4. – P. 839–906.
4. Duras, M. Les Yeux verts // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 3. – P. 639–795.
5. Murphy, C. J. «Écrire, dit-elle»: Marguerite Duras sur l'écriture [Электронный ресурс] / C. J. Murphy // Dalhousie French Studies. – Vol. 50. – P. 105 – 115. – Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/40837314>. – Дата доступа: 11.01.23.

МИФОЛОГЕМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ УНИВЕРСУМЕ ЦИКЛА РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ

А. С. Вершкова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

nastyavs13@mail.ru;

науч. рук. – Н. С. Зелезинская, канд. филол. наук, доц.

В данной статье рассматриваются различные мифологемы, нашедшие своё воплощение в образах и мотивах цикла романов о Гарри Поттере. Серия романов, написанная британской писательницей Джоан Роулинг, вписывается в мифологическую традицию XX века, что даёт возможность рассматривать данное произведение через призму мифокритики. Джоан Роулинг обращается к существующей мифологической традиции и на её основе создаёт мифологическую систему со своими правилами, историей и персонажами. На протяжении всего цикла актуализируются определённые мифологемы, соединяя архаичные структуры с заданным Джоан Роулинг контекстом. Целью статьи является раскрытие реализации в произведении мифологической составляющей на уровне образов, сюжетных элементов и мотивов, а также имён персонажей.

Ключевые слова: миф; мифология; мифологема; архетип; мифоним.

Понятие мифологемы впервые было использовано К. Г. Юнгом и К. Кереньи в монографии «Введение в сущность мифологии». Здесь мифологема определяется как нечто, обозначающее мифологический материал, который всем хорошо известен, но далёк от окончательного оформления и продолжает служить основой для нового творчества [1, с. 13]. Мифологема является следствием трансформации архетипа. Если архетип представляет собой абстрактное и статичное ядро мифологических сюжетов, то мифологема – это динамичная и конкретная структура.

Мифологема обладает конкретным набором признаков. В первую очередь, это этноспецифичность. На конкретную архетипичную структуру накладываются региональные религиозные верования, традиции или философские учения, тем самым формируется уникальная мифологема. Следующим признаком мифологемы является отсутствие фабульности. Мифологемы не нуждаются в раскрытии собственного значения и не требуют детального пояснения. Сталкиваясь с ними, человек заведомо знает необходимый культурный контекст. Мифологемам также свойственна ретроспективность: они опираются на опыт и идеи множества поколений, сохраняют связь с прошлым, при этом отражая культурную реальность, в которой они используются [см.: 2, с. 14–15].

Мифологема по своей природе имеет многоуровневую структуру. На этой основе можно выделить ядерные и периферийные элементы. В литературном произведении реализуются оба этих вида. Ядерный элемент может быть представлен в виде мифологических персонажей или основного сюжета. Периферийные элементы, напротив, реализуются в виде определённого атрибута мифологического персонажа или сюжетной детали.

Мифологемы актуализируются в литературе с учётом текущего социально-культурного контекста. Исходя из этого, можно выделить историко-генетическую и актуальную составляющую мифологемы. Историко-генетическая часть непосредственно соотносится с самой мифологией, она основана на определённом архетипе и является одним из многих вариантов его использования. Актуальная часть выражается в добавлении к архаичной структуре деталей, соотносящихся с реальностью автора. Это позволяет соединить два исторических пласта, включая произведение в мировую культуру и актуализируя его проблематику.

В художественном произведении мифологема обычно включается в его содержание на уровне мифонима, персонажа, сюжета или цитаты. Мифологема может быть выражена эксплицитно, наиболее ярким примером этого являются мифонимы, или имплицитно, в виде элементов структуры произведения.

В цикле романов о Гарри Поттере актуализируется значительное количество мифологем. В качестве примера, можно рассмотреть следующие архетипы: «герой», «мудрец» и «трикстер».

В образе Гарри Поттера воплощается архетип универсального героя. В первую очередь, в нём раскрывается мотив «брошенности». Гарри является сиротой, воспитанным в семье злых родственников и изолированным от своего родного мира. В образе Гарри Поттера особенно открыто проявляется избранность героя. Гарри Поттер оказывается единственной непреодолимой преградой на пути одного из сильнейших тёмных волшебников – Волан-де-Морта. Гарри было предначертано судьбой столкнуться с тёмным лордом. При этом главный герой не имеет права отказаться от собственной роли и является по большей части жертвой обстоятельств.

Для «героя» характерен ряд способностей, выделяющих его на фоне других. Гарри Поттер обладает исключительной способностью к полёту на метле, из-за чего становится ловцом в команде по Квиддичу уже на первом курсе, в то время как по правилам это запрещено. Если говорить о магических способностях, то он приобретает те навыки, к которым могут быть неспособны даже взрослые волшебники. Например, уже в тринадцать лет Гарри научился вызывать полноценного патронуса. Таким образом, Гарри Поттер выходит за границы возможностей среднестатистического волшебника.

Именно благодаря своим талантам и моральным качествам, Гарри Поттер справляется со всеми поставленными перед ним задачами и выполняет свою функцию героя, одержав в конце победу над тёмным лордом.

Архетип «мудрец» реализуется в образе Альбуса Дамблдора, директора Хогвартса. Подобный персонаж должен обладать незаурядными способностями и умом. Дамблдор является одним из сильнейших волшебников в магическом мире. Помимо исключительных магических способностей, Дамблдор отличается особым умом и проницательностью. Он

показывает себя в качестве превосходного стратега, благодаря которому был сформирован Орден Феникс, а также в качестве искусного манипулятора, способного собрать вокруг себя необходимых ему людей.

Биография и точный возраст «мудреца» обычно не уточняются. Данная информация об Альбусе Дамблдоре раскрывается в произведении, однако происходит это ближе к финалу. Более того подробности его биографии становятся известными уже после смерти волшебника. Здесь можно вывести ещё одну характеристику «мудреца»: несмотря на то, что он является представителем «светлой» стороны, его судьба переплетается с «тёмной» стороной. При этом представители тёмной стороны испытывают к нему уважение и воспринимают как равного себе. Так, например, Альбус Дамблдор является единственным человеком, которого Волан-де-Морт боялся и уважал.

«Мудрец» выполняет функцию направления героев на верный путь. Так для Гарри Поттера Дамблдор – это авторитетом, которому он безоговорочно доверяет. Именно к Дамблдору герои обычно обращаются за помощью. Для архетипа мудреца характерно то, что он никогда не отвечает напрямую, но лишь давая намёки и подсказки, предоставляя героям возможность самим прийти к окончательному решению.

Архетип трикстера воплощает в себе образ Северуса Снейпа. Герой-трикстер представляет собой носителя мудрости и темных начал. Типичными характеристиками подобного персонажа являются насмешливость, загадочность и неприязненное отношение к нему со стороны окружающих людей. Снейп работает профессором зельеварения в Хогвартсе и при этом является мастером своего дела. Он показан как циничный, саркастичный и достаточно грубый преподаватель, которого не любят ученики всех факультетов, за исключением Слизерина.

Северус Снейп с самого начала произведения представляется как таинственная фигура: и внешний облик, и поведение героя раскрывают его как представителя «тёмной» стороны. Настоящие мотивы Снейпа были раскрыты только после его смерти. И уже посмертно была снята завеса загадочности.

Классический образ трикстера подразумевал, что подобный персонаж «передаёт весть» о «тёмной» стороне «светлой», и наоборот. По ходу развития сюжета раскрывается, что Снейп был двойным агентом. Как шпион Ордена, он тайно передавал Дамблдору важную информацию о действиях Пожирателей. Волан-де-Морт же полагал, что Северус выполняет роль его агента в Хогвартсе.

Важной частью цикла романов является архетип «инициации» в качестве сюжетного элемента. Как первый пример его реализации можно привести сцену прибытия первокурсников в Хогвартс. Гарри вместе с другими детьми в темноте спускается к озеру, переправляется на лодках через него, и лишь потом перед будущими волшебниками предстаёт замок Хогвартса. Гарри Поттеру, как и всем молодым волшебникам, необходимо

побороть свой страх перед неизвестностью, чтобы стать частью нового мира и получить настоящий статус волшебника.

Ещё один подобный пример можно найти во второй книге «Гарри Поттер и Тайная комната». Архетип «инициации» реализуется через условие для открытия Тайной комнаты. Только настоящий наследник Слизерина способен найти в неё вход. Человеком, сумевшим совершить данный переход, подтвердив свой статус, стал Том Реддл, он же Волан-де-Морт.

С «инициацией» сталкивается также Драко Малфой. Он вступает в ряды Пожирателей смерти. Однако он должен выполнить задание, чтобы доказать свою настоящую верность Волан-де-Морту. Драко должен убить Альбуса Дамблдора. Он морально тяжело переживает данный приказ и в результате создаёт условия для его исполнения, однако сам не совершает убийство. Вместо него Северус Снейп убивает Дамблдора, тем самым спасая душу Малфоя от полного перехода на тёмную сторону.

Необходимо отдельно выделить архетипический мотив, являющийся одной из опорных точек сюжета романов о Гарри Поттере, а именно самоисполняющееся пророчество. Данный архетип в произведении реализуется в виде пророчества Сивиллы Трелони: «The one with the power to vanquish the Dark Lord approaches... Born to those who have thrice defied him, born as the seventh month dies... and the Dark Lord will mark him as his equal, but he will have power the Dark Lord knows not... and either must die at the hand of the other for neither can live while the other survives... The one with the power to vanquish the Dark Lord will be born as the seventh month dies...» [6, p. 841] (Близится время того, кто победит Темного Лорда... он будет рожден на исходе седьмого месяца теми, кто трижды сражался с ним... Темный Лорд оставит на нем метку, как на равном себе, но сила его не будет равна силе Лорда... один из двоих погибнет от руки чужого, и выживет в схватке лишь один... способный побороть Темного Лорда родится на исходе седьмого месяца... (пер. В. Бабков, В. Голышев, Л. Мотылёв) [4]). Именно данное пророчество способствовало тому, что Гарри Поттер стал единственным, кто мог противостоять Тёмному Лорду.

Сам термин «самоисполняющееся пророчество» был сформирован только в XX веке, однако подобную концепцию можно найти в древних мифах. Суть данного архетипа заключается в том, что некое предсказание становится реальностью как следствие абсолютной уверенности человека в неизбежности и правдивости предсказания, а также попыток остановить его совершение.

В первую очередь необходимо отметить, концепцию пророчеств в мире Гарри Поттера. В романах отрицается существование статичного будущего, которое заранее сформировано и которое не может не воплотиться в реальность. Предсказать будущее возможно, однако пророчество может не сбыться, если поменяются условия в реальном мире. Во вселенной Гарри Поттера реально предсказать только потенциально возможное будущее.

Таким образом, предсказание о герое, способном одержать победу над Волан-де-Мортом, не являлось по своей сути неоспоримым фактом. По сюжету Тёмному Лорду становится известно данное пророчество, и он, стремясь изменить судьбу, позволил ему реализоваться. Без прямого вмешательства Волан-де-Морта пророчество могло потерять свою значимость.

То, что Гарри Поттер и Волан-де-Морт оказались связаны друг с другом, является следствием действий самого тёмного волшебника. Во-первых, он выбрал именно Гарри Поттера в качестве своего будущего врага, во-вторых, одной из своих главных целей в жизни сделал его убийство. Однако попытками лично избавиться от Гарри Волан-де-Морт приближал своё поражение. Своей верой в пророчество он воплотил его в реальность. Волан-де-Морт так старался избежать смерти, что сам создал все условия для неё.

Важным проявлением мифологических мотивов являются мифонимы. Ряд персонажей из серии романов имеют имена, связанные с мифологией.

Мифоним может выступать проявлением характера персонажа. Ярким примером является имя Минервы Макгонагалл. Имя Минерва отсылает к богине мудрости и войны или военной стратегии. В книге Минерва Макгонагалл представлена мудрой, храброй женщиной, всегда готовой выступить за справедливое разрешение ситуации. В седьмой книге, где события происходят в военное время, она предстаёт решительной героиней, готовой сражаться и способной принимать важные стратегические решения, тем самым подтверждая своё имя.

В качестве примера мифонима как маркера особенности персонажа выступает Фенрир Сивый, один из отрицательных героев в цикле романов о Гарри Поттере. Данный персонаж является оборотнем, и его имя отсылает к имени гигантского волка из скандинавской мифологии.

Наконец, мифонимы могут соотноситься с историей персонажа. Подобную роль играет имя Меропы Мракс, матери Волан-де-Морта. В древнегреческой мифологии имя Меропа носила одна из плеяд, единственная из всех вышедшая замуж за смертного человека. По сюжету романа Меропа Мракс была представительницей чистокровного рода волшебников, влюбившейся в обычного человека. Таким образом, как и Меропа из мифологии, героиня из романов о Гарри Поттере, выбрала себе человека из другого мира.

Во вселенной Гарри Поттера фигурирует значительное количество существ, взятых из различных мифологий. Одними из значимых для сюжета существ являются домовые эльфы, описывая которых Джоан Роулинг опирается на английскую мифологию, где эльфы выступают в виде маленького народца, выполняющего свои функции, помогая или мешая людям.

Как отмечает О. В. Манжула в статье «Интерпретация английской мифологии в романах Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере», писательница для создания образа домашних эльфов использует ещё одного представителя

английской мифологии – домовых брауни, которые обычно помогают людям по хозяйству и предупреждают их о различных опасностях. При этом существовало поверье, что если человек предложит брауни новую одежду или любую другую награду за помощь, то он обидится и уйдёт от человека [3, с. 56–57].

Важно отметить, что подобная концепция взаимоотношений брауни и человека в романе подаётся в негативном ключе. В романах о Гарри Поттере домашние эльфы находятся в своеобразном добровольном рабстве у волшебников. Как и для брауни, плата за работу для домашнего эльфа является оскорблением. Домашние эльфы не носят одежду, так как если эльф получит от хозяина какой-либо элемент одежды, то он сможет и отказаться прислуживать ему. Отношение к домашним эльфам в мире Гарри Поттера представляется как один из отрицательных примеров отношения волшебников к магическим существам.

В цикле романов о Гарри Поттере фигурируют и создания из античной мифологии. Одними из представителей подобных существ являются кентавры. В «Мифологическом словаре» Е. М. Мелетинского говорится следующее: «Кентавры в греческой мифологии дикие существа, полулюди-полукони, обитатели гор и лесных чащ, отличаются буйным нравом и невоздержанностью» [5, с. 280]. Важно отметить, что в мифах кентавры представлены как хитрые или мудрые создания.

Во вселенной Гарри Поттера внешне кентавры незначительно отличаются от своего мифологического аналога. Они являются гордыми животными, считающими себя чрезвычайно мудрыми. Кентавры избегают любых контактов с волшебниками и при прямом столкновении иногда достаточно агрессивно настроены к ним. Они обладают особыми знаниями в сфере целительства и астрологии. Однако, как и в мифологии, в мире Гарри Поттера существуют доброжелательные к людям кентавры. Так, кентавр Флоренц не раз помогает главным героям произведения и, более того, устраивается в Хогвартс на должность преподавателя прорицаний. За это для своих сородичей он становится предателем своего вида и изгоняется из племени.

Также стоит вспомнить крылатых коней, а именно фестралов. Образ крылатых коней уходит корнями в античную мифологию, однако по своей сути он является общекультурным. Чаще всего образ крылатого коня связывался с переходом в другой мир. В книге фестралы являются магическими животными, которых способны увидеть только те, кто видел смерть своими глазами. Таким образом, крылатый конь объединяет в себе два начала, жизнь и смерть. Именно на фестралах Гарри Поттер вместе со своими товарищами отправляется в Лондон, в Министерство Магии, совершая своеобразный переход между миром волшебников и миром простых людей.

Итак, посредством мифологем в произведении раскрываются герои, определяется их характеристика и выполняемые ими функции.

Архетипические структуры вплетены в сюжетную составляющую романов, являясь двигателем сюжета. За счёт активного использования мифологического материала формируется целостный мир романа, включённый в общую мифологическую матрицу.

Мифологические элементы одновременно сохраняют связь с прошлым и переосмысливаются, обрастая новыми деталями. Представленные в тексте мифологемы соединяют в себе элементы архаики и современный контекст. Различные мифологические элементы получают новое воплощение, и параллельно с этим содержание романов включается в общую культурную традицию.

Библиографические ссылки

1. Кереньи, К., Юнг, К. Г. Введение в сущность мифологам / К. Кереньи, К. Г. Юнг // Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. / К. Г. Юнг. – Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – С. 5–211.
2. Круталевич, А. Н. «Мифологема» в понятийном аппарате культурологии / Круталевич, А. Н. // Культура и цивилизация. – 2016. – № 1. – С. 10 – 21.
3. Манжула, О. В. Интерпретация английской мифологии в романах Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере / О. В. Манжула // Мировая литература в контексте культуры. – 2020. – С. 54–62.
4. Роулинг, Дж. К. Гарри Поттер и Орден Феникса / Дж. К. Роулинг; пер. В. Бабков, В. Голышев, Л. Мотылёв [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.rulit.me/data/programs/resources/epub/garri-potter-i-orden-feniksa-rosmen_RuLit_Net_17447.epub. – Дата доступа: 02.01.2023.
5. Тахо-Годи, А. А. Кентавры / А. А. Тахо-Годи // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – Москва : Советская энциклопедия. – 1990. – С. 280.
6. Rowling, J. K. Harry Potter and the Order of the Phoenix / by J. K. Rowling. – New York : Second American edition, 2003. – 870 p.

ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА ДЖУЗЕППЕ КУЛИККЬЯ «ВСЕ РАВНО ТЕБЕ ВОДИТЬ»

Е. С. Лебедева

Белорусский государственный университет, г. Минск;

ekaterinalebedzeva@gmail.com;

науч. рук. – Е. С. Гинак, старший преподаватель

В статье рассматривается комплекс проблем романа Джузеппе Куликкья (Giuseppe Culicchia, *p. 1965*) «Все равно тебе водить» (*Tutti giù per terra*, 1994) на уровне конфликта и системы персонажей. Объясняется проблема маргинальности героя в окружающем его социуме, сложности, с которыми он сталкивается в течение повествования при взаимодействии с другими персонажами, и связь действия романа с авторской интерпретацией общества массового потребления. Определяются особенности связи между характерами и ситуациями, описанными в романе, с современной итальянской реальностью.

Ключевые слова: проблематика; конфликт; система персонажей; общество массового потребления; современная итальянская литература.

Роман «Все равно тебе водить» («*Tutti giù per terra*», 1994) Джузеппе Куликкья (*Giuseppe Culicchia, p. 1965*) повествует от первого лица о молодом человеке Вальтере и его попытках найти призвание, работу, друзей в мире, где он всегда ощущает себя лишним.

Действие начинается с удручающей картины Рима. Главный герой описывает свой ежедневный маршрут по городу с подробным упоминанием улиц. Стереотипный образ «вечного города» с богатой историей и архитектурой разрушается; перед читателем предстает город как «тюрьма» – частый мотив в культуре конца XX века (например, в фильмах А. Балабанова), поскольку город ассоциируется с индустриализацией, искусственностью, местом, где человек теряет единение с природой, где он унифицируется с другими людьми и лишь бесконечно работает на благо эфемерных целей. Проходя по римским улицам, Вальтер размышляет о том, что он не хочет становиться официантом или строить карьеру, что не хочет ограничивать себя обыденной работой, однако тут же добавляет, что скован он уже, потому «*la mia gabbia era la città. Le sue strade sempre uguali erano il mio labirinto*»¹ [5, с. 5]. Пространство романа становится удушливым, а жизнь героя с первой же страницы – безысходной. Интересно, что Рим в современной итальянской культуре часто предстает как место «греха», разложения, духовной нищеты, социального расслоения и праздности.

Скитания Вальтера действительно напоминают прогулку по лабиринту: за время романа герой посещает множество государственных учреждений, сталкиваясь там с бюрократией, магазином, где пытается работать несмотря на абсурдные условия, университет, где отсутствует какой бы то ни было индивидуальный подход к студентам, клубы, где проводит время «золотая»

¹ «Пока что, однако, моей клеткой был город. Его улицы, всегда одни и те же, были моим лабиринтом» (Здесь и далее – пер. М. Визеля).

итальянская молодежь. В каждом из них по той или иной причине он ощущает свое отличие, но противостоять ни одной системе не может, напоминая кафкианского героя, и, более того, даже и не сильно пытается вплоть до конца романа.

Само отличие Вальтера и его «выключенность» из общества показательна на разных уровнях, «он подчеркнуто аутистичен, не вписан в окружающую действительность, начиная с самого имени, в принципе вполне нормального, но начинающегося с неиспользуемой в итальянском языке буквы W, и кончая наголо обритым черепом [2]. Вальтера мало что вокруг интересует, помимо литературы, он любит книги и хотел бы сам писать. Именно этим он вызывает недоумение в семье, особенно со стороны отца, который не понимает, как можно хотеть чего-то столь «несерьезного» и не дающего сиюминутного денежного результата. «I libri sono tutte stronzate. Soltanto la carriera conta»² [5, с. 12], – говорит отец герою, и это фраза, сформулированная настолько прямо и гротескно, настолько просто, показывает, как далек от литературного мир, в котором живет Вальтер, и насколько практичные люди его окружают. Фраза – как будто еще и злая карикатура на бытующее в обществе узкомыслие, порожденное желанием заработать как главной целью в жизни. В мире, где торжествует материальное, и где заниматься гуманитарными науками – признак отсутствия таланта к наукам естественным и техническим, заниматься литературным делом значит с наибольшей вероятностью обречь себя на нищету. Образ писателя в итальянской культуре хорошо известен и популярен (Фабрицио Чиба из романа Н. Амманити «Да будет праздник», герои «Восьми с половиной» Ф. Феллини, «Великой красоты» П. Соррентино), но обычно это уже добившийся славы творец, предающийся праздности и находящийся в поисках новых идей, хоть литературное чутье его уже и затуманено легкой жизнью в роскоши и общением с поверхностными светскими людьми. Здесь же речь идет не о «баловне судьбы», чей развлекающий толпу талант поощряем, а о принципиальной невозможности этот талант развить – слишком отличаются общественные установки, отсутствует запрос на писателей, но есть запрос на людей, готовых что-то строить или заполнять в учреждении бумаги.

Семья Вальтера обрисована не детально, но очень живо. Каждое взаимодействие героя с родителями в романе ведется по одному сценарию: сначала он заходит в комнату, затем отец начинает его отчитывать за то, что он не работает, обращается к матери в поисках поддержки в своих нотациях, мать продолжает молча заниматься своими делами или выходит из комнаты, чтобы продолжить заниматься ими в другом месте: «– Si può sapere quando ti deciderai a fare il militare? – esordiva a tavola, mentre dallo schermo TeleMike sbraitava le sue stronzate a tutto volume. – Non dipende da me. Sto aspettando la cartolina. – A quest'ora dovresti già esserti congedato, non è vero moglie? – Mia

² «В твои годы люди думают о том, как карьеру сделать, а ты только книжки читаешь».

madre condiva l'insalata»³ [5, с. 17]. Или, например: «Intanto mio padre andava su di giri, si surriscaldava. – Alla sua età tanti si sono già fatti una posizione, hanno delle responsabilità e guadagnano un sacco di soldi, – diceva a mia madre, mentre facevo colazione. Lei usciva per fare la spesa senza dire nulla»⁴ [5, с. 87]. Усиливается впечатление лабиринта, тупика. Герой уходит из дома и в течение всей книги попадает то в одно учреждение, то в другое, но возвращаясь в конце спустя длительное время домой, он замечает отсутствие каких бы то ни было перемен. Для Джузеппе Куликкья это тоже проблема – погрязшие в рутине люди, которые в поисках заработка не замечают настигающей их рутины и не пытаются из нее выйти. Культ продуктивности сегодня – один из наиболее распространенных кажущихся полезным мифов. Но не стоит забывать и то, что отец Вальтера – рабочий, а это значит, что в его мировоззрении вершина труда – труд физический, а вершина общественной организации – жесткая иерархия, которую утверждают силой.

Каждый диалог Вальтера с отцом сопровождается программой «ТелеМайк» на фоне. Она раздражает Вальтера и развлекает его отца, крики которого раздаются каждый раз в сопровождении веселой музыки передачи или «глупых» вопросов викторины. Как уже было упомянуто выше, развлекательное телевидение очень развито в Италии, и пик этого развития пришелся как раз на 80-е – 90-е годы прошлого века. Программы эти призваны развеселить людей после работы, дать им отдохнуть, однако несут в себе и деструктивный элемент, о котором и говорит нам писатель – телевидение разъединяет семью. В романе очень большое внимание уделяется звукам, окружающим героя, поэтому момент сочетания криков отца с молчанием матери и телевизором на фоне глубоко символичен. Да и сам факт того, что отец, протестующий против литературы и учебы в университете, смотрит викторину, интересен. Это символ знания глубокого, но бескорыстного против знания поверхностного, но за которое можно выиграть деньги и которым можно похвастаться.

Единственным членом семьи, поддерживающим героя, является его тетя Карлотта, и, что опять же значительно, поскольку она внесценический персонаж. Она единственная искренне понимает Вальтера и готова ему помочь и, как для героя, так и для читателя, ассоциируется с далеким светом, видимым в полной темноте, возникает в произведении трижды: когда Вальтер рассказывает о ней читателю, когда она ему звонит и когда становится известно, что она умерла. Последнее происходит в момент наивысшего отчаяния, когда Вальтер оказывается в съемной комнате с ужасными нечеловеческими бытовыми условиями и когда на работе у него аврал. Такой в романе предстает кризис семьи в ситуации, когда «человек

³ «– Можно поинтересоваться, когда ты соберешься в армию? – начинал он за столом, а ТелеМайк с экрана разорялся на полную громкость. – Это не от меня зависит. Я жду письма. – К этому времени ты должен был уже от нее отделаться. Так, мать? – Мать готовила салат».

⁴ «Мой отец при этом ходил кругами по комнате и кипятился: – В твои годы многие уже добились положения, отвечают за себя и зарабатывают кучу денег, – говорил он моей матери, пока я завтракал. Та уходила в магазин, не говоря ни слова».

человеку волк» и когда вся жизнь сужается до категорий «дом – работа», и времени друг на друга не остается, как и желания, сил на общение.

В поисках удовлетворения своей тяги к литературе и для достойного оправдания отсутствия работы, Вальтер решает поступить в университет на факультет Литературы и Философии. Там он чувствует себя изгоем среди студентов и из-за своей внешности, и потому что у всех ровесников вокруг есть девушки. Герой знакомится с Кастраканом, буквально разговаривающим цитатами великих философов. На его фоне Вальтер чувствует себя глупым, однако в финале выясняется, что все это был лишь показное. Появление таких «кастраканов» вполне закономерно, когда информация и знание тоже становятся объектами потребления. Сама система, как выясняет герой, фиктивна, о чем говорит сцена со сдачей экзамена. Преподаватель не вникает в ситуацию Вальтера, он видит, что выучено все, кроме одного вопроса, и то лишь потому, что книга другого издания, но попытаться понять, значит, напрячься, проще отправить студента на пересдачу, поставив его на один уровень с теми, кто не учит ничего и никогда. Так Джузеппе Куликкья обличает современную систему образования в Италии (что применимо и к другим странам), когда студентам в основном неинтересно учиться, а профессорам – преподавать, и каждый лишь делает вид, что выполняет нужную роль.

Еще в начале романа герой проходит медкомиссию в армию («– Come se l'hai la pressione? – mi domandò. – Non lo so, signore. Non me l'hanno mai presa. – Be', alla tua età tutti hanno una pressione perfetta. – Tutti? – Tutti, proprio tutti. Prenderla non serve»⁵ [5, с. 6].) и, чтобы туда не попасть, решает пойти в «отказники по убеждению». Таким образом он попадает на работу в Центр Социального Обеспечения Бездомных и Адаптации Кочевников, где вместе с двумя коллегами помогает пристраивать в школы цыганских детей и искать работу мигрантам из стран Ближнего Востока. В этот момент проявляется один из самых сильных моментов сатиры, когда автор критикует глобализацию и ксенофобию простых итальянцев.

Большую часть времени на работе Вальтер отвечает на звонки учителей, которые жалуются на поведение цыганских детей в школах, при этом то, в чем пытаются обличить детей мигрантов, глобально абсолютно несущественно и свойственно в той же мере итальянским детям и любым другим (забыл ручку, не носит полдник, получает двойку). Несмотря на это, герой каждый день вынужден доказывать учителям, что эти ученики ничем не отличаются от других и так же достойны учиться в школе. В другой раз, помогая иностранцам искать работу, коллеги сталкиваются с тем, что их подопечных никуда не берут. Причины разные: или они не проходят собеседование, или сами отказываются от работы (все должности там, разумеется, связаны с физическим не требующим особых усилий трудом, но зато официальным). Писатель демонстрирует нам результат

⁵«– Как у тебя с давлением? – спросил он меня. – Не знаю, синьор. Мне никогда его не мерили. – Ладно, в твоём возрасте у всех прекрасное давление. – У всех? – У всех, у всех. Можно и не мерить».

глобализационных процессов и связанной с ними европейской политики: когда какие-то страны беднеют, их жителям навязывается европейский образ жизни. Как следствие, они в огромных количествах переезжают, но остаются выключенными из нового общества: «Итак, любая попытка поместить человека в еще “лучшие” условия по определению может означать лишь одно – неминуемое ухудшение привычно и, следовательно, комфортной для него среды. За изменением же среды обитания в лучшем случае должна последовать соответствующая адаптация, как правило нежелательная и всегда имеющая для любого живого организма те или иные последствия и точно определенные пределы, за которыми наступает как минимум дискомфорт или элементарная деградация, а то и вовсе смерть» [4, с. 42]. Отсюда безработица в среде мигрантов и неприязнь со стороны местного населения.

Обращает на себя внимание то, что ксенофобия в первую очередь исходила от школьных учительниц. Дж. Куликкья едко обличает представительниц профессии, уличая их в узком кругозоре, но большом самомнении и желании причислить себя к интеллигенции, занимать высокий статус. Более того, он указал и на еще одну проблему подобного школьного образования: страдающие боязнью других культур люди могут придать непредвзятым взглядам собственных детей лишь те же качества. Второй раз речь в романе пойдет об учителях, когда герой будет работать в книжном магазине, где в качестве отличительного знака за те или иные заслуги дают пластиковую фирменную сумку, и учителя всячески с помощью хитростей будут пытаться заполучить эту бесполезную, но свидетельствующую об условном весе в обществе вещь.

Примечательны сцены, где Вальтер оказывается в клубе. Шумные места он не любит, однако друзья (или люди, наиболее близкие к статусу друзей) заывают его туда. Более того, только это их по-настоящему и интересует: «— Ehi Walter, — mi disse, — sai cosa mi ha regalato Ciccio per Natale? — No. Cosa ti ha regalato? — Tirò fuori dalla tasca destra del giubbotto un involucro ricoperto di carta stagnola. — Roba di prima qualità. Non è stato gentile? — Un casino. Cosa fate questa sera? — Andiamo in discoteca. — E domani? — Andiamo in discoteca. — Per Capodanno avete in progetto qualcosa di speciale? — Penso che andremo in discoteca. — Capisco — Ritenni opportuno non affrontare l'argomento Carnevale»⁶ [5, с. 76]. Дисотека — единственное доступное «интеллектуальное» развлечение друзьям Вальтера, это способ забыться и отвлечься от повседневных сложностей, а также продлить беззаботность. Это потребительское веселье. Цитируемый эпизод также является примером иронии над непритязательностью интересов молодежи в романе.

⁶ «— Ах, Вальтер, — сказала она, — сказала она, — знаешь, что мне подарил Чиччо на Рождество? — Нет, не знаю. Что он тебе подарил? — Она вытащила из правого кармана куртки завернутую в фольгу коробочку». — Первокласная вещь. Ну не лапочка? — С ума сойти. Что вы делаете сегодня вечером? — Идем на дискотеку. — А завтра? — Идем на дискотеку. — А на Новый год вы придумали что-нибудь? — Наверно пойдем на дискотеку. — Понятно. — От вопроса о Карнавале я воздержался».

В клубе перед героем открывается мир ярко одетых и разукрашенных женщин, пьяных мужчин, наркотиков и громкой музыки, из-за которой приходится громко кричать. Здесь тоже чувствуется важность звуковой составляющей романа: в клубе, где много людей и где ради них громко играет музыка, герой чувствует себя намного более одиноким, «глас вопиющего в пустыне» превращается в глас вопиющего в толпе, но результат тот же – никто не слышит ни его, ни друг друга. В целом картина создается гротескная, все похоже на карнавал, но опошленный: «Stordito dalla musica e dal sonno, vidi comparire intorno alle due i primi animali notturni. Le ragazze erano addobbate come alberi di natale sado-maso. I ragazzi – che costituivano la maggioranza della folla – sembravano caricature di travestiti transessuali»⁷ [5, с. 22]. Подобные картины, но воплощенные в кино, можно видеть в уже упомянутой работе Паоло Соррентино или в других современных итальянских фильмах, что говорит об актуальности проблемы. Подчеркнуто роскошные наряды и громкая музыка скрывают за собой пустоту и одиночество. «Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальской свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [1, с. 12], – пишет М. Бахтин, и в данном контексте карнавалом становится уже даже не сама дискотека, а весь мир, в рамках которого передвигается Вальтер. Выбраться из этого порочного круга, населенного гротескными персонажами и абсурдными до комического ситуациями, не представляется возможным вплоть до последних страниц романа.

На одной из таких вечеринок Вальтер знакомится с Беатриче, которая старается его совратить. Выясняется, что в комнате у девушки спрятана камера, на которую она записывает свои свидания, чтобы потом пересматривать. Так Куликкья демонстрирует потребительское отношение к любви, которая в современном мире сводится к поиску мимолетного физического удовольствия и к простому любопытству.

Отношения с девушками у Вальтера не складываются, в основном он их ничем не привлекает (кроме Беатриче с ее тягой к экспериментам), но зато привлекает мужчин, в то время как он даже не рассматривает возможность отношений с ними.

Все женские образы в романе представлены автором отталкивающими, они олицетворяют распущенность (Беатриче, подруга детства Вальтера), пассивность (мать героя), глупость и узость мысли (учительницы), стервозность (хозяйка книжного магазина). Все они плоские и как будто ненастоящие, выполняющие предначертанную им роль и демонстрирующие

⁷ «Когда я уже отупел от музыки и почти спал, стали появляться первые ночные звери. Девушки были разукрашены, как садомазохистские новогодние елки, ребята – их в толпе было большинство – казались карикатурами на транссексуалов и трансвеститов».

лишь свое главное карикатурное качество. Поэтому с ними у Вальтера отношения и не складываются, ему, настоящему, не удастся установить контакт с «искусственными» персонажами, в мире которых он вынужден существовать. Единственная женщина, к которой он относится с любовью и уважением, – его тетя. Она не воплощает в себе ни одного карикатурного качества, пусть и видит ее читатель совсем недолго. В конце герой встречается в книжном магазине девушку, в которую влюбляется, и именно это заставляет его преодолеть уныние и прервать круг одиноких скитаний по Риму. Именно в этот момент он решается на бунт, причем не частичный, как раньше (когда он отказывался от службы в армии, но шел на другую, или когда уходил из родительского дома, но сам туда же возвращался), не бунт внутри самой системы, а бунт уже против нее в целом, намечая выход вне ее. Влюбленный Вальтер больше не должен подчиняться глупым правилам хозяйки магазина, как и правилам поверхностного лишившегося чувств мира вообще, теперь он от этого свободен. Так он нечаянно выбирается из «лабиринта» города.

В течение романа Вальтер постоянно скитается по городу, попадает то в одно место, то в другое, но везде сталкивается с одиночеством, непониманием, странными правилами поведения, показательностью, лицемерием. Сказать, что главный конфликт в романе – конфликт Вальтера со средой, было бы не совсем точно, потому что в конфликт он вступает скорее со временем, в котором живет. Люди, которых он встречает, принадлежат к разным социальным слоям, профессиям, поколениям, но все они объединены существованием в рамках общества массового потребления, которое заставляет их, прославлять торжество материальных ценностей, испытывать ксенофобию, инертно выполнять свои обязанности (родительские, рабочие, учебные, дружеские) ради какого-то потенциального блага, будь то карьера, статус или всеобщее признание. Все эти цели совершенно закономерно исходят из присущих обществу массового потребления качеств, таких как мировые проблемы глобализации, быстрый темп жизни, одиночество, попытки компенсировать его славой, статусом или деньгами, о чем и пишет Куликкья, емко обрисовывая каждым сюжетным поворотом романа новые «тупики», в которые попадает Вальтер, блуждая по улицам Рима.

Библиографические ссылки

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990.
2. Визель, М. Послесловие переводчика / М. Визель [Электронный ресурс] : Послесловие переводчика / М. : Визель, 1998. – Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kulikkjya-dzhuzeppe/vsyo-ravno-tebe-voditj/9> – Дата доступа: 26.11.2023.
3. Куликкья, Дж. Все равно тебе водить / Дж. Куликкья. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2003. – 187 с.
4. Чумаков, А. Н. Глобализация. Контурсы целостного мира / А. Н. Чумаков. – М. : Проспект, 2021. – 456 с.
5. Culicchia, G. Tutti giù per terra/ G. Culicchia. – Torino : Einaudi, 2018. – 105 p.

«ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ» ОТТО ЛЮДВИГА КАК ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ НЕМЕЦКОГО «ПОЭТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА»

А. В. Орех

Белорусский государственный университет, г. Минск;

aminaoreh0@gmail.com;

науч. рук. – Ю. Г. Курилов, канд. филол. наук, доц.

Статья посвящена литературному течению немецкого «поэтического реализма». Здесь рассматривается теоретическая работа Отто Людвига (Otto Ludwig, 1813 – 1865) «Шекспировские штудии» (*Shakespeare-Studien*, 1871) и, в частности, ее раздел «Поэтический реализм» как художественный манифест данного течения. Кроме того, в статье уделяется пристальное внимание происхождению термина «поэтический реализм» и на основе работы с оригинальным текстом «Шекспировских штудий» формулируются основные установки литературного течения.

Ключевые слова: бюргерский реализм; поэтический реализм; художественная иллюзия; субъективизация повествования; поэтическая правдивость; Шекспир.

Впервые термин «поэтический реализм» употребил Отто Людвиг (Otto Ludwig, 1813 – 1865), немецкий писатель, драматург и теоретик литературы. Подобный оксюморон должен был передать двойственную природу литературного явления: соединение объективности, типичности, реалистичности и логичности, свойственных реализму, с субъективностью, индивидуальностью и сентиментальностью, которые немецкие прозаики XIX в. позаимствовали у поэзии.

Отто Людвиг известен в Германии как драматург и рассказчик, повествователь, произведения которого стали первыми образцами нового литературного течения. В немецком «поэтическом реализме», как и в творческом наследии его создателя, причудливо сплелись элементы прозы и драмы, что не удивительно, учитывая, что формирование эстетики и поэтики литературного течения выросло из работы по осмыслению шекспировского творчества.

«Шекспировские штудии» (*Shakespeare-Studien*, 1871) – обработка дневников Отто Людвига, начиная с 1840 года. Фактически, составителем этой работы является его друг Мориц Хайдрих, и в печать она вышла только в 1871 году, уже после смерти самого Людвига. Его дневники представляли собой заметки в процессе самообучения писателя, художественную рефлексию и фрагменты статей. Здесь стоит отметить, что тягу к ведению подобных записей автор испытывал из-за своего плохого здоровья, которое превратило его жизнь в цикл сменяющихся работоспособных и неработоспособных периодов. Он не всегда был в достаточно приемлемом физическом состоянии для того, чтобы довести работу над статьями до конца. Многие фрагменты «Шекспировских штудий», тем не менее, нашли выражение еще при жизни автора в виде самостоятельных публикаций, включая собственно раздел «Поэтический реализм».

Другие фрагменты, хотя и отличались глубиной содержания, так и не были закончены, и, вероятно, без строгой переработки, так и не были бы напечатаны самим автором. Но Хайндрих извлек из дневников то, что, по его мнению, имеет литературную ценность, расположил статьи, наброски, эссе и афоризмы в хронологическом порядке и озаглавил работу «Шекспировскими штудиями», отмечая, с одной стороны, то, от чего Отто Людвиг оттолкнулся в своих литературных исследованиях – драмы Шекспира. А с другой стороны, он использует имя английского классика как нарицательное, рассматривая его не только как персоналию, но и как фигуру творца.

Шекспир, как известно, был предметом культа романтиков по всему миру, но особенно это коснулось Германии. Именно на эпоху романтизма выпала юность Отто Людвиг и его первые литературные опыты, когда в авторе «Гамлета» искали вдохновение и возносили его на недостижимый для современников пьедестал. Период восторженного поклонения прошел, но величина фигуры Шекспира осталась, и Отто Людвиг, «штудирруя» его великие трагедии, пытался понять, в чем состоит тот волшебный баланс между жизненностью и театральностью в его творчестве. Впоследствии, этот баланс он попытается передать в «поэтическом реализме».

Многие исследователи рассматривают «Шекспировские штудии» и как работу, посвященную драматургии. При первом прочтении это вводит в недоумение: исследовать великие драматические произведения в попытке вывести формулу того, как писать прозаические? Вероятно, ему не раз указывали на этот парадокс, так как вводную часть другой своей теоретической работы «Romanstudien» он посвятил разъяснению. Он пишет о том, что «выделяет два типа исторических периодов: “драматический” и “эпический”. Первый тип характеризуется способностью человека видоизменять реальность, достаточной свободой личности для возможности это сделать. Второй же – наоборот тот, где внешняя реальность видоизменяет человека и значительно ограничивает его свободу» [1, S. 15].

По мысли Отто Людвиг, для того, чтобы писать о современном ему времени, драма, увы, не является подходящим инструментом. Он называет эпоху Шекспира «драматической», а свою считает наследницей античности, когда люди сильно зависели от воли богов и сверхъестественного, следовательно, эпической. Подобные мысли стали своеобразным препятствием на пути к мечте Людвиг снискать славу на поприще драматургии, впрочем, ни капли не умалив желание учиться и у других великих драматургов. Не случайно именно Шекспир оставил поэтическим реалистам в наследство интерес к трагедии рока, которую с новым типом персонажа и в современности уже не ставили, а рассказывали Отто Людвиг, Теодор Шторм и Теодор Фонтане. А также принцип передачи общего через частное, который лег у Людвиг в основу типизации.

Новый тип героя у «поэтических реалистов», наоборот, вполне реалистический: это люди обычные, средние, люди XIX века со свойственным им воспитанием и мировоззрением. Но поставлены они автором в трагические обстоятельства, потому и финал в произведениях

часто соответствующий. «Драматические персонажи» способны на борьбу с судьбой, они исключения, а «эпические» обыкновенные люди – ни в коем случае.

В состав «Шекспировских штудий» входит собственно статья «Поэтический реализм», где он пытается объяснить, с «тканью» какого художественного мира работают представители этого литературного течения: «Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, seine sogenannte phantastische Welt, d. h. seine Zusammenhangslose, im Gegenteil, eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, gestoffene die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat» [2, S. 196] («Мы имеем дело с миром, опосредованным творческим воображением, а не с привычным; оно создает мир заново, свой так называемый фантастический мир, то есть его бессвязность наоборот, такая, в которой связь более заметна, чем в действительности, не часть мира, а целый выдуманный мир, хранящий в себе все его условия, все его последствия» (*Здесь и далее перевод наш. – А. В.*)). Здесь же Людвиг работает с понятиями объективности, положенной, по его мнению, автору, и с субъективностью, которая приличествует персонажу, даже если он является повествователем: «Alle wesentlichen Teile der Handlung müssen wir mit eigenen Augen wahrnehmen, nur Nebendinge dürfen erzählt werden» [2, S. 198] («Мы (читатели) должны воспринимать все существенные части сюжета собственными глазами, лишь второстепенные вещи могут быть рассказаны»).

В то же время автор остается ответственным за диалоги, которые обязаны быть объективными и естественными, даже не являясь реальными: «Das Gespräch muss dem Vorgange die Natürlichkeit geben, den Schein des unbeleuchteten Lebens. Die Personen scheinen sich ungeniert und ohne von irgendeiner Absicht des Dichters oder von der Anwesenheit des Publikums zu wissen <...>» [2, S. 199] («Разговор должен придавать происходящему естественность, видимость ничем не приукрашенной жизни. Персонажи как бы говорят свободно, не подозревая ни о замысле поэта, ни о присутствии зрителей»).

В статье под названием «Художественная иллюзия» Отто Людвиг описывает способ работы с действительностью посредством «художественного обмана»: «<...> weil er nie gemeine, wirkliche Illusion, wirkliche Täuschung, sondern nur eine künstlerische anstrebt. Die Phantasie ist bei ihm das Medium, durch welches er uns die Gefühle und die Gedanken mitteilt. Weil die Phantasie das gläubigste Vermögen im Menschen ist...» [2, S. 203] («<...> потому что он никогда не стремится к обычной, подлинной иллюзии, настоящему обману, а только к художественному. Его воображение – это средство, с помощью которого он доносит до нас свои чувства и мысли. Потому что воображение – самая внушающая доверие способность в человеке...»).

Людвиг называет восприятие действительности через призму художественного воображения отличительной чертой «поэтического

реализма» в сравнении с реализмом классического типа. Для автора «натуралистичность» неэстетичная и уродливая, потому как лишена порядка, структурообразующего замысла, необходимого для создания любого художественного произведения. Это одна из особенностей, которой проза, по мнению автора, не хватает в сравнении с драмой – внутренней обусловленности: «Im Anfange muss das Ende, im Ende der Anfang ideal gesetzt sein; aus der Mitte muss zurück zum Anfange und vorwärts nach dem Ende gedeutet werden» [2, S. 199] («Конец должен быть идеально вписан в начало, а начало – в конец; из центра мы должны стремиться назад к началу и вперед к концу»). Или в другом месте: «Er sorgt nur, die betreffende Anschauung zu einer geschlossenen zu machen, nur die Abstraktion vom Unwesentlichen besorgt er, die Heraushebung des Wichtigen; er gibt darum nicht die gemeine Natur, sondern ein künstlerisches Spiegelbild derselben» [2, S. 200] («Он стремится превратить рассматриваемый образ в замкнутый, заботится лишь об абстрагировании от несущественного, о выделении важного; поэтому он дает не обычную жизнь, а ее художественное отражение»). В этом Людвиг находит еще одно проявление субъективности, ведь художественное отражение действительности содержит не только реальность, но и воспринимающее сознание (индивидуальность самого автора).

Еще одним элементом субъективности становится отбор материала для художественных произведений. Вместо типических обстоятельств «поэтический реализм» вызывает к побегу от тривиального, выбору наиболее интересного для самого художника. При этом, не отходя от реалистического принципа правдоподобия: сюжеты произведений часто либо автобиографичны, либо основаны на реальных событиях. Во многих случаях вдохновение для сюжетов писатели искали в газетах, их внимание привлекали трагические и небанальные истории реальных людей. Таким образом устанавливался баланс между реалистическим правдоподобием и романтическим наследием, ведь, как писал Людвиг: «Tiefe Flucht vor dem Trivialen ist eigentlich das Grundwesen der Romantik» [2, S. 211] («Глубокое бегство от тривиального на самом деле является основной сутью романтизма»).

Следующим художественным приемом становится юмор как средство смягчения противоречий между объективной реальностью и субъективной надреальностью. Подобной «надреальностью» может быть контекст автора, будь то элементы автобиографизма, или ситуации, когда герои выступают как символы определенных мнений, события произведений становятся аллюзиями на реальные события, а сюжеты – переосмыслениями других известных сюжетов. Или же это может быть контекст персонажа. Тогда юмор смягчает противоречия между реальностью и фантазиями, несбыточными ожиданиями или наивными представлениями героя. Таким образом создается своеобразное «двоемирие», подобное было, например, у Сервантеса, где реальный мир похожим образом сталкивался с наполненным фантазиями восприятием Дон Кихота.

Мы видим, что противопоставление объективности («среднего героя, представителя своего времени», сюжетов из реальной жизни) и субъективности, что работает на всех трех уровнях (на уровне автора – отбор материала, на уровне нарратора – представления о существенном и несущественном и расстановка акцентов, на уровне персонажа – тонкий психологизм), представляет собой основу произведений «поэтического реализма». При этом особенности психологизма Людвига восходят к его представлениям о системе персонажей, как о «группе сыгранных автором актерских ролей, каждая из которых несет в себе свою противоположность, человеческую сущность» [2, S. 199]. Так, приемы психологизма во многом адаптируются и заимствуются из драмы, что расширяет художественную палитру автора.

Следующие особенности «поэтического реализма» – динамика действия, благодаря которой события становятся не «по-реалистически» захватывающими, обладающими установленным темпом, и поэтическая правдивость. Именно из рассуждений о способах ее достижения сформируется жанр новеллы-воспоминания, образцы которого можно найти практически у каждого представителя немецкого «поэтического реализма». Отто Людвиг пишет: «Die poetische Wahrheit analog dem Wilde der Erinnerung. Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt Z. B. an eine Jugendliebe und ihr Schicksal; dann wird die Erinnerung eine dichterische Abstraktion vornehmen und alles Vorher und Nachher, alles, was zugleich mitspielte, aber nicht eingriff, weglassen; die Personen, die mit in den Handel selbst verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt sein <...> volle Licht der Aufmerksamkeit wird auf die beiden Hauptpersonen, auf den sich Erinnernden und seine damalige Geliebte fallen. <...> so wird sie auch von den Zeitspaten zwischen den einzelnen Szenen abstrahieren, sie wird stetig von Ursache zur Wirkung gehen <...> sie wird dem besonders Anziehenden zueilen, vor dem Abstoßenden zurückweichend zögern» [2, S. 195] («Поэтическая правда – аналог необузданности памяти. Как работает память? Говоря, например, о юношеской любви и ее судьбе; тогда память предпримет поэтическую абстракцию и опустит все, что было до и после, все, что было вовлечено в то же время, но не вмешивалось; лица, участвовавшие в действии, будут освещены памятью только со стороны <...> полный свет внимания падет на двух главных героев, на вспоминающего и его возлюбленную в тот момент. <...> и она не будет обращать внимания на временные промежутки между отдельными сценами, будет неуклонно двигаться от причины к следствию <...> она устремится к тому, что особенно привлекательно, колеблясь перед тем, что отталкивает»).

По сути своей, Отто Людвиг вывел основу фабулы подобного произведения: «в конце начало». Основу составляют два временных пласта: воспоминание, представляющее собой сцену или организованный цикл сцен, в таком случае оказывается заключенным в повествовательную рамку, где действие происходит для персонажей в настоящем времени. Также Людвиг прописывает предполагаемое влияние на читателя подобных нарративных

приемов: «Am Ende der Anfang. Er (Leser) wird nun in die anderen Charaktere und ihre Motive hineinsehen, die ihn damals irrten, oder für sie er keinen Blick hatte, in der Blendung und Verdunkelung des geistigen Auges durch die gegenwärtige Leidenschaft, die er nun als eine Vergangene in ihren Wendungen vor sich fielt, mit Anfang und Ende <...>. Auch der Hass ist milder, und die damals gehassten und halb absichtlich oder noch schlimmer Bekannten stehen nun in ihrer wahren Gestalt vor ihm. Er begreift alles, so fremd es seinem jetzigen Menschen ist» [2, S. 196] («В конце – начало. Теперь он (читатель) увидит других персонажей и их мотивы, которые вводили его в заблуждение тогда или за которыми он не мог уследить, ввиду ослепления и затемнения глаз разума настоящей страстью, которую он теперь видит перед собой как прошлое в его поворотах, с началом и концом <...>. Ненависть тоже становится мягче, и те, кого он тогда и полунамеренно или еще хуже намеренно ненавидел, теперь предстают перед ним в своем истинном виде. Он понимает все, как бы чуждо это ни было ему нынешнему»).

Таким образом, исправление «недостатков» одного из художественных направлений Отто Людвиг добился своеобразным синтезом характеристик двух эпох в рамках художественного произведения. Кроме того, не удовлетворившись существовавшими на тот момент традициями написания прозы, он серьезно обогатил ее чертами драмы, обосновав в «Шекспировских штудиях» появление нового художественного течения, из которого во второй половине XIX в. выйдут писатели, превзошедшие своей известностью и мастерством самого Отто Людвиг.

Библиографические ссылки

1. Ludwig, O. Romane und Romanstudien / O. Ludwig. – München : C. Hanser, 1977. – 754 S.
2. Ludwig, O. Shakespeare-Studien. Mit einem Vorbericht und sachlichen Erläuterungen von Moritz Heydrich / O. Ludwig [Elektronische Ressource]. – Halle : H. Gesenius, 1901. – 488 S. – Mode of access: <https://archive.org/details/shakespearestudi00ludw/mode/1up>. – Date of access: 14.03.2024.

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СКАЗКА ЧЖАНА ЧЭНЧЖИ «ДЕВЯТЬ ДВОРЦОВ» КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ «ЛИТЕРАТУРЫ ПОИСКА КОРНЕЙ»

Д. А. Хмельницкая

Белорусский государственный университет, Минск;

darya.khm@yandex.by;

науч. рук. – В. В. Жуковец, канд. филол. наук, доц.

Впервые в русскоязычном китаеведении рассмотрено творчество современного китайского автора Чжана Чэнжи и особенности его творческого метода. Уделено внимание вопросу изучения мифологии и фольклористики в Китае, что позволяет подойти к изучению творчества китайских писателей с разных сторон. Обнаружены и проанализированы персонажи, символы и образы, выделены сказочно-мифологические мотивы рассказа «Девять дворцов» с точки зрения китайской космологической модели мира и универсальной системы образов, описанной В. Я. Проппом, что позволило отнести рассказ «Девять дворцов» к литературному направлению «поиска корней».

Ключевые слова: литература поиска корней; сказочный мотив; мифологический мотив; миф; китайская космологическая модель мира.

После окончания «культурной революции» (1966–1976 гг.) и временной стагнации литературы, в период с конца 1980-х годов начали свое формирование различные литературные течения, как, например, «литература шрамов» («伤痕文学»), «литература дум о прошедшем» («反思文学»), направленные на переосмысление и критику произошедшего. Естественным этапом развития литературы после «литературы шрамов» и «литературы дум о прошедшем» стал «поиск корней», связанный с кризисом национальной идентичности, воплотившийся в литературе в виде размышлений на тему города и деревни, возврата к традиционной культуре и обращения к мифологии. Данное направление литературы получило название «литература поиска корней» («寻根文学»). Возникновение «литературы поиска корней» было во многом связано с «культурным бумом», отражавшим стремление переоценить традиционную китайскую культуру и найти ее современный образ. Кроме того, на «литературу поиска корней» оказал влияние латиноамериканский «магический реализм». В произведениях литераторов «поиска корней» традиционные мифы тесно переплетаются с реальностью сельских районов Китая. Такой прием, как соединение мифов и реальности используется для того, чтобы взглянуть на Китай в ракурсе традиционной и современной интерпретации.

Чжан Чэнжи (张承志, 1948 г. р.) – китайский писатель, представитель народности хуэй. В период «культурной революции» был отправлен во Внутреннюю Монголию как член производственной бригады, после возвращения в Пекин изучал историю и языки национальных меньшинств Северного Китая [8]. В своем творчестве Чжан Чэнжи сосредоточился на изображении культуры малых народностей и глухих, далеких от города, сочетая поиск корней литературных со своими собственными. Рассказы

«Почему пастухи поют о матери» («骑手为什么歌唱母亲», 1978г.), «Вороной конь» («黑骏马», 2001 г.), «Северная река» («北方的河», 2001 г.) были удостоены премией Всекитайского конкурса [8].

Говоря о мифологической составляющей китайской литературы, следует отметить, что системное изучение фольклористики и мифологии, несмотря на богатство объектов исследования, в Китае началось только во второй половине XX века, поскольку в Древнем Китае мифы и легенды воспринимались как реальные исторические факты. Впервые изучением китайской мифологии занялся С. М. Георгиевский в Российской империи в конце XIX века, опубликовав книги «Первый период китайской истории (до императора Цинь Ши-хуана)» (1885 г.) и «Мифические воззрения и мифы китайцев» (1892 г.) [3, с. 25 – 27]. В Китае мифология как сбор мифов зародилась в конце династии Цин (1636 – 1911 гг.), постепенно трансформировавшись в этнографические исследования и анализ [6]. Как отдельное направление гуманитарной науки фольклористика выделилась после «Движения за новую культуру» 4 мая 1919 года. В 1920-х были основаны журналы «Фольклористика» (Университет им. Сунь Ятсена) и «Народные песни» (Пекинский университет) [4, с. 25]. Китайские ученые сближают понятия «фольклор» («民俗») и «народная культура» («民间文化»), а также подразделяют фольклор на материальный, социальный, духовный и словесный. Профессор Чунь Фулань отмечает, что к духовному фольклору относится миф как элемент духовной культуры и ментальный опыт, полученный в процессе осознания и преобразования природы и общества, включающий в себя записи об обычаях и обрядах общества [9, с. 34]. Мифологические мотивы сыграли большую роль в генезисе литературных сюжетов, мифологические темы, образы, персонажи используются и переосмысляются в литературе почти на всём протяжении её истории.

Кроме того, мифы, легенды и сказки в китайском литературоведении не разделяются. Так, исследователь Лю Шоухуа в работе «Обзор изучения народной традиции» объединяет устное прозаическое повествовательное творчество – мифы, легенды и сказки – в одну категорию [7, С. 241 – 252].

В данной статье мы рассмотрим сказочно-мифологические элементы в рассказе Чжана Чэнчжи «Девять дворцов» («九座宫殿», 1985 г.) как в произведении «литературы поиска корней».

Чжан Чэнчжи изображает приехавшего из города безымянного археолога, музейного работника, и Ханя Тридцать восьмого, жителя отрезанной от мира глухой деревушки Ханьцзягун («韩家工»), состоящей из чуть более, чем двадцати полуземлянок из красной глины, расположенную между пустынями Гоби и Такла-Макан. Единственная связь жителей деревни с другими людьми – это трактор Ма Чжуаньэра и два верблюда жителя по прозвищу Хромой, который в прошлом году ушел в Нинся. Повествование начинается с прибытия безымянного чужака в Ханьцзягун в поисках Токуз Сарая.

И горожанин, и Хань Тридцать восьмой предпринимают попытки отыскать Токуз Сарай, *«изумрудный рай, где в одну линию выстроились девять дворцов, покрытых голубой лазурью и украшенных зеленой яшмой...»* [5, с. 368]. Для горожанина Токуз Сарай – объект интереса ученого и музейного работника, для Ханя же – место из дедовых легенд, недостижимое райское место, куда стремился практически уничтоженный императорскими солдатами саларский род. Персонажи говорят буквально на разных языках: Хань Тридцать восьмой и другие жители деревни называют это место по-китайски «Девять дворцов» (九座宮殿, jiǔ zuò gōngdiàn), а горожанин – по-уйгурски «Токуз Сарай» (特古思·沙萊, tègǔsī shāláí), что в переводе также означает «девять дворцов». Из-за этого расспросы деревенских жителей о Токуз Сарае оказываются бессмысленны: *«Кого ни спросишь о Токуз Сарае – только плечами пожимают и косятся недоверчиво»* [5, с. 359].

В начале повествования автор противопоставляет персонажей: горожанин прибыл в деревню и несколько дней «не знал, куда податься», в то время как Ханю Тридцать восьмому «было не до того, чтобы приставать к кому-то с разговорами». В отношении чужака автор использует слова «горожанин», «взъерошенный», не называя ни его фамилии, ни возраста, ни каких-либо отличительных черт, кроме прически: *«Неизвестно, что за наследственность такая, но всякий раз, когда он сильно волновался или когда приходилось собирать волю в кулак для какого-либо дела, волосы его вздыбливались и торчали спутанным ежиком»* [5, с. 361]. Для горожанина Токуз Сарай не более чем цель ученого-археолога. Для Ханя Тридцать восьмого же это сокровенная мечта, легендарная обетованная земля, которую искали поколения его предков и он сам. Хань Тридцать восьмой – мифологизированный образ, олицетворение простого народа, носитель родовой памяти и архаичных традиций земледелия: он обрабатывает землю и роет канал лопатой, без использования иных инструментов. Чжан Чэнчжи не называет его личного имени, только фамилию и «тридцать восьмой», подчеркивая преемственность поколений. Другой житель деревни, Ма Чжуаньэр, обладает личным именем и обрабатывает землю при помощи мини-трактора, на котором периодически ездит в другие места. Таким образом, Ма Чжуаньэр уже не символизирует народ и архаичность, а находится между Ханем Тридцать восьмым и горожанином. Именно Ма Чжуаньэр привез горожанина в Ханьцзягун.

Деревня в описании Чжан Чэнчжи – это первобытное, мифологическое место, место единения человека и природы. Автор акцентирует внимание на местоположении деревушки: *«К югу от тракта и к северу от пустыни»* – согласно китайской космологической пятичленной модели мира, описанной М. Е. Кравцовой в монографии «История культуры Китая», юг символизируют красный цвет и огонь, универсальные для всех народов атрибуты солнца, то есть самый почитаемый среди земледельцев элемент [1, с. 108 – 111]. В описании пейзажа и деревни действительно преобладает

красный цвет и эпитеты огня: *«Огненное солнце выжигало этот кусок илистой земли на северной оконечности пустыни, глинозем **красной пылью** растворялся в сухом прозрачном воздухе. Вокруг глушь и пустота, куда ни глянь, лишь безжизненная пустыня, **покрытая золотистым песком**. Между каменистой пустошью и безбрежной пустыней проходила линия тракта, протянувшегося неизвестно откуда и куда»* [5, с. 354]. Отметим, что «золотой песок» в то же время олицетворяет бесплодность и жестокость пустыни к людям. Далее Чжан Чэнчжи отмечает: *«эта бедная кислая почва – его главная кормилица, и он усердно обрабатывал ее <...> Уж сколько лет представители рода Хань живут за счет двух сокровищ этой **красной земли – белоснежной кукурузной муки и ароматных желтых абрикосов**. И если хочешь жить лучше, то, кроме краснотема, не к кому больше протянуть руку за деньгами, за доходом. <...> И кто в тот момент станет упрекать землю в том, что она сухая, кислая и слепит глаза? Все благодарны ей, своей кормилице...»* [5, с. 356 – 357]. Также к югу от деревни находится легендарный Токуз Сарай, поисками которого занимаются персонажи рассказа.

Примечательно, что название деревни и более точное ее описание читателю дает горожанин, в то время как глазами местного жителя читатель видит только красный цвет и «глухость», отдаленность деревни от других населенных пунктов. Само название деревни, Ханьцзягун («韩家工»), дословно переводится как «работа семьи Хань», а местные жители знают, что *«раньше в Ханьцзягуне все носили фамилию Хань, но потом сосватали хуэйскую девушку из семьи Ма, с тех пор здесь живут и Хань, и Ма»* [5, с. 362]. И Хани, и Ма – представители малых народностей Китая: Хани – салары, Ма – хуэйцы, но «салары через несколько поколений превратились в хуэйцев, но не исчезли» [5, с. 367]. Стоит отметить, что разные жители деревни по-разному рассказывают свою историю: Ма Чжуаньэр говорит о сосватанной девушке из Ма, в то время как Хань Тридцать вспоминает легенды стариков о спасении предков от императорских солдат и переходе на тысячи ли из Шиэргуна, округ Сюньхуа, к Токуз Сараю и основании деревушки Ханьцзягун, о том, как предки отказались от своей мечты, забыли родной язык, как кто-то взял в жены девушку из Ма.

Автор также использует символ огня для описания внутреннего состояния горожанина: *«за несколько дней, проведенных в деревне Ханьцзягун, искра нетерпения в его душе превратилась в пламя»* [5, с. 259]. Однако практически в самом начале похода горожанина в пустыню автор вставляет ретроспекцию, в которой с помощью символов огня и тени намекает, что эта экспедиция не добьется успеха: *«Насыщенные желтые языки пламени в печи, сверкая, танцевали перед его взором. Ему не удавалось разжечь пламя до прозрачного, голубоватого цвета – его огонь был слабым и невыразительным, как у спички, быстро догорал... Ему нравилось большой лопатой весело забрасывать уголь в топку и смотреть, как в просторной котельной колышется собственная гигантская тень. «Как*

огромна эта тень» – думал он, впадая в оцепенение. Сидя у створки топки, он всегда наблюдал за тем, как покачивается задумчиво его огромная тень...» [5, с. 360]. Неспособность разжечь сильное пламя и акцент на величине тени над реальным человеком намекают читателю, что и в нынешней экспедиции мечты преобладают над реальностью, а задуманное не достигнет успеха. Выходя из пустыни, горожанин смиряется с поражением: *«Токуз Сарай, в отчаянии подумал взъерошенный, мне не дано найти тебя»* [5, с. 371].

После нескольких дней в пустыне, он смиряется с тем, что, неподготовленный, непривычный к условиям, он не сможет достичь своей цели. Ключевой кажется следующая фраза: *«Вот взял бы у него [Ханя Тридцать восьмого – прим. авт.] водицы, и все было бы хорошо»* [5, с. 363]. Здесь кажется правомерным обратиться к исследованию В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928 г.) В отмеченном выше эпизоде Хань Тридцать восьмой становится для горожанина не просто местным жителем, а здесь четко прослеживается его сказочная функция: Хань является дарителем, а вода – волшебным средством, живой водой, которая должна помочь преодолеть испытание – поход в пустыню [2, с. 49]. Хань, как сказочный даритель, обладает физическим увечьем: у него с детства болела нога, вследствие чего он работал медленнее односельчан. В конце рассказа Хань Тридцать восьмой реализует функцию дарителя – он дожидается возвращения горожанина из пустыни, чтобы напоить его водой: *«Пусть полкушина останутся тому парню, наверняка у него внутри все пересохло»* [5, с. 368], после чего ведет его в свой дом, чтобы накормить.

Только в конце рассказа, после сказочного испытания – похода в пустыню, горожанин находит общий язык с архаическо-мифологическим в лице Ханя Тридцать восьмого: они разделяют пищу, и горожанин переводит название Токуз Сарай на китайский язык: *«– Мы ищем один город, который называется Токуз Сарай. Токуз Сарай, не понимаешь? Это на уйгурском языке, а по-китайски означает Девять дворцов. – Девять дворцов? – ошеломленно спросил Хань Тридцать восьмой. – Да. Но я с этим не справился, не нашел. <...> «Разумеется, не нашел, – подумал Хань Тридцать восьмой, – уж на что предки смелы и решительны были, и то не нашли»* [5, с. 378]. Становится очевидно, что цель похода трансформировалась, и вместо фактического нахождения Токуз Сарая горожанин осознает его как недостижимый миф, мечту о лучшем, и разделяет ее с Ханем. И благодаря общей мечте найти Девять дворцов разрешается противопоставление Ханя Тридцать восьмого и горожанина: *«Это свой человек. – Хань Тридцать восьмой внимательно смотрел на его лохматую голову. – Конечно, все, кто помнит о Девяти дворцах, наверняка свои люди»* [5, С. 379]. Таким образом автор подчеркивает, что даже городские жители, отдаленные от земли, истории, предков, остаются носителями традиционной культуры и исторической памяти народа.

В рассказе «Девять дворцов», принадлежащем к китайской «литературе поиска корней», можно выделить ряд сказочно-мифологических черт. Автор

изображает двух персонажей, один из которых – носитель архаической традиции и памяти народа, он же Даритель, в то время как другой – приехавший из города чужак, то есть Герой. Сказочно-мифологический сюжет в рассказе видоизменяется: герой отправляется в поход в пустыню – испытание, но обречен на неудачу без полученного от дарителя – Ханя Тридцать восьмого – волшебного средства. После прохождения испытания и получения волшебного средства он обретает признание дарителя и становится для него своим. При этом первоначальной цели своего испытания герой не достигает, однако в процессе получает иной результат – сакральное знание, то есть приобщается к мифу. При написании рассказа автор обращается к мифам не только на уровне сюжета и персонажей, но и на уровне поэтики. Так, в рассказе прослеживаются космологическая модель мира (использование символов огня, красного цвета и ориентации на юг при описании пустыни), традиционные народные ценности (земля-кормилица, вода как источник жизни, трудолюбие) и историческая память (эпизод, где Хань Тридцать восьмой вспоминает истребление его предков-саларов). Вместе с этим, обращение к народной культуре и использование деревни в качестве места действия позволяет отнести рассказ «Девять дворцов» к «литературе поиска корней».

Библиографические ссылки

1. Кравцова, М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – СПб : Лань, 1999. – 416 с.
2. Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград : Академия, 1928. – 152 с.
3. Рифтин, Б. Л. Изучение древнекитайской мифологии / Б. Л. Рифтин // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – М. : Вост. лит., 2006. – Т. 2. Мифология. Религия. – 2007. – С. 25–57.
4. Чжан Хуншань. Сто лет изучения китайского фольклора / Хуншань Чжан // София : электрон. науч.-просветит. журнал. – 2022. – № 1. – С. 54–61.
5. Чжан Чэнчжи. Девять дворцов / Чэнчжи Чжан // Современная китайская проза. Багровое облако. – М. : АСТ; СПб : Астрель-СПб, 2007. – 511 с. – С. 353–379.
6. 陈连山。20 世纪中国神话学简史/连山陈 // 现代学术史上的俗文学 / 陈平原主编. – 湖北教育出版社, 2004. 514 页. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.docin.com/p-964891136.html>. – Дата доступа : 14.12.2022. (Чэнь Ляньшань. Краткая история китайской мифологии в 20 веке / Ляньшань Чэнь // Фольклорная литература в истории современной науки / Гл. ред. Чэнь Пинюань. – Образование Хубэя, 2004. – 514 с. – С. 3–15 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.docin.com/p-964891136.html>. – Дата доступа : 14.12.2022.
7. 刘守华.中国民间故事史. 武汉 : 湖北教育出版社, 1999. 175页. (Лю Шохуа. История китайских народных сказок / Шохуа Лю. – Ухань : Хубэйское образование, 1999. – 175 с.)
8. 吴碧云。张承志小传 / 碧云吴 // 民族文学研究. – 1987. – № 5. – С. 52 – 53. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-MZWX198705010.htm>. – Дата доступа : 13.12.2022. (У Биюнь. Краткая биография Чжана Чэнчжи / Биюнь У // Исследование национальной литературы. – 1987. – № 5. – С. 52–53 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-MZWX198705010.htm>. – Дата доступа : 13.12.2022.)

9. 仲富兰。中国民俗学通论 // 民俗文化论。— 第 1 卷。— 复旦大学出版社, 2015. 273 页。
(Чун Фулань. Введение в китайскую фольклористику / Фулань Чун // Рассуждение о народной культуре. — Вып. 1. — Шанхай : Изд-во ун-та Фудань, 2015. — 273 с.).

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ КЛАСИЧНОЙ ЛІТАРАТУРЫ

ОБРАЗ ПРОМЕТЕЯ В РОМАНЕ ФРАНЦА ФЮМАНА «ПРОМЕТЕЙ. БИТВА ТИТАНОВ»

А. А. Гацкан

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
imsanchesgatskan@gmail.com;*

науч. рук. – Ю. Г. Курилов, канд. фил. наук, доц.

В статье рассматривается интерпретация образа Прометея в романе «Прометей. Битва титанов» (*Prometheus. Die Titanenschlacht*, 1974) немецкого писателя второй половины XX в. Франца Фюмана (Franz Fühmann, 1922 – 1984). Автором была предпринята попытка осмыслить жизненный опыт и своё разочарование в переменных в Германии, не оправдавших его ожиданий. Прометей, наиболее известный читателям по трагедии древнегреческого драматурга Эсхила «Прометей прикованный» как ярый борец против тирании богов и человеколюбивая личность, становится свидетелем повторяемости истории.

Ключевые слова: интерпретация; литература XX в.; литература ГДР; миф; реконструкция мифологического сюжета

Античная литература – образец для подражания и источник вдохновения для многих писателей разных времён: деятели искусств обращались к древнегреческим и древнеримским текстам даже в эпоху Средневековья, когда под влиянием христианства избавлялись от всего, связанного с язычеством. Влияние античной мифологии, которая играла существенную роль в литературе того времени, на культуру невозможно переоценить: в массовом сознании укоренились имена богов и богинь, героев и девушек, обладающих неотразимой красотой, титанов и ужасающих чудовищ; использование всего перечисленного характерно для создания художественных образов до сих пор.

Понятие «миф» изучали Я. Гримм, А. Кун, М. Мюллер, Х. Штейнталь, А.Н. Афанасьев, Ф.И. Буслаев и др., но определение всё ещё остаётся неточным, учитывая расширение его значения в современной истории. Е. Мелетинский, великий российский специалист по структурному изучению мифологии и типологии фольклора, определяет миф как «один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности» [5].

Для XX в. характерна эксплуатация традиционного мифа, что отражает специфику модернистского мифотворчества этого времени. Она показывает социальное отчуждение и одиночество человека, в отличие от «нарочито

гармонизирующего первобытного и древнего мифа» [5]. Для писателей XX в. типично использование демифологизации, ремифологизации, авторского мифотворчества, собственной интерпретации мифологических сюжетов и героев и их трансформация. В традиционном мифе герои проходят испытания, подобные обряду инициации, которые персонажи в большинстве своём выдерживают и обретают славу; герои XX в. также проходят различные испытания, однако все чаще оказываются поверженными. Так, Агамемнон Носсака из «Кассандры» предстаёт перед читателями уставшим, почти сломленным войной и ответственностью. Он всё ещё держится за свою гордость и из-за неё вместе с моральным истощением отказывается от действий, чтобы избежать своей смерти. Подобная трансформация происходит со многими античными образами.

Образ Прометея был любим как в античной, так и в европейской литературе. Впервые герой появляется в «Теогонии» Гесиода: в произведении отмечается «хитрый, искусный ум» Прометея [1], а сам титан «выступает в роли фольклорного “обманщика” (“трикстера”), которому на какое-то время удаётся провести Зевса» [12]. Сперва титан обманывает громовержца, подталкивая к выбору костей животных в качестве жертвоприношения, а после, когда рассерженный Зевс скрывает от людей огонь, крадёт пламя. Гесиодом отмечается, что поступки Прометея вызвали гнев богов на само человечество, тем самым делая титана виновным в бедах человечества:

«Сын Иапета, меж всеми искуснейший в замыслах хитрых!

Рад ты, что выкрал огонь и мой разум обманом опутал

На величайшее горе себе и людским поколениям!

Им за огонь ниспошлю я беду. И душой веселиться

Станут они на нее и возлюбят, что гибель несет им».

Так говоря, засмеялся родитель бессмертных и смертных» [2]

Совсем иная интерпретация появляется у Эсхила. В «Прометее прикованном» древнегреческого автора, единственной трагедии из (вероятной) трилогии, дошедшей до нашего времени в полном объёме, титан предстаёт возвышенной личностью, человеколюбивой и лишённой сомнений, поступающей так, как считает нужным, даже перед лицом наказания: «К тебе, проныра и брюзга брюзгливейший, / Богов предатель, а людей, чей век как день, / Заступник-благодетель, огнекрад, спешу» [11]. Характер титана сильнее выделяется на фоне мягкости Океаниды, покорности их отца, пугливости Ио, выслуживании Гермеса и враждебной жестокости Зевса к человечеству. Жертвенность Прометея – призыв бороться с любой тиранией:

«В ушах твоя навязла речь, как моря шум.

Не смей и думать, что решенья Зевсова

По-женски утрашусь я и, как женщина,

Заламывая руки, ненавистного

Просить начну тирана, чтоб от этих пут

Меня освободил он. Не дождется, нет!» [11]

Свой «Прометей» есть и у И. В. Гёте: в его произведении периода «Бури и натиска» поэт изображает титана дерзким, независимым создателем, обличающим Зевса и остальных богов в невыполнении обязательств, которые были возложены на них, когда они начали принимать жертвоприношения:

«Нет никого под солнцем
Ничтожней вас, богов!
Дыханием молитв
И дымом жертвоприношений
Вы кормите свое
Убогое величье,
И вы погибли б все, не будь на свете
Глупцов, питающих надежды,—
Доверчивых детей
И нищих.

<...>

Мне – чтить тебя? За что?
Рассеял ты когда-нибудь печаль
Скорбящего?
Отер ли ты когда-нибудь слезу
В глазах страдальца?
А из меня не вечная ль судьба,
Не всемогущее ли время
С годами выковали мужа?» [3]

Белорусский литературовед Г. В. Синило отмечает, что впоследствии «"Прометей" Гёте стал восприниматься как манифест всего штюрмерского движения, а образ лирического героя рассматривался поэтом через призму библейских текстов» [8, с. 316 – 317].

Как понятно из вышеизложенных литературных примеров, образ Прометея, рассматривался писателями в контексте их времени, философского мировоззрения, личного опыта и т. д. Поэтому неудивительно, что интерпретация Ф. Фюмана (Franz Fühmann, 1922 – 1984) имеет свои особенности.

«Прометей. Битва титанов» (*Prometheus. Die Titanenschlacht*, 1974) – первая часть несостоявшейся трилогии, повествование в которой идёт о свержении Кроноса, установлении власти Зевса и создании Прометеем людей. При этом, видение как сюжета, так и характеров персонажей является интерпретацией произведений многих античных авторов (Эсхила, Гесиода, Гомера, Аполлодора и др.) и находится под влиянием биографии автора: в подростковом возрасте он записался добровольцем в вермахт, после советского плена и антифашистской школы осудил своё прошлое и стал социалистом, однако и новый строй не совсем отвечал запросам писателя: «Его смущали “отсутствие диалектики, одномерность видения современного мира и внутренних противоречий”, по его собственному признанию, он “жил иллюзией, что вхождение в новое общество равносильно вступлению в царство абсолютной справедливости, человечности, демократии...”» [7].

Ф. Фюман выделяет основные темы в романе «Прометей. Битва титанов», которые являются ключевыми для его творчества в целом:

1. «Выяснение причин и признаков любых воздействий на подрастающее поколение, которые ведут человека к фашизму и варварству, заставляют его действовать, думать и чувствовать бесчеловечно.

2. Возможности и способы освобождения из плена этой среды. Ф. Фюман стремится выяснить, как в определённой общественной обстановке тому или иному конкретному человеку со всей присущей ему индивидуальностью удаётся стать поистине свободным.

3. Идентификация нового свободного человека» [6].

Авторские поиски сконцентрированы в образе Прометея, который выходит на первый план. Он выделяется на фоне других титанов: Прометей бодрствует, в то время как остальные титаны дремлют, живя от субботнего пиршества до следующего, пребывая в состоянии вечного безразличного спокойствия («*Wir Titanen brauchen nicht Freude, und wir brauchen nicht Leid, so sprach er tadelnd zu Tethys. »Gefühle bringen nur Unordnung in die Welt, und das wäre der Untergang! Eure Kinder sind dazu da, das Strömen der Wässer zu überwachen und sie im Winter einzueisen und im Frühling aufzutauen, wie die ewigen Gesetze es verlangen! Was soll dabei das Lachen und Lärmen? Das kann doch nur pflicht-vergessen machen! Ich verbiete es hiermit für alle Zeiten! Denkt an die Hundertarmigen!*⁸» [13, с. 8]), не пытаясь как-либо противостоять ему, вернуть себе свои прежние обязанности, править всем один день недели, власть, которую у них отобрал Кронос, из-за лени и страха перед властителем, подкрепляемых напоминаниями об участии заключённых под землёй Сторуких: «*“So ist es gut, und so soll es bleiben”, sprach Kronos, “und damit es so bleibe, will ich fortan allein der Gebieter sein! Weh dem, der sich meinem Willen widersetzt! Denkt an die Hundertarmigen und ihre Strafe!”*⁹» [13, с. 9]. Прометей же жаждет перемен: с тех пор, как дар Геи, с которой у героя образовалась сильная связь, дала возможность ему видеть природный мир, слышать его, различать цвета, которые он прежде видеть не мог, сумрачные дворцы-пещеры Млечного Пути ему наскучили («*Was ist das doch für ein ödes Reich, dem Kronos gebietet! Es soll immer alles beim alten bleiben: Die Sonne soll rollen und rollen und rollen und rollen und rollen und das Weltall schweigen und schweigen und schweigen und schweigen und schweigen und der Felsen starr sein und starr sein und starr sein und starr sein und die Zeit soll so hingehn und hingehn und hingehn und hingehn und hingehn und hingehn und hingehn und nichts sich verändern für ewig und ewig und ewig und ewig und ewig und ewig und ewig und ewig und ewig – das ist ja genau so, als ob gar keine Zeit*

⁸ «Нам, титанам, радость не нужна и не нужно страдание, — с укоризной говорил он Тетии. — Чувства привносят в мир только беспорядок, а это грозит гибелью. Ваши дети существуют для того, чтобы следить за течением вод, чтобы зимою их замораживать, весною же давать им оттаять, как того требуют извечные законы. При чём тут смех и шум? Из-за них можно позабыть свой долг. Отныне и на все времена я воспрещаю смех и веселье! Попомните о Сторуких!» [9]

⁹ Всё это хорошо, и так пребудет всегда, — произнёс Кронос, — а чтобы так оставалось всегда, отныне и впредь повелителем буду я один! Горе тому, кто воспротивится моей воле! Помните о Сторуках и постигшей их каре!» [9]

wäre und gar nichts geschähe, wenn immer nur das gleiche geschieht!¹⁰» [13, с. 59]) в противовес другим титанам, которые не знают, что такое будущее, и у которых его нет. Мир Кроноса видится ему статичным, мёртвым, противоположным живому, природному миру. Это проявляется в том, что титаны перестали производить на свет детей с тех пор, как стало понятно: Кронос испытывает страх перед новорождёнными, поглощает собственных потомков, помня, как сам сверг своего отца, боясь той же участи.

Выделяется Прометей и на фоне богов: они не считают его равным себе. Зевс, ещё не получивший престол и сильно нуждавшийся в помощи героя, замечал, что он сын властелина, Кроноса, а его друг – обычного титана. Этим же непризнанием Зевс позднее оправдывал своё решение не давать Прометею власти в какой-либо сфере: *«Ich halte es nicht für richtig», sprach Zeus, »den Prometheus an unsrer Herrschaft zu beteiligen! Überlegt doch, wer da noch alles Ansprüche erheben könnte: Rhea zuerst, dann auch Iapetos und Epimetheus, und auch Okeanos und Tethys und ihre tausend mal tausend Kinder! Wenn sie auch jetzt nichts verlangen, so tun sie es später, oder tun's ihre Nachkommen! Wohin soll das führen, wenn es keine scharfe Grenze zwischen uns und ihnen gibt!¹¹»* [13, с. 109]. Боги пытаются установить различия между собой и титанами, которых практически нет: большая часть богов являются детьми Кроноса и Реи, что делает их равными Прометею и Эпиметею – детям Япета и Фемиды (как уже выше было сказано, изначально власть распределялась между титанами по дням недели). Единственной разницей между богами и титанами становится сторона, за которую каждый воевал: либо за Кроноса, либо против него. Однако это не разграничивает их и Прометея. Богами приуменьшается роль титана в битве, а также уточняется, что, пока боги были заточены в теле Кроноса, Прометей бывал на пиршествах предыдущего владыки и имел свободу передвижения. Гера сказала: *«Ich finde, wenn wir ihn nicht zu den andern Titanen in die Unterwelt sperren, ist das Lohn genug!¹²»* [13, с. 109].

Самое большое отличие образа Прометея у Фюмана и Эсхила заключается в чувстве неуверенности, главного героя терзают сомнения: *«<...> da fiel ihm ein, daß ihn Kronos vielleicht gar nicht gesehen habe und daß es daher höchst töricht wäre, ihm freiwillig alles zu bekennen, und gleichzeitig fiel ihm ein, daß der Herrscher ihn vielleicht schon lange beobachte und daß vielleicht jetzt der letzte Moment sei, eine Strafmilderung zu erreichen, und gleichzeitig fiel ihm ein, daß Kronos ihn möglicherweise längst gesehen und verurteilt habe und nun irgendwo um den Sirius fliege, und daß es daher ganz gleichgültig sei, was er jetzt*

¹⁰ Какое же скучное царство у Кроноса! Вечно всё должно оставаться по-старому: солнце должно катиться, катиться, катиться и катиться, Вселенная молчать, молчать, молчать и молчать, скала оставаться неподвижной, неподвижной, неподвижной, неподвижной, а время всё так же идти, идти, идти, идти, и ничто не меняться вовеки, вовеки, вовеки, вовеки!» [9]

¹¹ «Я считаю неверным, чтобы Прометей участвовал в правлении царством, – заявил Зевс. – Подумайте, сколько ещё титанов могли бы на это претендовать, во-первых, Рея, затем Япет и Эпиметей, да ещё Океан и Тетия и тысяча тысяч их детей! Пусть они сейчас ничего не требуют, зато потребуют позже, или же это сделают их потомки. К чему это приведёт, если между нами и ими не будет чёткой границы!» [9]

¹² «Я считаю, для него будет достаточной наградой, если мы не заточим его вместе с другими титанами в подземном царстве» [9]

tue ¹³ » [13, с. 69]). Неуверенность становится отчасти причиной медлительности и осторожности Прометея: ещё до свержения режима Кроноса титан замечает недостатки Зевса (используя дар превращения, который он получил от Геи, бог превращался в разных хищников, пугая тем самым остальных животных и находя это забавным; когда Прометей и Зевс искали способ навредить Кроносу и нашли ядовитое растение, бог предлагает подложить его части в корм Амалфее, чтобы понять, где именно сконцентрирован яд. Так Зевс и Прометей противопоставляются друг другу: Прометей, живущий с другими титанами на Млечном Пути и сострадающий природе, и Зевс, выросший на природе, лишённый сострадания к окружающему его миру), предпочитает игнорировать титанов сперва ради совместного дела, а после – ради поддержания порядка. Прометей сам себя загнал в ловушку так называемого порядка, вовремя не отреагировав на становление режима, подобного Кроносу: дети бывшего властелина называли себя богами, Зевс провозгласил себя царём, боги сменили шкуры на одежды из ткани, стали жить во дворце, не в пещерах, но суть осталась та же. Зевс подчинил своих братьев и сестёр, так же, как и Кронос в своё время (*«Ich bin der Mächtigste, dachte er und steckte die gespreizten Hände ineinander und drehte federnd und wippend die Handteller nach außen, bis die Fingergelenke knackten. Ich bin der Mächtigste, dachte er, der Mächtigste von allen! Niemand ist mächtiger als ich! Ich bin von allen der Mächtigste!»*¹⁴) [13, с. 117 – 118]), и стал мнительным, таким же, как и его отец.

Титан не поддержал готовящееся восстание, веря, что устойчивая власть Зевса лучше, чем смута, и остался обманутым и покинутым. Только оставшись совсем одним, Прометей вновь решается на действие: он лепит людей по своему подобию, но смертными, веря, что только так они смогут избежать лени, которая свойственна бессмертным титанам: *«Unsterblich macht träge, und ich will meine Geschöpfe doch tätig!»*¹⁵) [13, с. 270].

Прометей Фюмана – персонаж, не находящий себе места ни среди титанов, ни среди богов. Он относится скорее к личностям думающим, чем деятельным, что делает его способным замечать несправедливость, но также это порождает сомнения, которые не позволяют герою действовать своевременно. Фюмоновский герой выделяется на фоне образов других авторов, как античных, так и немецких, своим несовершенством. Через образ Прометея автор рассуждает о повторяемости истории и своём разочаровании в произошедших изменениях.

¹³ «<...> и тут ему пришло в голову, что Кронос, может быть, вовсе его не видел и потому величайшей глупостью было бы добровольно ему во всём признаться. Но в то же время ему пришло в голову и другое: что повелитель, возможно, уже давно за ним наблюдает и что он, Прометей, сейчас упускает возможность добиться смягчения наказания. В то же время ему пришло в голову, что Кронос, вероятно, давно его видел, давно вынес ему приговор и сейчас летает где-нибудь вокруг Сириуса, а потому безразлично, что бы теперь ни сделать» [9]

¹⁴ «Я самый могущественный, – думал он и, сплетя пальцы, вывернул ладони наружу, да с такой силой, что затрещали суставы. – Я самый, самый могущественный из всех! Нет никого могущественнее меня! Я самый могущественный из всех!» [9]

¹⁵ Бессмертие делает ленивым, а я хочу, чтобы мои создания были деятельны» [9]

Библиографические ссылки

1. Гесиод. Теогония [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1425407001#507>. – Дата доступа: 14.01.22.
2. Гесиод. Труды и дни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1425407002#40>. – Дата доступа: 14.01.22.
3. Гёте, И. В. Прометей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.stihi-rus.ru/World/Gete/37.htm>. – Дата доступа: 12.12.22.
4. Исаков, Е. А. Миф как феномен социального бытия в философии XX века / Е. А. Исаков // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2010. – № 120. – С. 91–96.
5. Мелетинский, Е. М. Миф и двадцатый век / Е. М. Мелетинский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>. – Дата доступа: 21.02.2020
6. Овчарова, С. В. Миф в творчестве Франца Фюмана: особенности интерпретации / С. В. Овчарова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/mif-v-tvorchestve-frantsa-fyumana-osobennosti-interpretatsii>. – Дата доступа: 15.12.22.
7. Овчарова, С. В. Отчуждение личности в романе Ф. Фюмана «Прометей. Битва титанов»: цель, средства и пути преодоления / С. В. Овчарова, М. Л. Скворцова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/otchuzhdenie-lichnosti-v-romane-f-fyumana-prometey-bitva-titanov-tsel-sredstva-i-puti-preodoleniya>. — Дата доступа: 15.12.22.
8. Синило, Г. В. История немецкой литературы XVIII века : учеб. пособие / Г. В. Синило. – Минск : БГУ, 2012. – 400 с.
9. Фюман, Ф. Избранное / Ф. Фюман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/izbrannoe-download-292921.html>. – Дата доступа: 15.12.22.
10. Шарыпина, Т. А. Франц Фюман: творческий путь в контексте эпохи / Т. А. Шарыпина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nrgumis.ru/articles/281/>. – Дата доступа: 14.12.22.
11. Эсхил Прометей прикованный / Эсхил [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/POEEAST/ESHIL/prometej.txt>. – Дата доступа: 12.12.22.
12. Ярхо, В. В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии / В. В. Ярхо [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/yarho-dramaturgiya-eshila/index.htm>. – Дата доступа: 14.01.22.
13. Fühmann, F. Prometheus. Die Titanenschlacht / F. Fühmann. – 4. Aufl. – Berlin : Der Kinderbuchverlag, 1980. – 299 S.

СПОСАБЫ ЎВАСАБЛЕННЯ АНТЫВАЕННАЙ ІДЭІ Ў АПАВЯДАННЯХ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА «ЛІТОЎСКІ ХУТАРОК», «РУСКІ», «ГЕНЕРАЛ», «НА ЭТАПЕ», «ПАКІНУТЫЯ ХАТЫ»

П. А. Давыдава

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

palinadavydava@gmail.com;

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

У дадзеным артыкуле даследуюцца спосабы ўвасаблення антываеннай ідэі ў апавяданнях Максіма Гарэцкага (1893 – 1938). Аўтар аналізуе сутнасць вайны, ваеннай рэчаіснасці і чалавека ў ёй. Вызначана, што кантраст паміж з’явамі, апазіцыі (напрыклад, «свой-чужы»), адлюстраванне зменаў у чалавечай свядомасці пасля траўматычнага досведу, рэалістычныя мастацкія апісанні, стварэнне вобраза «чужой» вайны з’яўляюцца асноўнымі спосабамі ўвасаблення антываеннай ідэі ў разгледжаных апавяданнях Максіма Гарэцкага.

Ключавыя словы: антываенная ідэя; кантраст; апазіцыя «свой-чужы»; «чужая» вайна.

Максім Гарэцкі (1839 – 1938) – пісьменнік, які пачаў у беларускай літаратуры антываенную плынь, пішучы свае творы падчас і пасля Першай сусветнай вайны. Максіма Гарэцкага параўноўваюць з еўрапейскімі аўтарамі «страчанага пакалення», напрыклад, з такімі, як Э. М. Рэмарк («На заходнім фронце без змен» (1929) [14]), А. Барбюс («Агонь» (1916) [1]), Дж. Дзюамель («Жыццё пакутнікаў» (1917) [11]), Э. Хемінгуэй («Бывай, зброя!» (1929) [15]). Варта адзначыць, што дакументальна-мастацкая аповесць «На імперыялістычнай вайне» [5] была напісаная раней за антываенныя творы Рэмарка. Максім Гарэцкі быў расстраляны 10 лютага 1938 года. Т. М. Дасаева склала «Летапіс жыцця і творчасці Максіма Гарэцкага» [10], дзе сабраная вялікая колькасць звестак пра этапы жыцця пісьменніка з дакладнымі датамі і месцамі падзей. А. С. Ліс і І. У. Саламевіч выдалі кнігу «Максім Гарэцкі: Успаміны, артыкулы, дакументы» [12], куды ўваходзяць як згадкі тых, хто бачыўся з М. Гарэцкім, так і чытачоў, якія пасля сталі пісьменнікамі. Радзімам Гарэцкім напісаная кніга «Ахвярую сваім “я”... (Максім і Гаўрыла Гарэцкія)» [9]. У наш час адбываецца пераасэнсаванне творчасці Максіма Гарэцкага праз розныя віды мастацтва: рэжысёр Віктар Асюк стварыў фільм «Рускі» (2013) паводле апавядання М. Гарэцкага; на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы доўгі час ішоў спектакль «Дзве душы» ў пастаноўцы Мікалая Пінігіна (прэм’ера ў 2016).

Апавяданне Максіма Гарэцкага «Літоўскі хутарок» з’яўляецца першым антываенным творам у беларускай літаратуры. Аўтар скончыў апавяданне 7 красавіка 1915 года (выдадзена было ў 1920 годзе ў газеце «Беларусь»), калі знаходзіўся ў сваёй вёсцы Малой Багацькаўцы. Менш чым за паўгода да гэтага Максім Гарэцкі быў паранены, доўга знаходзіўся ў шпіталі. Аўтар меў асабісты ваенны досвед і не бачыў гераізму ў ваенных дзеяннях, адпаведна, яго творы маюць трагічны пафас.

Творчасць Максіма Гарэцкага была даследаваная беларускім літаратуразнаўцам Міхасём Мушынскім (манаграфія «Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі»). М. Мушынскі адзначае абмежаванасць тэрыторыі хутара, аднак не выкарыстоўвае катэгорый «свой-чужы». Літаратуразнаўца сцвярджае, што асаблівасцю творчасці Максіма Гарэцкага з'яўляецца адлюстраванне натуральнасці чалавечых паводзінаў: «Уласцівая М. Гарэцкаму манера выкладу прываблівае выключнай натуральнасцю паводзінаў героя і яго рэакцыі на праявы рабаўніцтва акупантаў» [13, с. 99].

Максім Гарэцкі ў творы «Літоўскі хутарок» выкарыстоўвае розныя спосабы для выяўлення антываеннай ідэі. Дзеянне адбываецца на адмежаванай прасторы – літоўскім хутары, дзе жыве сям'я Яна Шымкунаса. Праз вобраз хутара Максім Гарэцкі паказвае адасобленасць сям'і і развівае апазіцыю «свой-чужы». Для герояў твора чужымі з'яўляюцца як руская армія, так і нямецкая. Прыходзячы на хутар, салдаты рускай арміі ламаюць і забіраюць маёмасць Яна Шымкунаса для сваіх патрэб. Гэта выклікае пачуццё непрыняцця ў гаспадара хутара: «Пачалі ламаць вароты, дзверы, платкі на будоўлю бліндажоў. Ян выйшаў з хаты. – Няможна! Не далі! Я не далі, – казаў ён салдату, што цягнуў вершкавую дошку-паліцу. – Няможна? Возьмем... Вайна, дзядуля. Табе заплацяць» [4, с. 143]. Падчас страляніны Ян спрабуе сябе пераканаць: «– Гэта ж свае... чаго баяцца» [4, с. 144]. Калі на хутар прыходзяць нямецкія салдаты, то Ян Шымкунас ставіцца да іх выключна як да чужых. Не ў сваім доме чужыя людзі паводзяцца, быццам гаспадары: «...калі ў нас не хопіць хлеба, мы ў рускіх адбярэм... Дзяўчына, даліце кофе!» [4, с. 149]. Максім Гарэцкі выкарыстоўвае вобраз менавіта *літоўскага* хутарка і *літоўскай* сям'і дзеля ўзмацнення апазіцыі «свой-чужы» (жыхары хутара не разумеюць ні ўчынкаў салдатаў абедзвюх армій, ні іх моў). З'ява вайны чужая для хутаранцаў. У 1982 годзе Васіль Быкаў напісаў апавесць «Знак бяды» [2], дзе вобраз хутара мае падобнае значэнне.

У апавяданні «Літоўскі хутарок» Максім Гарэцкі выкарыстоўвае супрацьпастаўленне прыроды і вайны, побыту і жахлівых праяў вайны. Напярэдадні баявых дзеянняў людзей апанаваў страх і слёзы, а ў гэты ж час у прыродзе не адбывалася ніякіх зменаў: «А на вуліцы – цёплае сонейка; пяюць без клопату птушкі, гудзяць у ліпняку пчолы. Усё – як усягды. Не даецца веры навінам» [4, с. 141]. Максім Гарэцкі параўноўвае побытавыя рэчы, вядомыя прыродныя з'явы з праявамі вайны. Такім чынам аўтар супрацьпастаўляе звыклае, *сваё* з нязвыклым, *чужым*: «Калоны войска ідуць туды і сюды. Грымяць цялежкі, кухні, гарматы. Скачуць вершнікі. А ранне такое сонечнае, цёплае. Прыпякае. Неба сіняе-сіняе. А ўдалі над лесам выплываюць знедкуль белыя клубочкі дыму. Пакажуцца і паволі расплывуцца. Там жа нешта гудзіць, як далёкі ціхі гром» [4, с. 144]; «...за гарою быццам чым хлопаюць ці бабы на падоле бялізну перуць» [4, с. 144].

У творы выразна бачны кантраст паміж чалавечымі каштоўнасцямі і навакольнай рэчаіснасцю. Ян Шымкунас не можа ўявіць, што хтосьці можа прыйсці ў яго дом: «– Няго сюды, да мяне на хутар, можа прыйсці герман? Няго тут на маім родным полі, блізка хаты маёй страляць будуць? І тутака

ляжыць будуць забітыя? Не, не можа таго быць! А то што ж тады?» [4, с. 142]. Першая думка, якая хвалюе Даміцэлю, – гэта жыццё сыноў, Блажыса і Дамяніка. Ян Шымкунас напачатку найбольш пераймаецца за гаспадарку: «– Баюся, што хлеб сабраць не паспею. Збяру ў гумно, што ёсць, а прыйдуць *свае ці чужыя* – і спаліць» [4, с. 143]. Адметна, што Ян Шымкунас бачыць небяспеку і ў сваіх, і ў чужых, адпаведна, усе чужыя.

Вайна з’яўляецца гвалтам у розных формах. У апавяданні «Літоўскі хутарок» першае сутыкненне з гвалтам – прыход рускіх салдат, пачатак баявых дзеянняў. Ян не можа сысці са свайго дома («Не, ён не кіне свае сялібы, свае гаспадаркі» [4, с. 144]), але і супрацьстаянне гвалту немагчымае. З наступленнем нямецкіх салдат адбываецца фізічны гвалт. Да людзей ставяцца, як да рэчаў: «– Дый наконт дзяўчонок надта ж ладна! Дзівеце, што за *матэрыял*» [4, с. 149]. Дзве дачкі Яна Шымкунаса розныя па характарах: Ядвіся больш адкрытая і разняволеная, Монця стрыманая і сур’ёзная. Ні Ядвіся, ні Монця не здольныя супраціўляцца гвалту: Ядвіся хворая, блізкая да вар’яцтва («– Не рушце! Не рушце! Ратуйце!» [4, с. 152]), Монця вяртаецца з палону згвалтаваная («Няможна было пазнаць Монцю. Сляды мук, перажытага сораму і гвалту адбіліся страшным выглядам на твары» [4, с. 152]). Пасля нямецкіх салдат вяртаюцца рускія, зноў руйнуюць гаспадарку хутара: «– Ах, Божа мой! Не пашкадавалі маіх пчолак. Чужы пакрыўдзіў, і свае ж не даруюць» [4, с. 152]. Адпаведна, з гвалтам і гвалтаўніком немагчыма ні дамовіцца, ні супрацьстаяць ім.

Вайна закранае людзей абсалютна розных узростаў, без дазволу робіцца паўсядзённасцю іх жыцця. Максім Гарэцкі паказвае непрыняцце і прыкрасць вайны: «Во, збоку шасэ калдыбае дзед. Падняў з зямлі каску, раздушаную катком, *падзяржаў двума пальцамі і кінуў у канаву*» [4, с. 151]. Хлопцы (хутчэй, дзеці ці юнакі) праяўляюць зацікаўленасць, але таксама жывуць у страху: «Двое хлопцаў збіраюць гільзы. Паднялі паломаную стрэльбу, але ўбачылі салдатаў, кінулі яе і пабеглі ўцякаць» [4, с. 151]. Максім Гарэцкі ілюструе страту каштоўнасці чалавечага жыцця; навошта патрэбная вайна, калі ўсе яе ўдзельнікі апынаюцца ў адной невядомай магіле: «Крыжы на полі, на краях лесу, ля дарогі за канаваю. Змывае дождж слабыя карандашныя надпісы. “Тутака пакояцца рускія воіны, забітыя пры здабыванні места С. 4 жніўня 1914 года”. Відавочна, у адной магіле пахаваны і немцы, бо на адной з іх стаіць другі крыж з надпісам: “Тутака пакояцца германскія воіны, забітыя пры абароне места С. 4 жніўня 1914 года”. Яшчэ колькі сігоў і дошка: “Магіла воінаў-жыдоў”. Іншыя крыжы са звязаных кіёчкаў. І ўжо пахіліліся, і ўжо борзда заваліцца. І згубіцца месца апошняга супакаення воіна» [4, с. 150].

Пасля першага бою героі незваротна змяняюцца, існуюць у няведанні, трывозе і бясчасці: «І потым ужо цалюткі дзень, да канца бою, стары не мог апамятацца і агоўтацца і *зрабіцца такім, як заўсёды, і думаць, як заўсёды*. Нібы пялёнка нейкая заслала вочы, нібы ўва сне плыло ўсё ў бездонне часу, толькі ні на каліва не пакідала балючае пачуццё чакання канца бою, чакання ночы і нейкая прыглушаная трывога аб сабе і аб жонцы з дочкамі і аб сваіх

салдатах» [4, с. 144]. У фінале апавядання Максім Гарэцкі паказвае, як вайна адбіваецца на кожным героі і на самім хутарку: старая Даміцэля саслепла, яе сын Блажыс паранены (даслаў ліст з Масквы), нежывы сабака, змарнелы Ян, хворая Ядвіся, згвалтаваная Монця, зруйнаваная гаспадарка. Літоўская сям'я не пакідае свайго хутара, бо гэта іх дом, абмежаваная прастора, якую яны маглі кантраляваць і ўладкоўваць да вайны. Пасля разбурэнняў сям'я застаецца ў сваім «раскіданым гняздзе», бо тутэйшым людзям будзе складана знайсці прытулак у свеце: «— Чаму ж раней не ўцякалі? — Чаму? Так... не ведалі. — І па тону гэтага адказу няможна ўцяміць, *чаму літовец так прыкут да свайго гнязда і ці сапраўды ён не ведаў*» [4, с. 154]. Апавяданне «Літоўскі хутарок» мае калыцэвую кампазіцыю: твор пачынаецца і заканчваецца апісаннем прыроды, але ў фінале бачны адбітак ваенных дзеянняў: «Па снегавай дарозе коламі гармат глыбокія выбіты калюгі. Асцярожна спускаецца з гары калона войска адступаючага, як нейкая шэрая ўстужка, толькі трапечацца і безупынна паўзе» [4, с. 154].

Такім чынам, у апавяданні Максіма Гарэцкага «Літоўскі хутарок» антываенная ідэя рэалізуецца праз характэрны вобраз хутара; супрацьпастаўленне прыроды і вайны, побыту і праяў вайны; кантраст чалавечых каштоўнасцей і навакольнай рэчаіснасці; паказ гвалту ў розных формах; незваротныя змены светаўспрымання герояў; мастацкае выяўленне бессэнсоўнасці вайны і гвалту.

Наступнае апавяданне Максіма Гарэцкага, у якім прысутнічае антываенная ідэя, «Рускі» (твор напісаны ў 1915 г., але выдадзены ў 1925 г. у часопісе «Полымя»). У адрозненне ад «Літоўскага хутарка», дзе паказваюцца баявыя дзеянні, у апавяданні «Рускі» іх няма. Падзеі адбываюцца блізка да аўстрыйскіх пазіцый («...забрыў лішне далёка ў бок аўстрыяцкіх пазіцый, за сваю перадавую старожу...» [8, с. 155]). Максім Гарэцкі выяўляе заганную сутнасць вайны праз сустрэчу двух герояў, аўстрыяка і Рускага.

Гісторыю пра Рускага і аўстрыяка расказвае апавядальнік, які знаходзіцца ў адным шпіталі з Рускім. Напачатку невядома прычына хваробы Рускага, Максім Гарэцкі пакідае толькі апісанне героя: «І толькі ў вачах гаротніка ё штосьці такое, што выдае цяжкую хваробу, і муку, і безнадзейнасць. Вочы ў яго праваліліся, зрабіліся маленькімі. Галоўнае ж, яны страшэнна змарнаваныя, нейкія змятыя, сцёртыя. Трэба прыгледзецца да іх, і тады відаць у іх боль» [8, с. 155]. Пасля апавядальнік пераходзіць да самой гісторыі, якая прывяла героя да такога стану.

Трагічныя падзеі заўсёды падзяляюць жыццё на часткі, так адбываецца і ў гэтым апавяданні. Жыццё Рускага мае падзел «да вайны», але катэгорыі «пасля» не існуе, бо гэта невядомасць: «...да вайны ці, лепей кажучы, да мабілізацыі – Рускі быў звычайным земляробам Магілёўскае губерні...» [8, с. 155].

Важным складнікам апавядання «Рускі» з'яўляецца кантраст з'яў мірнага і ваеннага жыцця. Рускі знаходзіцца на фронце, але намагаецца займацца побытавымі справамі: «І на пазіцыі, у часе доўгага і спакойнага стаяння ў зацішку малаважнага фронту, болей за другіх сваіх таварышаў

любіў Рускі туляцца па *пустых, кінутых сялянскіх дварах* і поркацца там шукаючы пажытку» [8, с. 155]. Максім Гарэцкі захоўвае гэты кантраст і ў мастацкіх дэталях: «...у адной руцэ кацялок з накапанаю *бульбаю*, а ў другой – *стрэльбу* на ўсякую неспадзяванку» [8, с. 155]; «Ворагі прывіталіся, як даўныя сябры» [8, с. 155].

І для Рускага, і для аўстрыяка вайна з’яўляецца «чужой» і бессэнсоўнай. Аўстрыяк-украінец мае сваю сям’ю, дзяцей, але належыць да імперскай арміі, таму яго каштоўнасці ні для каго не маюць значэння. Ідэнтычнасць Рускага дэфармаваная: ён апынаецца выканаўцам нязвычайнай для сябе сацыяльнай ролі; паходзіць з Беларусі, але называецца Рускім дзеля апраўдання свайго ўчынку; асоба героя руйнуецца, бо ён не паспявае ўсвядоміць свайго злачынства, працягвае існаваць фізічна, але супастаўляе сябе з забітым аўстрыякам. Рускі і аўстрыяк не павінны знаходзіцца на вайне, але яны падпарадкаваныя інтарэсам імперыі. Героі мірна разыходзяцца, бо Рускі самастойна вырашае не весці аўстрыяка ў палон. Праз імгненне ў Рускага ўзнікае «чужая» думка, што ён не забіў ворага: «Яго прыціснула тое, што не меў часу падумаць, як гэта што было. Ён хапаўся ўцяміць, ці ўсё добра ён рабіў. І калі раптам бліснула яму ў галаве, і ён, каб не спазніцца і каб пасля не шкадаваць, што быў варонаю, ён, ужо ступіўшы разоў дзесяць, сказаў сам сабе: “Э, што ж я за ваяка”. І не сказаў, толькі бліснула яму так у галаве... Павярнуўся, злажыўся стрэльбаю і без дум паціснуў пальцам» [8, с. 156]. Такім чынам, адсутнасць і дэфармаванасць пэўнай ідэнтычнасці пазбаўляе чалавека здольнасці асэнсавана прымаць самастойныя рашэнні і падпарадкоўвае яго чужым інтарэсам на чужой вайне.

Ахвярамі вайны будзе не адно пакаленне, таму аўстрыяк згадвае: «Зостанэцца мая жынка і дзіты...» [8, с. 156]. Адною рэплікай Гарэцкі паказвае працягласць трагедыі. Падчас вайны скажаецца і руйнуецца гуманістычная мараль, забойца хрысціцца і аглядае рэчы мёртвага: «Рускі перахрысціўся над мёртвым і палез у яго кішэню ў штанах» [8, с. 157]. У фінале апавядання Гарэцкі зноў апісвае стан Рускага, знявечанага неасэнсаваным забойствам, якога б магло не быць: «...як ён горка плакаў і жаліўся, што яму ўсё нешта здаецца. Няшчасны, нягледзячы на бром і падскурнае ўпырсківанне, заліўся слязьмі так шчыра і жалосна і так доўга, што ніяк не можна было яму не верыць...» [8, с. 158].

Такім чынам, у апавяданні «Рускі» антываенная ідэя ўвасабляецца праз мастацкія апісанні стану героя; кантраст паміж мірным жыццём і вайной; дэфармацыю (і адсутнасць) ідэнтычнасці; знішчэнне гуманістычнай маралі; падзел жыцця на «да вайны» і невядомасць; пакуты ад вайны некалькіх пакаленняў; выяўленне вайны як «чужой» для герояў твора.

Апавяданне «Генерал» было напісанае ў 1916 годзе (выдадзенае ў 1918 годзе ў газеце «Вольная Беларусь») і працягвае шэраг антываенных твораў Максіма Гарэцкага. У ім аўтар не засяроджвае ўвагі на баявых дзеяннях, як і ў апавяданні «Рускі», а паказвае стасункі паміж людзьмі на фронце і стаўленне розных герояў да ваеннай рэчаіснасці.

Максім Гарэцкі стварае іранічны вобраз старога генерала: «А пад вачмі – жоўтыя зморшчаныя мяшчкі, на макушцы – рэдзенькія валасы, сівенькія, мяккія, набок зачасаныя» [3, с. 181]; «У стройненькім мундзірчыку на англійскі фасон і ў штанах галіфэ, з белым каўнерчыкам на шыі і ў манкетах у кратачкі на тонкіх худых руках, ён выглядаў *дробненькаю, старэнькаю, але фарсістаю чысцёшкаю*» [3, с. 182]. Як і ў папярэдніх антываенных апавяданнях Гарэцкага, у апавяданні «Генерал» значным сродкам увасаблення антываеннай ідэі з'яўляецца кантраст. Супрацьпастаўляюцца погляды салдатаў на ваенныя дзеянні і погляд генерала; вобразы салдатаў, якія знаходзяцца ў акопах, і вобраз генерала, які знаходзіцца ў бяспецы.

Кабінет генерала знаходзіцца ў бяспечным месцы, дзе ён можа займацца сваімі справамі: «Ён сядзеў у кабінце, зробленым з гасцінага пакоя ў аграмадным старасвецкім панскім доме, дыміў цыгараю і часам сёрбаў маленькаю сярэбранаю лыжачкаю чорную сцюдзёную каву» [3, с. 182]. Дывізія некалькі месяцаў стаяла на месцы, і таму генералу было сумна, не было прыгод, «ён прыдумваў і не ведаў – чым заняцца...» [3, с. 182]. У той час салдаты знаходзяцца на баявой пазіцыі, дзе дымна, бегаюць людзі і няма хлеба: «Паціху кранулі і праз колькі хвілін уехалі ў дымны сасоннік, дзе віднеліся перадкі, зямлянкі, конскія морды, людзі перабягалі. Тут стаяла батарэя» [3, с. 184]. Максім Гарэцкі супрацьпастаўляе генерала і вайскоўцаў на ўзроўні іх стаўлення да баявых дзеянняў, гераізму, храбрасці, пачуцця сваёй бяспекі і бяспекі таго, хто побач. Для генерала галоўнае напышлівасць, гераічнасць вайны: «Самае горшае ў кожнай справе, – зноў разважаў сам з сабою генерал, – калі няма да чаго імкнуцца, калі няма куды ляцець, няма размаху...» [3, с. 184]. Ён выстаўляе сваю важнасць і ўладу перад падначаленымі вайскоўцамі: «Але генерал, яшчэ не даўшы яму падысці, хмура спытаўся: – Чаму вы, капітан, не назіраеце на сваім пункце?» [3, с. 184]. У размове з маладым салдатам генерал чакае даверу і павагі як да значнага чалавека, але не атрымлівае іх. Такім чынам Максім Гарэцкі іранізуе з вобраза генерала і супрацьпастаўляе яго вобразу вайскоўцаў.

Генерал прыраўноўвае пагарду небяспекай да храбрасці і гераізму. Стрэліўшы з вінтоўкі, ён ускоквае на бруствер, і праз імгненне над ім пралятаюць кулі. У прапаршчыка ўзнікае здаровая думка, што гэта наіграная смеласць, але ён ідзе за генералам: «Каму патрэбна гэта дзівацкае выстаўленне сябе пад кулі? Здурнеў ён, ці што? – з абурэннем паглядзеў на генерала прапаршчык. – Але ж і мне трэба з ім ісці па брустверы, і мне трэба, – думаў ён, чуючы, як забілася сэрца» [3, с. 187]. Пакаранне за неахайнасць і напышлівую смеласць генерала атрымлівае прапаршчык – ён забіты («Можа, ступіў ён два разы, як раптам перакуліўся і сунуўся ў акоп» [3, с. 187]). Міхась Мушынскі адзначае: «Смерць прапаршчыка з'явілася лагічным адказам на непатрэбны генеральскі стрэл» [13, с. 108].

У фінале апавядання Максім Гарэцкі стварае абсурдную сцэну спачування генерала да загінулага: «– Слава загінуўшым сынам бацькаўшчыны! – дадаў і доўга няўмела надзяваў шапку» [3, с. 188].

Абсурднасць вобраза генерала раскрывае трагічны змест твора і яго антываенную сутнасць.

У апавяданні «Літоўскі хутарок» Максім Гарэцкі вялікую ўвагу надае кантрасу прыроды і ваеннай рэчаіснасці. У апавяданні «Генерал» такі кантраст менш адчувальны, хоць ён і прысутнічае: «Дарога ішла дробным лесам і па шэрых, мокрых, зазімавалых палянах. Збоку, у пакопанных канавах і ямках, было поўна вады з лядочкам па краях. Цягнуўся альшэўнік – *цэлы і пасечаны сапёрамі, калі ладзілі дарогу*» [3, с. 183]; «У бінокль відаць былі ў тумане нямецкія бліндажы. Там з іх віўся дым. Відаць былі загародкі, драты. Можна было разгледзець могілкі, крыж і раскіданае бярвенне ад згарэлае хаты» [3, с. 186]. У адным урыўку апісанне прыроды спалучаецца з пэўнай ваеннай дэтальлю. Адметнае апісанне ў фінале твора: «А кулі перасталі дзвінаць. І ўсё зноў было ціха і мокра ў паветры. А далёка, каля лесу, на флангах, няможна было разабраць – *дым ці туман*» [3, с. 188]. Неразборлівасць дыму ці туману падобная да рознасці ў поглядах герояў: туман для генерала ў кабінёце і дым для салдат у акопах.

Такім чынам, у апавяданні Максіма Гарэцкага «Генерал» антываенная ідэя ўвасабляецца дзякуючы стварэнню іранічнага вобраза генерала; кантрасу вобраза генерала і вайскоўцаў; супрацьпастаўленню стаўлення герояў да баявых дзеянняў, смеласці, гераізму і ўласнай бяспекі; апісанню прыроды ў спалучэнні з ваеннай рэчаіснасцю; трагічна-абсурднаму фіналу.

У апавяданні «На этапе», напісаным у 1916 годзе, Максім Гарэцкі паказвае ўплыў ваеннага мінулага на жыццё і асобу чалавека. У гэтым творы аўтар звужае прастору дзеяння да сялянскай хаты на Палессі, у якую прыходзяць пераночыць салдаты-запаснікі. Галоўнай постаццю апавядання з'яўляецца былы вайсковец, у псіхалогію якога паглыбляецца аўтар.

Як і ў папярэдніх творах, у апавяданні «На этапе» Максім Гарэцкі выкарыстоўвае кантраст паміж прыродай і ваеннай рэчаіснасцю: «Відаль была адна і тая ж самая за ўсю дарогу, звычайная, але *прыгожая відаль: імгнявае балотнае надвор'е*, грудкі маркотнага алешніку з бакоў праезду – то ўздоўж ля рэчкі, то найгусцей ля дрэннага паломанага мосту... (...) *Болей акупаў*, хаця ж таксама абсыпанных, неакуратных; *болей драцяных загародак*; хаця ж таксама плецёных, ды недаплецёных, з каламі ўбітымі, ды абы-як, а найбольш кінутымі валяцца ў канаве» [6, с. 206]. Героі з'яўляюцца салдатамі-запаснікамі (армянін-падпрапаршчык, хлапец-артылерыст з Валыні, герой-апавядальнік), таму бачыць знаёмыя мясціны і сваіх людзей для героя-апавядальніка надзвычай каштоўна: «Хацелася даўжэй любавання на яго. *Быў ён стромкі, зграбны і самавіты. Тутэйшая паляшувка вяртатка, гэтая шэра-бялая світа, кароткая і гладка сцягнутая ў паясе*, як чаркеска, незвычайна хараша прыйшлася да яго» [6, с. 208]. Вайскоўцы на кароткі час трапляюць у абстаноўку мірнага жыцця (сялянская хата, вясковая сям'я), адпаведна, абвострана адчуваюць смутак і хараство, а герой-апавядальнік аналізуе наваколле.

Максім Гарэцкі праз героя-апавядальніка не дае гаспадару хаты адназначнай ацэнкі, а апісвае яго мінулае, супрацьпастаўляе знешняе і

ўнутранае аблічча героя. Гаспадар мае жонку Праксэду, на якую падчас вячэры пастаянна глядзяць армянін і артылерыст. Паводзіны вайскоўцаў стануць падставай для разваг пра жаночую распусту. Пасля робіцца вядомым, што гаспадар хаты мае чатыры Георгіеўскія крыжы і адпраўлены ў адстаўку, «бо ў яго перабіта ключыца». Адпаведна, нядобрае ваеннае мінулае палешука адбілася на яго светаўспрыманні. Герой скардзіцца на «няпраўду і непарадкі», «што жонку і матку ганялі на работы», але гэта толькі вонкавая крыўда, якая адразу бачная апавядальніку.

Герой-апавядальнік назірае, ці мае гаспадар веру ў што-небудзь, ці будзе маліцца: «І што вы думаеце – ён не маліўся! Гэта быў для мяне рэдкі выпадак, што селянін клаўся спаць не маліўшыся» [6, с. 209]. Гэтая дэталёва сведчыць пра тое, што адстаўны вайсковец згубіў у суварай рэчаіснасці веру ў Бога. Бачачы, што падпрапаршчык сочыць за Праксэдай, гаспадар узрушана вядзе маналог пра распусту, пры гэтым выкарыстоўвае біблейскі вобраз апакаліпсісу, хоць і не верыць у Бога: «– *Распуста* цяпер такая, якую прадказалі прарокі на канец свету. У *Маскоўшчыне* і даўней праве было тое самае: кожная салдатка жыла ў распусце. Нашы *белароскі*, – сказаў ён, – як-та далікатнейшыя, змірнейшыя. Ды цяпер, як насунуў сюды фронт, і ў нас тое самае...» [6, с. 209]. У апавяданні не згадваецца канкрэтнай прычыны гаспадаровай нервовай рэакцыі, датычнай яго жонкі, але Максім Гарэцкі з дапамогай апісання звяртае ўвагу на змены ў паводзінах жанчын: «Праксэда *маўчала*, і маці *маўчала*. Яны, калі ён казаў аб распусце, быццам *прыціхлі*, *пакарыліся*, *цішэй сталі варушыцца* – адна з падушкаю ў руках ля полу, другая з галлём ля печы» [6, с. 209]. Міхась Мушынскі заўважаў: «Паляшук, які на вайне паказваў цуды мужнасці і гераізму (...), аказваецца, не можа пераадолець душэўны надлом, выкліканы ці то легкадумнымі паводзінамі прыгажуні-жонкі, ці яе здрадай у час яго доўгай адсутнасці» [13, с. 104]. Атрымліваецца, скалечанасць гаспадара вайной і асабістая душэўная траўма адбіваюцца на іншых сямейніках.

Паляшук раптоўна пераключаецца на іншы расповед, які падобны да трызнення: «І бачым: на небе, з усходу на захад, у белым-белым, светлым ззянні, але як у тумане, ідуць, ідуць, ідуць... У каго ў руцэ шабля, у каго стрэльба ці якая іншая зброя, кулямёты на каточках цягнуць... І напіс там, дзе прайшлі, вялікімі чырвонымі, аж гараць, літарамі – гады: 1914, 1915, 1916... З'являцца літары і змеркнуць патроху, з'являцца і змеркнуць... Не паспеў я добра прыгледзецца, як раптам жа ўсё – шух! Шухнула, і зноў цёмна...» [6, с. 210]. Максім Гарэцкі не дае адказу, ці гэта напраўду трызненне праз цяжар перажытага, ці гэта боязь за сваю жонку. У любым выпадку гэта сведчыць пра тое, што чалавек, які вярнуўся з вайны, пакалечаны маральна і фізічна і не толькі пакутуе сам, але і прыносіць пакуты іншым: «І цяпер, чуючы яго раздражнёны голас, я падумаў, што чалавек гэты страшэнна зайздросны да свае жонкі, а можа, і мучаецца за нейкія яе памылкі за час, калі ён быў на фронце, а ў хаце ў іх начавалі такія ж пераходныя салдаты, як і мы» [6, с. 211].

Такім чынам, у апавяданні Максіма Гарэцкага «На этапе» прысутнічае кантраст паміж прыродай і ваеннай рэчаіснасцю, але ў меншым памеры, чым у папярэдніх творах. Апавяданне «На этапе» мае ў сабе антываенную ідэю, якая праяўляецца ў абвостраным стаўленні вайскоўцаў да мірнага жыцця. Аўтар паказвае, якім чынам адбілася вайна і магчымыя падзеі падчас яе на жыцці героя: ён мае раненне, падазрае сваю жонку ў распусце, не мае ніякай веры і ўпэўненасці. Максім Гарэцкі выяўляе гэта з дапамогай мастацкіх дэталей, апісанняў і аналітычных разваг героя-апавядальніка.

Невялікае па памеры апавяданне «Пакінутыя хаты» адрозніваецца ад папярэдніх («Літоўскі хутарок», «Рускі», «Генерал», «На этапе») сваёй стылістыкай і пабудовай, але пры гэтым таксама закранае ваенную сутнасць і ідэю марнасці вайны.

Максім Гарэцкі стварае ў апавяданні некалькі часавых пластоў: 1915 год; час, у якім знаходзіцца герой-апавядальнік; «старасвеччына». Твор пачынаецца са згадкі пра 1915 год, аўтар адным сказам уводзіць чытача ў трагічны кантэкст твора: «...апынуўся паміж хат, пакінутых гаспадарамі...» [7, с. 279]. Для беларусаў надзвычай важна мець свой дом і кантраляваць уласную прастору, таму вобраз «хат, пакінутых гаспадарамі» перадае разбурэнне жыццяў людзей.

Далей праз маналог героя-апавядальніка Максім Гарэцкі апісвае спустошанае наваколле, дзе пануе «цішыня і могільнасць». Гэтая частка апавядання па стылістыцы набліжаная да жанру абразка: «Як тут смутна! Не чуваць вясёлых дачных галасоў, дзявочага звонкага смеху і грання на верандзе грамафону. Цішыня і могільнасць. Забітыя вокны з пакрадзенымі там-сям шыбамі. Пыл і павучынне на сходах» [7, с. 280].

Герой твора апынаецца ў памежным стане (сон), як і ў апавяданнях «Рускі», «На этапе» (псіхічны/нервовы разлад). Аповед набывае фантастычныя рысы, герой пераносіцца да старадаўніх муроў сярод лесу. Апавядальнік падыходзіць да залі, «...поўнай чалавечых касцей, чарапоў і яшчэ недагнілых трупаў» [7, с. 280]. Максім Гарэцкі стварае яскравы і рэалістычны вобраз без змяншэння экспрэсіўнасці, бо менавіта так перадае марнасць і незразумеласць усіх войнаў. Кампазіцыя апавядання кальцавая, узрушаны герой прачынаецца і імкнецца як найхутчэй сысці ад пакінутых хат: «Мне зрабілася жудасна. І я з цяжкім пачуццём прачнуўся. Ад пакінутых хат веяла такім сумам, што я барзджэй пайшоў проч» [7, с. 280].

Такім чынам, антываенная ідэя ў апавяданні «Пакінутыя хаты» ўвасабляецца праз лірычнае апісанне наваколля; характэрны вобраз пакінутых хат; вобраз «касцей, чарапоў і яшчэ недагнілых трупаў», які ўзнікае ў памежным стане героя-апавядальніка. Кальцавая кампазіцыя вяртае героя да рэчаіснасці, дзе ўсё тыя ж пакінутыя хаты – нязменныя наступствы вайны.

Спосабамі ўвасаблення антываеннай ідэі ў апавяданнях Максіма Гарэцкага «Літоўскі хутарок», «Рускі», «Генерал», «На этапе», «Пакінутыя хаты» з'яўляюцца характэрныя вобразы (хутар, іранічны вобраз генерала); выкарыстанне кантрасту паміж з'явамі (мірнае жыццё і вайна); апазіцыі

(«свой-чужы», генерал і вайскоўцы, жыццё «да вайны» і невядомасць); адлюстраванне зменаў у чалавечай свядомасці, у тым ліку ў памежных станах свядомасці (дэфармацыя свядомасці і ідэнтычнасці); рэалістычныя мастацкія апісанні і паказ гвалту і руйнавання гуманістычнай маралі ў розных формах; выяўленне вайны як «чужой» з’явы для герояў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Барбюс, А. Огонь / сост. Ф. С. Наркирьер и др. / А. Барбюс. – М. : Наука, 1985. – 503 с.
2. Быкаў, В. Знак бяды: Аповесць / Мастак Ю. Герасіменка. / В. Быкаў. – Мінск. : Мастацкая літаратура, 1984. – 254 с.
3. Гарэцкі, М. Генерал / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1 : Апавяданні 1913 – 1930 – С. 181–188.
4. Гарэцкі, М. Літоўскі хутарок / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1 : Апавяданні 1913 – 1930 – С. 140–154.
5. Гарэцкі, М. На імперыялістычнай вайне / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – Т. 3 : На імперыялістычнай вайне. Віленскія камунары. – С. 5–129
6. Гарэцкі, М. На этапе / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1 : Апавяданні 1913 – 1930. – С. 206–211.
7. Гарэцкі, М. Пакінутыя хаты / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1 : Апавяданні 1913 – 1930. – С. 279–280.
8. Гарэцкі, М. Рускі / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1: Апавяданні 1913 – 1930. – С. 154–158.
9. Гарэцкі, Р. Г. Ахвярую сваім «я» (Максім і Гаўрыла Гарэцкія) / Р. Г. Гарэцкі. – Мінск : Беларус. навука, 1998. – 287 с.
10. Дасаева, Т. М. Летапіс жыцця і творчасці Максіма Гарэцкага. / Т. М. Дасаева. – Мінск, 1993. – 87 с.
11. Дюамель, Ж. Жизнь мучеников: [Рассказы] / Ж. Дюамель // пер. с фр. А. В. Кривцовой / под ред. и с предисл. Е. Ланна. – М. : Земля и фабрика, 1924. – 129 с.
12. Максім Гарэцкі: успаміны, артыкулы, дакументы / склад. А. С. Ліс, І. У. Саламевіч. – Мінск : Маст. літ., 1984. – 366 с.
13. Мушынскі, М. Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушынскі. – Мінск : Беларуская навука, 2013 – 543 с.
14. Ремарк, Э. М. На Западном фронте без перемен. / Э. М. Ремарк // пер. с нем. Н. Фёдоровой. – М. : АСТ, 2018. – 256 с.
15. Хемінгуэй, Э. Бывай, зброя! / Э. Хемінгуэй // Раман: Для сярэд. і ст. шк. узросту; пер. з англ. М. Валошка. – Мінск : Беларусь, 1996. – 256 с.

МАСТАЦКАЯ СВОЕАСАБЛІВАСЦЬ ПРОЗЫ ЛУКАША КАЛЮГІ (НА ПРЫКЛАДЗЕ АПОВЕСЦІ «НЯДОЛЯ ЗАБЛОЦКІХ» І АПАВЯДАННЯЎ «ІЛЛЮК-ДАСЛЕДЧЫК», «ТАХВІЛІН ШВАГЕР», «ШКОДНЫ ВІСЕЛЬНІК»)

А. В. Даніленка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

annasdanilenko@mail.ru;

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

У артыкуле разглядаецца своеасаблівасць арганізацыі мастацкай прозы Лукаша Калюгі (1909 – 1937). Абазначаецца сувязь хранатопу твораў са спецыфікай мастацкага метаду, выкарыстанага аўтарам (магічны рэалізм). Аналізуецца феномен «магічнай прасторы» і заканамернасці яе дачыненняў з экзістэнцыйнымі матывамі, выяўленымі ў творчасці Л. Калюгі.

Ключавыя словы: аўтарскі жанр; Л. Калюга; магічны рэалізм; хранатоп; экзістэнцыйныя матывы.

Мастацкі тэкст заўжды ўладкаваны адрозна ад тэксту немастацкага. Паводле Ю. Лотмана, у яго структуры адначасова працуюць два супрацьлеглыя механізмы: «Адзін імкнецца ўсе элементы тэксту падпарадкаваць сістэме, пераўтварыць іх у аўтаматызаваную граматыку, без якой немагчымы акт камунікацыі, а іншы — парушыць гэтую аўтаматызацыю і зрабіць саму структуру носбітам інфармацыі» [8, с. 95]. Узаемадзеянне пачаткаў, супрацьпастаўленых адзін аднаму, робіць узнікненне «памылкі» ў межах структуры амаль немагчымым: любы спосаб упарадкавання зместу дапушчальны, і нават надзвычай ускладненая іерархія ўнутры тэксту не адмаўляе магчымасці прадуктыўнай камунікацыі па-за структурай. Кожная структура мастацкага тэксту, такім чынам, можа быць перараскладзеная і патлумачаная з арыентацыяй на інтэрпрэтатара.

Так, аповесць Лукаша Калюгі (1909 – 1937) «Нядоля Заблоцкіх» (1931) з многымі (агулам трынаццацю) рознажанравымі раздзеламі і нелінейным хранатопам, звязаным непасрэдна са структурным падзелам, з'яўляецца замкнутай сістэмай, не арыентаванай на якое-кольвек «знешняе» ўзаемадзеянне. Кожны з узроўняў тэксту выяўляе прысутнасць аўтара, імпліцытную (як, напрыклад, сама форма твора, з уласцівай ёй «актыўнасцю, аўтарствам» [3, с. 59]) і экспліцытную (наратар у аповесці антрапаморфны). Пры гэтым антрапаморфна прэзентуецца не толькі наратар, але і інтэграваны ў аповед абстрактны чытач: «У добрую пару трапілі мы, таварыш чытач, у Баркаўцы» [6, с. 259], «Возьмемся і мы з вамі за клямку» [6, с. 269] і г. д. Узнікае яўнае несупадзенне пазіцый рэальнага рэцыпіента, абмежаванага шматузроўневай структурай аповесці, і абстрактнага чытача, які разам з антрапаморфным наратарам не толькі непасрэдна ўзаемадзеючы з элементамі топасу, але і ў пэўнай меры арганічна зрошчваецца з ім. З гэтага вынікае, што поўнае разуменне структуры аповесці будзе магчымым для знешняга інтэрпрэтатара ў выпадку, калі яго становішча будзе роўным

становішчу абстрактнага чытача, для чаго мусіць быць звернутая асаблівая ўвага на хранатоп і яго спецыфіку – вынік уплыву жанру і мастацкага метаду. Лагічным будзе рух ад жанравых прыкмет, якія судакранаюцца толькі з канкрэтным даследаваным тэкстам, не ўступаючы ў паратэкстуальныя сувязі з іншымі творамі, да спецыфікі мастацкага метаду Калюгі ў цэлым.

Жанравае азначэнне «Нядолі Заблоцкіх», прапанаванае самім аўтарам, – «прыгоды і летуценні» [6, с. 218]. Твор, такім чынам, застаецца фармальна неабмежаваным загадзя зададзеным жанравым канонам, але фактычна аўтарскае жанравае апісанне адпавядае адной з вызначальных прыкмет арганізацыі аповесці, адлюстроўваючы ў жанры прыём, на якім пабудаваны тэкст. Абстрактныя назоўнікі ў множным ліку суадносяцца са множнасцю эпізодаў, уключаных у аповесць, і з адвольнасцю іх размяшчэння адносна храналагічнай лініі. «Летуценні», да таго ж, маркіруюць неабавязковасць «дакладнага» адлюстравання падзей і разам з тым прыём «сціскання» – адбору абмежаванай колькасці эпізодаў сярод іншых магчымых варыянтаў, якім карыстаецца Лукаш Калюга.

«Сціснутым» падзейны шэраг робіцца адносна зададзенага часткамі I-IV прынцыпу панарамнасці. Першы раздзел адкрываецца словам «Край свету чулі пра Заблоцкага» [6, с. 218] і працягваецца дэталёвым пераказам становішча Пархіма Заблоцкага. Варта адзначыць, што Пархім пазіцыянуецца аўтарам як цэнтральны персанаж, і сам далейшы аповед матываваны фактам яго сусветнай вядомасці. Пархіма «ўсюды за свайго чалавека маюць» [6, с. 218], не памятаючы дакладна імені і паходжання. Наступныя раздзелы маюць за мэта «апраўданне» і ўзнаўленне яго каранёў, даючы падрабязныя сведчанні пра радавод сям’і Заблоцкіх.

Аповесць набывае рысы жанру сямейнай хронікі, аздобленага пэўнай колькасцю пабочных элементаў (раздзелы VII і VIII, прысвечаныя настаўніку Зубрыцкаму, раздзел XI, які апісвае забабоны шляхціца Змышлевіча – на гэтай частцы варта пазней спыніцца асобна) і пазнавальнага: твор ахоплівае некалькі пакаленняў аднаго роду, апавяданне арганізаванае вакол прысутнасці ў ім Заблоцкіх.

Аднак у фінальных раздзелах (XII-XIII) фокус увагі наратара накіраваны толькі на аднаго з прадстаўнікоў сям’і, Савосту Заблоцкага, што яўна супрацьстаіць інтэнцыям наратара, выказаным у першым раздзеле. Больш за тое, персанаж Пархіма Заблоцкага на працягу аповесці пазбаўлены простаі мовы, гэтаксама як і любых адзнак знешнасці (акрамя згадкі пра малады ўзрост). Суадносна, успрыняцце яго інтэрпрэтатарам немагчымае без інтэрферэнцыі ўспрымання наратара: «Пакінем надалей Пархіма...» [6, с. 225], «Не было Пархіма дома, не віталіся з ім і развітацца з намі не прыйшоў ён» [6, с. 228]. Становішча «несапраўднасці», напаўпрысутнасці галоўнага героя ідзе насуперак абавязковым «нарацыйным пазнакам пазіцый, роляў, адносін» [9, с. 201], якія мусяць прысутнічаць «у кодзе апавядання пра сямейную гісторыю» [9, с. 201]. Гэтае несупадзенне яшчэ больш ускладняе арганізацыю аповесці, робячы ўнутраную несудаднесенасць дадатковай перашкодай для інтэрпрэтатара.

Варыянтам вырашэння праблемы будзе аналіз мастацкага метаду Лукаша Калюгі не толькі ў межах «Нядолі Заблоцкіх», але і з прыцягненнем дадатковага матэрыялу, звязанага з аповесцю хранатапічна: гэта апавяданні «Ілюк-даследчык» і «Тахвілін швагер» (апошнія з якіх раздзеленае, як і «Нядоля Заблоцкіх», на некалькі паасобных частак-эпізодаў). Асноўным топасам апавяданняў застаецца вёска Баркаўцы, у той час як наратар з антрапаморфнага робіцца безасабовым (хаця і з магчымасцю ўнутрызнаходжання – пранікнення ў свядомасць герояў), што робіць структуру тэкстаў прасцейшай, даступнейшай для разбору.

Мастацкі метада, выкарыстаны Л. Калюгам у кожным з твораў, можа быць акрэслены як магічны рэалізм. Разуменне метаду спрыяе дакладнейшаму азначэнню сувязі паміж асаблівасцямі хранатопу ў паасобных творах і арганізацыяй тэкстаў у цэлым. Магічны рэалізм, як сцвяржае А. Гутнін, вольна абыходзіцца з хронасам, карыстаючыся «“падвешанасцю” ў часе альбо вольным перамяшчэннем у ім» [4, с. 42], але разам з тым «творы магічнага рэалізму, як правіла, разварочваюцца ў строга акрэсленай і замкнёнай прасторы» [4, с. 43]. Гэтая нелінейнасць часу і абмежаванасць топасу ў спалучэнні з надзвычайным падзейным шэрагам прыводзяць да адкрыцця ў тэксце новых, схаваных раней пад побытавасцю «слаёў рэчаіснасці» [4, с. 43].

На храналагічных несупадзеннях, якія сустракаюцца ў «Нядолі Заблоцкіх», ужо акцэнтавалася ўвага вышэй. У аповесці «няўстойлівы» ўнутраны хронас, які не дазваляе дакладна адсочваць часавыя прамежкі паміж эпізодамі (адзіны арыенцір – сацыяльныя інстытуты, у якіх апынаецца Савоста Заблоцкі і якія дапамагаюць дэтэрмінаваць яго ўзрост як той, што падыходзіць для школьніка, для слухача ў вучэльні і г. д.) і суадносіць «устаўныя» эпізоды з «цэнтральнай» часавай лініяй. «Цэнтральным» часам умоўна можа быць названы час сям’і Заблоцкіх: у храналагічнай паслядоўнасці магчыма расставіць толькі тыя падзеі, якія закранаюць непасрэдна сямейнікаў. Астатнія эпізоды «пазахраналагічныя», змешчаныя ў пэўным «стазісе» пры ўнутранай дынаміцы падзейнага шэрагу ў іх.

Сам «цэнтральны» час твора таксама не цэльны. Ён раздзелены на два няроўныя перыяды: неабсяжны «стары», да якога адносяцца ўсе падзеі да расколу роду Заблоцкіх, і «новы», у якім адбываецца дзеянне. «Стары» перыяд заканчваецца разам з жыццём Савэрына Заблоцкага, дзеда Пархіма і Савосты. Савэрын, паводле наратара, «так даўно жыў на свеце, што тады яшчэ і плугоў не зналі людзі» [6, с. 219], што разыходзіцца з аб’ектыўнай рэчаіснасцю, адлюстраванай у аповесці. Савэрын, «заснавальнік» роду (аддалены ад сучаснасці твора ўсяго на адно пакаленне), наўмысна адасабляецца, пераносіцца наратарам у вобласць міфалагічнага. Ён належыць не проста да мінулага, але да неспазнанага, напаўзабытага «даўнейшага», да якога час ад часу звяртаецца наратар: «Усё даўнейшае нам цяпер толькі цень» [6, с. 259], «А даўней, не за нашым, а за даўнейшым даўней...» [6, с. 222].

Даўнейшае, якое замяняе сабой аб'ектыўную мінуўшчыну, дапамагае ў трансфармацыі рэчаіснасці твора. Яно – своеасаблівы «выварат» тэксту, яшчэ не самастойны слой, аддзелены ад прафанага свету, але падмурак для такога аддзялення. Да «даўнейшага» апелюе наратар у канцы «Тахвілінага швагра», пачынаючы апошні раздзел з фразы «Немаведама што даўней рабілася» [6, с. 77], каб стварыць сэнсавае апірышча для папярэдняга эпізоду, аб'ектам якога былі нібыта чарадзейныя фармазонскія грошы. Прысутнасць магіі ўскосна матывуецца спецыфічным хронасам апавядання.

Падзеі ў «Тахвіліным швагры» не суаднесеныя наратарам ані з напярэальным «даўнейшым» (ужо складаным для дакладнага апісання), ані з «нашым часам», то-бок з яшчэ не апісанай (і, такім чынам, не створанай) часовай лініяй, у якой знаходзіцца ён сам («Маладзейшыя некалі зайздравалі нам будучы, як мы нагаворым, што за нашаю памяццю на свеце было» [6, с. 78]). Падзейны шэраг «Тахвілінага швагра» апынаецца роднасным «устаўным» эпізодам «Нядолі Заблоцкіх»: пазбаўленыя якіх-кольвек часавых азнак, раздзелы апавядання храналагічна арыентаваныя выключна на саміх сябе.

Падобна можа быць апісаны і хронас у «Іллюку-даследчыку», дзе таксама няма ніякіх часавых метак адносна цэнтральнага дзеяння, тыповага фарсавага канфлікту паміж двума архетыповымі вобразамі, раўнівым мужам Іллюком і суровай жонкай Альжай, якая ў выніку непаразумення збівае падарожніка-балагура. «Заўважны», дакладны рух часу з'яўляецца ў апавяданні і фіксуецца наратарам толькі постфактум, значна пазней ад заканчэння асноўнага дзеяння: «Трэці год пайшоў ад тых дат...» [6, с. 52]. Пры гэтым акрэсліваецца далейшы лёс персанажаў: Альжа і яе няўдалы каханак абое хутка паміраюць. Інтанацыя гэтага своеасаблівага «эпілога» значна адрозніваецца ад фарсава-камедыйных матываў асноўнай лініі апаведу.

Відавочна, што рух часу ў прозе Л. Калюгі (маецца на ўвазе рух лінейны, не звязаны з шырокай «даўнінай») часта мае дачыненне да падзей, якія могуць быць акрэсленыя як «знешнія», то-бок непадуладныя волі чалавека і не кіраваныя ім (знаходжанне ў школе і вучэльні ў выпадку Савосты Заблоцкага ў «Нядолі Заблоцкіх», смерць у выпадку Альжы і маладога балагура ў «Іллюку-даследчыку»). Катэгорыя «знешняга», у сваю чаргу, наўпрост звязаная з топасам твораў.

Хаця «магічная прастора» [4, с. 43] твора, як правіла, імкнецца да замкнёнасці, топас Баркаўцоў у творах Л. Калюгі арганізаваны адрозна. Выключнасць Баркаўцоў (і ў пэўнай меры горада Хлюпска, які не з'яўляецца асобнай лакацыяй, але ўспрымаецца самімі баркаўчанамі як неад'емная частка іх асаблівай рэчаіснасці) відавочная, падкрэсленая наратарам: «Як свет паўстаў, ніколі гэтага ў Баркаўцах чуваць не было» [6, с. 53], «Баркаўцоў і чорт не бярэ» [6, с. 70]. Пры гэтым прасторы Баркаўцоў для разгортвання падзейнага шэрагу амаль заўсёды недастаткова. У «Тахвіліным швагры» цуд «незнашонах» ботаў адбываецца толькі ад прагі баркаўчаніна Андрука наведваць Хлюпск; у «Іллюку-даследчыку» аснова канфлікту – прыезд у

Баркаўцы са знешняга свету балагураў; Савоста ў «Нядолі Заблоцкіх» мусіць выехаць за межы Баркаўцоў, каб працягнуць адукацыю, а яго прыцэль Клімка не проста пакідае вёску, але і трапляе ў астрог. Дзеянне «магічных законаў» у Лукаша Калюгі не абмежаванае тэрыторыяй Баркаўцоў: так, Клімка збігае з астрога на спіне цудоўнага фармазонскага птаха, намалёванага на сцяне крывёй, а дворнік з Хлюпскай вучэльні дакладна варожыць Савосту на яго лёс.

Магічная прастора ў творах Калюгі не азначаная геаграфічна. Яна пашыраецца і звужаецца суадносна з перамяшчэннямі баркаўчан, якія самі ёсць носьбітамі магічных законаў.

Лада Алейнік, даследчыца творчасці Лукаша Калюгі, заўважае адносна топасу наступнае: «... апавяданні Л.Калюгі выглядаюць як ланцужок доследаў і назіранняў за героямі ў працэсе іх жыццёвага побыту і ў працэсе грамадскага развіцця. Дзеля найбольшай аб’ектывізацыі, найбольшай рэальнасці паказу сваіх вобразаў Калюга будзе апавяданні ў своеасаблівай “двухмернай прасторы”» [7, с. 8]. Апісанне прасторы як «двухмернай» падаецца вельмі ўдалай заменай для прынцыпу «абмежаванасці», якога патрабуе магічны рэалізм. Калюга, арганізоўваючы сваю мастацкую прастору, падыходзіць да яе вымярэння не з тапаграфічнымі катэгорыямі, арыентаванымі на апісанне рэльефаў і межаў паселішчаў, але з катэгорыямі антрапацэнтрычнымі. Наратар у «Нядолі Заблоцкіх», што характэрна, найчасцей засяроджваецца не на апісанні мясцовасці як цэлага, але на выяўленні задворкаў хат ці паасобных памяшканняў, ацэньваючы іх праз суаднясенне з даўжынёй чалавечых канцавін: «І, у хату зайшоўшы, не рассядайцеся надта [...] бо цесна будзе» [6, с. 229], «Дрэнна вам, таварыш чытач, ісці за маімі героямі следам [...] дрэнна, калі вы, часамі, у чаравіках. [...] Я пэўны, што цераз халяўкі набераце вады поўныя чаравікі» [6, с. 242]. Свет вакол жыхароў Баркаўцоў пры гэтым не раздрабняецца, а захоўвае своеасаблівую цэласнасць: іх антрапацэнтрычнае «магічнае светаўспрыманне» (прасторы ў тым ліку) суіснуе з напоўненай экзістэнцыйнымі матывамі рэчаіснасцю.

Адназначнае атаясамленне смерці (а таксама праяў жорсткасці і гвалту) толькі са «знешнім» у выпадку прозы Л. Калюгі немагчымае. Баркаўцы не прэзентуюцца наратарам як ідэлічная прастора. Беззаганны спакой там цяпер немагчымы, ідэлія належыць «даўнейшаму», залатому веку Савэрына: «На ўсё парадак пры Савэрыне быў» [6, с. 220]. Баркаўчане не бесмяротныя, і Баркаўцы судакранаюцца са смерцю: у «Нядолі Заблоцкіх» багатыр Змышлевіч майструе сабе труну, у «Тахвіліным швагры» праз злое вока Тахвілі паміраюць каты Заблоцкіх (вядзьмарства ў Калюгі ўвогуле звязанае з морам жывёлы: так, зайздасць Юстапа Заблоцкага забівае курэй яго суседа), ад хваробы памірае Альжа з «Іллюка-даследчыка». Разам з тым смерць закранае не толькі Баркаўчан: праз бойку з Альжай адыходзіць у іншасвет малады балагур.

Шлюбная здрада, роўна як і вядзьмарства, у тэкстах Лукаша Калюгі не стыгматызаваныя. Кожная з праяў чалавечай сутнасці, і шырэй – усё тое, што

мае дачыненні з чалавекам, арганічна ўпісваецца ў топас Баркаўцоў. Магічнае ніколі не праяўляецца ў прафанным свеце само па сабе, сіламі прыроды, але яму заўсёды садзейнічаюць медыятары-людзі (так, напрыклад, у «Нядолі Заблоцкіх» чорт прасыпае на дарогу грэчку пасля заклёну Тахвілі). Калюгава звышнатуральнае антрапацэнтрычнае ўва ўсіх вымярэннях, і нават у неспазнаным «даўнейшым» толькі чалавек можа судакрануцца з магіяй найпрост, хаця для гэтага і патрэбны альбо адпаведны стан змененай свядомасці («А даўней і праўда было, браў чорт п'яных, меў на іх ласку – да сябе ў госці заклікаў» [6, с. 227]), альбо спецыфічная «памежная» лакацыя («Чэрці ў людзей у дарозе коні выменьвалі» [6, с. 77]).

Паказальна, што сустрэча з чортам успрымаецца як нейтральны факт рэчаіснасці, што можна патлумачыць спецыфічнай дваістасцю магічнай свядомасці ў ацэнцы любой з'явы. З аднаго боку, дабро, атрыманае ад чорта, «ліхое» [6, с. 222], але з іншага – само здарэнне з'яўляецца нагодай для выхвалення: «Ого, даўней! Было тады чым п'янаму пахваліцца» [6, с. 227]. Гэтаксама дваіста прэзентуецца жончына здрада, якая ў «Іллюку-даследчыку» заканчваецца смерцю, а ў «Нядолі Заблоцкіх» вядзе да адваротных наступстваў. Разэля, жонка Вінцэнта Заблоцкага, прыжывае ад пана «малога Юліка-самасейка» [6, с. 239], нарэшце пашыраючы іх з мужам малую сям'ю. Са шлюбам Вінцэнта і Разэлі звязаная адметная сваёй дакладнасцю храналагічная пазнака: «От ужо чацвёрты год па вяселлі пайшоў» [6, с. 234]. Жыццё шлюбнай пары не толькі суадносіцца наратарам з «цэнтральным часам», але і суправаджаецца заўвагай: «Не было ў іх хаце ні разу смерці за гэтыя гады і ані сям'я не пабольшала» [6, с. 234].

Паводзіны дзіўнага Разэлінага мужа, Вінцэнта-музыкі, хаця і ўпісваюцца ў традыцыйную фальклорную парадыгму (музыка ў фальклоры «стаў увасабленнем народнасці мастацтва, яго несумяшчальнасці з гандлярскім светам» [7, с. 330]), усё ж уступаюць у канфлікт з выяўленымі ў творы экзістэнцыйнымі матывамі. Вінцэнтаў талент аддаляе яго не проста ад штодзённасці, але і ад кантактаў з баркаўчанамі. Няхай і «не было над Вінцэся ні здатнейшага музыкі, ні лепшага чалавека» [6, с. 230], Вінцэнт застаецца непазбежна (ад таго і трагічна) адасобленым ад пазасталага Калюгавага антрапацэнтрычнага свету. Няздатнасць да побытавых спраў спрычыняецца да яго выключанасці з цыклу жыцця і смерці (матыў самотнасці часта спадарожнічае вобразу музыкі), няздольнасці забіць: «Не любіў ён рыбы ні лавіць, ні есці. [...] Нічога не зачапіўшы – без ніякай прынады закідаў ён у ваду рыбіну смерць» [6, с. 231]. Ён адзіны з Заблоцкіх трапляе на ваенную службу, але не ўдзельнічае ў баях, папросту прасыпаючы ўсю вайну ў цягніку і тым самым адмаўляючыся нават ад пазіцыі сузіральніка гвалту.

Адзіная смерць і разам з тым адзіны аспект матэрыяльнага жыцця, да якога мае дачыненне Вінцэнт, – яго ўласнае паміранне («Гіне Вінцэнты. Гіне праз свой дур» [6, с. 230]) – не падобныя да «гандлярскіх» дачыненняў пазасталых баркаўчан з жыццёвымі цыкламі.

Звяртаючы ўвагу агулам на вобраз баркаўчаніна ў «Нядолі Заблоцкіх», Адам Бабарэка адзначаў: «Чалавек дасугам – зерне Калюгавай асаблівасці як адыходнага пункта ў тварэнні ўласнага мастацтва» [2, с. 515]. «Дасуг» у Калюгавым выпадку мусіць быць зразуметы шырэй, чым проста час, вольны ад працы. Клопат Змышлевіча пра труну, якую ён робіць як мага больш выгоднай («Цяжкі і доўгі сон быў бы і жывому чалавеку на такой падушцы. Ніколі б прымакі па Гіляравай смерці такой яму выгады не прыстараліся» [6, с. 274]), Юстапавы сурокі курэй, дэталёвае абмеркаванне хаўтураў Альжы – усё гэта таксама складае «дасугавую» частку жыцця ў Баркаўцах. Такім чынам, заўвага А. Бабарэкі пра Калюгаў «свѣт і чалавека ва ўяўленьні вольнага духа» [2, с. 515] можа быць расчытаная па-рознаму. Вольны дух, «царства свабоды» [2, с. 515] – гэта ў роўнай меры і неабмежаваная, ва ўсім падуладная чалавеку прастора Баркаўцоў; і роўнасць (у святомасці баркаўчан) фізічнага жыцця ды жыцця пасля смерці, аднолькава практычны да іх падыход; і выкарыстанне смерці ў карыслівых мэтах, гульня з ёй, якая сцірае межы сакральнага і прафаннага; і нават няпэўныя пазіцыі знаходжання некаторых герояў унутры тэксту, недастатковасць іх інтэграванасці ў падзейны шэраг, характэрная як для Вінцэнта, так і для Пархіма Заблоцкага.

Хаця Вінцэнт Заблоцкі і мае, у адрозненне ад Пархіма, выдзеленую графічна ўласна-простую мову, яму не стае іншай вызначальнай рысы ідэнтыфікацыі: Вінцэнтава імя належыць яму толькі напалову. Вінцэнты – «даклікатнейшы» [6, с. 230] (то-бок варты музыкі) варыянт ад «простага» імені Вінцэсь. Змена імені – рыса ініцыяцыі (пераходу ў клас «іншых», людзей мастацтва), а таксама адзін з фактараў Вінцэнтавай адасобленасці, якую адчувае і ён сам, даючы ўласнае апісанне праз выкарыстанне формы трэцяй асобы: «Не шавец, не кравец ён... [...] Праз паганы свой талент ды праз дурную асобу ўрабіць зямлю не паўздужае» [6, с. 234]. Адмоўнасць аўтапартрэта – хутчэй не праява самарэфлексіі, але даніна гумарыстычнай традыцыі наўмыснага зневажання прадмета альбо чалавека з мэтай уберагчы яго ад сурокаў. Негатыўнае Вінцэнтава самаапісанне не можа перашкодзіць яго каласальнай славе: «Дзе толькі людзі чулі што пра нашы Баркаўцы, там і Вінцэнтага зналі» [6, с. 230], паралельнай вядомасці Пархіма (першы сказ раздзела I), што яшчэ раз дазваляе суаднесці гэтыя два вобразы.

Выключанасць Вінцэнта з агульнапрынятага жыццёвага парадку адбіваецца на ўсёй яго асобе. Вінцэнтаў дом (важная дэталі для чалавекалюбнага Калюгавага свету) – мізэрная хатка, былая варывенька пад гародніну, аддаленая не толькі ад паняткаў практычнасці, але і ад канвенцыянальнага праекта чалавечага жытла ўвогуле. У апазіцыі да гэтага топасу знаходзіцца хата старэйшага з братоў Заблоцкіх, заможнага Юстапа. Юстапава хата пазней, у цэнтральных частках аповесці, будзе падзеленая наратарам на больш дробныя «падпрасторы» непасрэдна ўнутры дома, найбольш «жывой» сярод якіх стане зона печкі і запека з ложкамі. Адваротна функцыянуе печка ў Вінцэнтавай хаце, толькі чынячы антрапаморфнай постаці наратара дадатковыя перашкоды: «Можа б, крыху і лепей, прастарней у Вінцэнтага было, каб не печ. Вялікая з яе заміна ў гэтай

шчыгульнай, у абцяжку збудаванай хаце» [6, с. 229]. Вінцэнтава хата мае адценні безжыццёвасці (не смерці як такой, але адсутнасці жвавасці, пэўнай пустэльнасці). Сімптаматычна, што Разэля, каб вынасіць і нарадзіць дзіця, мусіць не проста здрадзіць свайму мужу, але яшчэ і змяніць топас, пераехаўшы на панскі двор.

Супрацьпастаўленне хат Вінцэнта і Юстапа – праява распаўсюджанага фальклорнага матыву спаборніцтва паміж братамі. Фальклорнасць падкрэсліваецца наратарам і графічна (« “...здаўна шчапаліся Заблоцкія на дзве палавінкі...” » [6, с. 224], сказ аформлены ўнутры мастацкага тэксту як цытацыя са знешняй крыніцы), і тэкстуальна – героі прэзентуюцца як антаганісты. Юстапава сям’я падкрэслена ненавідзіць любую музыку і спевы. Пры гэтым адзіная спяваная ў іх хаце прыпеўка ў фарсавай манеры суадносіцца з характэрнымі для магічнага рэалізму Калюгі экзістэнцыйнымі матывамі:

Рада баба, рада баба
Што дзед утапіўся.
Ліха яму, ліха яму
За корч ухапіўся!.. [6, с. 227]

Шырэйшай «фарсавай распрацоўкай» экзістэнцыйнасці ў мастацкім свеце Лукаша Калюгі можа лічыцца яго позняе апавяданне «Шкодны вісельнік», якое працягвае запачаткаваную «Нядоляй Заблоцкіх» традыцыю змяшчэння цэнтральных персанажаў у пазіцыю нападпрысутнасці. «Шкодны вісельнік» – гэта разгорнутае апісанне спробы Савосты Заблоцкага засіліцца. Суадносна з узмацненнем, вывядзеннем у абсалют цэнтральнага экзістэнцыйнага матыву, падкрэсліваюцца і ўсе астатнія рысы, вызначальныя для Калюгавай творчасці: супрацьпастаўленне «даўнейшага» і храналагічнай лініі апавядання («Савоста ж не даўнейшага, а цяперашняга сьвету чалавек» [5, с. 39]); падкрэсленая матэрыялістычнасць апісання падрыхтоўкі да самагубства, пры гэтым спосабы сыходу з жыцця ацэньваюцца наратарам у катэгорыях цялеснасці («Як успомніш, дык аж мяне самога зайздрасьць бярэ. Добра вешацца, каб вы ведалі. [...] Сама лепей – павесіцца, лепш як тапіцца: п’явак няма чаго баяцца і рак табою не пажывіцца, ня гнісьці, а сохнуць будзеш... [5, с. 38]»); узаемадзеянне са звышнатуральным толькі праз пасярэдніцтва чалавека (Савоста не можа павесіцца на дрэве з буслянкай, пры гэтым сам бусел «усё меркаваў: хаця б яго Савоста лятучы, а не седзячы бачыў. Прыяў Савосту, каб ён увесь год лёгкі быў» [5, с. 42]). На фоне дадатковага развіцця матыву смерці мае магчымасць увасобіцца і Калюгава інтэрпрэтацыя цыклу чалавечага жыцця як цэлага. Асноўная пабочная лінія ў апавяданні – прывід пакінутага на смерць дзіцяці. І яно, і Савоста (ужо дарослы, «чалавек сярэдняга росту» [5, с. 40]) аднолькава набліжаныя да смерці, і з гэтай нагоды не проста падобныя, але амаль аднолькавыя. Разам з тым праз вобраз дзіцёнка раскрываецца таксама спецыфічнае Калюгава разуменне «дасугу», спалучанага з паміраннем: «Грэйся, дзеткі. Вунь лёд не замецен. Чысты, бліскушчы, як шкло. Глядзі, дзеткі, як сьліжы ў вадзе ходзяць – забаўляйся» [5, с. 40].

Гэтая фарсавасць утаймаванай, «дамашняй» смерці, якая ў большасці выпадкаў заканчваецца не згасаннем цела, а дае новы штуршок для працягу жыцця («І па той жа раз – годзе Савоста вешацца. Выкінуў ён дур з сваёй галавы» [5, с. 43]) у пэўным сэнсе супрацьстаіць падзеям, якія адбываюцца па-за Баркаўцамі. Узаемадзеянне Баркаўцоў са знешнім светам адбываецца ў асноўным з трапленнем жыхароў вёскі ў адрозныя сацыяльныя інстытуты, і, як вынік, спазнанне імі інстытуцыйнага гвалту. Парадыгма гэта задаецца цялеснымі пакараннямі ў месачковай школе, актыўна ўжыванымі настаўнікам Зубрыцкім («Нядоля Заблоцкіх»). Адукацыя Савосты ў Хлюпскай вучэльні заканчваецца несправядлівым выключэннем адтуль, а яго ад'езд з Баркаўцоў – турэмным зняволеннем.

Экзістэнцыйныя матывы, як і матывы, звязаныя з гвалтам, апынаюцца для твораў усёпранікальнымі. Яны фарміруюць адасоблены слой рэчаіснасці, які не толькі яднае храналагічна аддаленыя раздзелы ў цэльную панараму падзей, але і ўплывае на ўнутрыбудову эпізодаў. Экзістэнцыйны план не супрацьстаіць, згодна з канонамі магічнага рэалізму, прафаннаму свету, але складае яго неад'емную частку (баркаўчане, носьбіты магічнага мыслення, кантактуюць з аб'ектыўнай рэчаіснасцю, вырашаючы пытанні, якія тычацца смерці і жорсткасці). Свет прозы Лукаша Калюгі апынаецца амбівалентным: хаця і не абмежаваны лінейным цячэннем часу і звычайнай прасторавай сістэмай, ён не можа стацца выключаным з цыклічнага працэсу змены пакаленняў, спалучанага з натуральным працэсам памірання. Разуменне гэтай амбівалентнасці дазваляе інтэрпрэтаваць праявічныя творы Л. Калюгі не толькі як сукупнасці жанрава-стылёвых асаблівасцей, але і як з'яднанае мастацкае цэлае.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Алейнік, Л. В. Творчая індывідуальнасць Лукаша Калюгі: праблема стылю: аўтарэф. дыс. ... канд. філалаг. навук : 10.01.01 / Л. В. Алейнік ; БДУ. – Мн., 2002. – 24 с.
2. Бабарэка, А. Збор твораў у двух тамах. / А. Бабарэка. – Вільня: Інстытут беларусістыкі, 2011. – Т. 1 : Літаратурна-крытычныя працы – С. 515–520.
3. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 42–60.
4. Гугнин, А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (Феномен и некоторые пути его осмысления) / А. А. Гугнин. – М. : Институт славяноведения РАН, 1998. – 117 с.
5. Калюга, Л. Шкодны вісельнік / Л. Калюга // Спадчына. – 2001. – № 4. – С. 38–43.
6. Калюга, Л. Ні госці ні гаспадар. Апавяданні і аповесці / Л. Калюга. – Мн. : Мастацкая літаратура, 1974. – 290 с.
7. Конан, У. Музыка / У. Конан // Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўн. / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. – Мн : Беларусь, 2004. – С. 330
8. Лотман, Ю. А. Структура художественного текста / Ю. А. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 381 с.
9. Jonnes, D. The matrix of narrative : family systems and the semiotics of story / D. Jonnes. – Mouton de Gruyter, 1990. – 293 p.

ЖЕНСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ ШАРЛОТТЫ БРОНТЕ «ШЕРЛИ»

А. А. Протас

Белорусский государственный университет, г. Минск;

nastenaprotas@gmail.com;

науч. рук. — Н. С. Поваляева, канд. фил. наук, доц.

В статье исследуются художественные средства воплощения женской проблематики в романе Шарлотты Бронте (Charlotte Brontë, 1816 – 1855) «Шерли» (*Shirley*, 1849). В данном произведении Бронте впервые вводит двух главных героинь для отражения влияния социального и финансового статуса на положение викторианской женщины, на ее видение будущего и своих возможностей. Женская проблематика в «Шерли» реализуется посредством прямой или косвенной критики общественных взглядов на социальную роль женщины, размышлений и бесед героинь романа и авторских размышлений о данном вопросе. Особое внимание уделяется дуализму взглядов писательницы, осознававшей несправедливость по отношению к своему полу и верившей в необходимость достижения чего-то за пределами семейной сферы, но еще далекой от идеи равноправия между женщиной и мужчиной.

Ключевые слова: викторианство; викторианский роман; женская проблематика; женский вопрос; женское самосознание.

Роман «Шерли» (*Shirley*) был опубликован в 1849 году и относится, таким образом, к викторианской литературе, однако действие в произведении разворачивается в период Наполеоновских войн. Точную характеристику Британии тех времен дал знаменитый государственный деятель и бывший премьер-министр Бенджамин Дизраэли (*Benjamin Disraeli*, 1804 – 1881): «Англия разделена на две нации – богатых и бедных». Еще более строгим было классовое деление, дающее возможности и налагающее ограничения, определяющее место человека в обществе, его права и обязанности. Кроме того, жизнь британцев была четко разделена на женские и мужские сферы, и нарушать границы этих сфер считалось бессмысленным или даже неприличным. Иными словами, английское общество того времени представляло собой сложную конструкцию из множества групп и сообществ, разделенных по целому ряду признаков, которые давали определенные права, но также вменяли обязательства и налагали ограничения. Каждый человек занимал в обществе свое место, изменить которое было довольно трудно, а порой и невозможно. Кроме тех ограничителей, коими являются, например, бедность, сиротство и нахождение под опекуном, многим женщинам приходилось сталкиваться с неравенством гендерным.

Викторианская эпоха – время, когда на британский престол восходит женщина, однако это не значило, что жизнь представительниц данного пола быстро изменилась к лучшему. Женщины все еще не имеют права голосовать и влиять на будущее страны, в крайне редких случаях могут владеть собственностью, получать полноценное образование или обращаться в суд за помощью. Проблематичен и собственный заработок. Вся их деятельность

сводится к домашней сфере. До замужества жизнью девушки распоряжались родители, после – супруг, а в случае его смерти эту роль мог на себя взять сын. Все ее имущество после заключения брака переходило в распоряжение мужа, сама же женщина получала лишь определенную роль «ангела в доме». Дополнительным ограничением становилось социальное и материальное положение женщины: чем ниже оно было, тем меньше возможностей давало. В то же время возникает вопрос: могло ли финансовое состояние даровать некую свободу и самостоятельность женщине XIX века и насколько широко они простирались? Ответ на этот вопрос рассмотрим на примере центральных образов романа «Шерли».

Каролина Хелстоун первой появляется на страницах данного произведения и внешне представляется скромным идеалом викторианской женщины. Девушка является сиротой: оставленная матерью, страдавшей из-за жестокости мужа, она воспитывается дядей и обучается кузиной. Именно от последней читатель получает первую информацию о характере данной героини: «*At present she is modest and unassuming...and her conduct as my pupil has hitherto been such as rather to enhance than diminish the attachment that springs from other causes...*» [4] («Сейчас она скромна и непритязательна...поведение ее на уроках до сих пор было таково, что могло только увеличить мою зародившуюся симпатию к ней» [1, с. 80]). Но также Гортензия Мур добавляет: «*...I perceive clearly that Caroline is not perfect, that there is much to be desired in her...There is about her an occasional something – a reserve, I think – which I do not quite like, because it is not sufficiently girlish and submissive; and there are glimpses of an unsettled hurry in her nature...Yet she is usually most tranquil, too dejected and thoughtful indeed sometimes*» [4] («...вижу, что Каролина отнюдь не безупречна; характер ее оставляет желать лучшего...Есть в ней какая-то скрытность, и это мне не нравится: девушке подобает быть кроткой и покорной. И потом, я замечаю в ней излишнюю восторженность... Но чаще всего она тиха, даже задумчива и печальна» [1, с. 80 – 81]). Таким образом, Каролина – образ, характерный для произведений Шарлотты Бронте: внешне хрупкая и кроткая, она обладает чувством собственного достоинства и внутренней силой, которую не во всех ситуациях может реализовать. Назвать ее ангелом домашнего очага можно лишь с оговорками, ведь подчиняясь всем правилам и притворяясь, Каролина в душе сопротивляется обстоятельствам. Несмотря на кажущуюся внутреннюю независимость, Каролина не свободна от социальных факторов. Она находится в тисках нужды, обрекающей на одиночество и зависимое положение; ее попытки повлиять на свою судьбу разбиваются о сопротивление со стороны опекуна, поэтому свое будущее девушка видит неопределенным и неудовлетворительным:

«– Вы правильно сказали – чему я обучусь; что скрывать – пока Гортензия со мной не занималась, мои знания были весьма скудными; а что ждет меня – не знаю, наверное, буду хозяйничать в доме дяди до тех пор, пока...

Она замялась и умолкла.

- Пока что? Пока он не умрет?
- Ах, что вы!...Нет, до тех пор пока...пока у меня не появятся другие обязанности.
- Весьма неопределенное будущее! И оно вас удовлетворяет?
- Прежде удовлетворяло... Но теперь мне этого уже недостаточно.
- Почему?
- У меня нет денег, я ничего не зарабатываю.
- Ах вот оно что, Лина, и вам тоже хочется зарабатывать деньги?
- Да, мне хотелось бы работать, будь я мальчиком, все было бы проще, я могла бы с легкостью научиться настоящему делу и проложить себе дорогу в жизни» [1, с. 84].

Интересно, что о том, что жизнь была бы иной, родился она мальчиком, Каролина думает не единожды. Значит женщина в XIX веке уже осознавала, что находится в подчиненном и угнетенном положении, и не была этим довольна. Интересно и то, что Каролина мечтает не просто о состоянии как таковом, о тех деньгах, которые, например, мог бы даровать удачный брак; она хочет зарабатывать собственным трудом, учиться ради достижения карьерных успехов. Но как бы она могла зарабатывать? Лишь профессии гувернантки или учительницы считались приличными для такой девушки, как Каролина. Именно первую она и выбирает, объясняя это тем, что больше ничего не умеет, а не интересом к преподаванию. Девушка мучительно осознает свою ограниченность, обусловленную зависимостью положения. Таким образом, Каролина Хелстоун уже чувствует себя самостоятельной личностью, но еще не может стать таковой в силу того положения, в котором находится. В образе Каролины во многом заметно чувство дуализма, которое испытывала Шарлотта Бронте относительно положения и предназначения женщины. С одной стороны, писательница не могла не замечать гендерную несправедливость, а с другой, она сама не была свободна от некоторых предрассудков. Стремилась ли Каролина к самостоятельности, если бы, например, ее отношения с Робертом Муром не встречали перед собой различных преград? Так думала сама героиня: *«I shall not be married, it appears...I suppose, as Robert does not care for me, I shall never have a husband to love, nor little children to take care of. Till lately I had reckoned securely on the duties and affections of wife and mother to occupy my existence. I considered, somehow, as a matter of course, that I was growing up to the ordinary destiny, and never troubled myself to seek any other; but now I perceive plainly I may have been mistaken. Probably I shall be an old maid. I shall live to see Robert married to some one else, some rich lady. I shall never marry. What was I created for, I wonder? Where is my place in the world?»* [4] («По-видимому, я не выйду замуж, Роберту я не нужна, значит, мне не суждено иметь любимого мужа, заботиться о своих детях. До последнего времени я надеялась, что меня ждет обычная женская доля жены и матери, что это составит смысл моей жизни и ничего другого мне не придется искать; но теперь мне ясно, что этого не будет, что я останусь в девушках, увижу, как Роберт женится на другой, на богатой; а я никогда не выйду замуж. Для чего же я создана? Где мое место в

жизни?» [1, с. 182]). Желание самостоятельности появилось у Каролины лишь тогда, когда она лишилась возможности вести стандартную для женщины своего времени жизнь, ту жизнь, которая вполне бы ее удовлетворила. И тем не менее, такое желание у нее появилось, Каролина почувствовала необходимость занять себя чем-то, задалась вопросом о своем месте в этом мире. В Каролине Хелстоун можно увидеть собирательный образ образованных и талантливых женщин викторианской эпохи, ощущающих несправедливость, желающих перемен, но все еще не полностью свободных от оков и предрассудков общества.

Совсем другой является Шерли Килдар, героиня, чье имя носит данный роман. Стоит отметить, что имя данной героини заслуживает отдельного внимания: «*Shirley Keeldar (she had no Christian name but Shirley: her parents, who had wished to have a son, finding that, after eight years of marriage, Providence had granted them only a daughter, bestowed on her the same masculine family cognomen they would have bestowed on a boy, if with a boy they had been blessed)...*» [4] («Родители Шерли Килдар страстно желали иметь сына, но, когда после восьмилетнего бесплодного супружества Провидение подарило им всего лишь дочь, они дали ей то имя, которое предназначалось столь желанному сыну» [1, с. 205]). Мужское имя для подобной героини может иметь двойной смысл. С одной стороны, оно подчеркивает некую исключительность героини, ее отличие от остальных женщин эпохи, большую самостоятельность и некую надежду на будущее для представительниц прекрасного пола. С другой стороны, оно как бы показывает, что самостоятельность женщины невозможна сама по себе, для приобретения ее нужно иметь в себе что-то от мужчины.

Как и Каролина, Шерли рано лишилась матери и отца, однако вся ее дальнейшая жизнь складывалась совсем по-другому. Мисс Килдар унаследовала значительное состояние, несколько поместий и фабрику, которую сдает в аренду, получая дополнительный доход. Именно по делам фабрики она приезжает в Йоркшир: «*Business! Really the word makes me conscious I am indeed no longer a girl, but quite a woman and something more. I am an esquire! Shirley Keeldar, Esquire, ought to be my style and title. They gave me a man's name; I hold a man's position. It is enough to inspire me with a touch of manhood; and when I see such people as that stately Anglo-Belgian – that Gérard Moore – before me, gravely talking to me of business, really I feel quite gentlemanlike...*» [4] («Дела! Стоит мне произнести это слово, и я чувствую, что я и вправду не девочка, а вполне взрослая женщина, и даже более того: я – эсквайр. Шерли Килдар, эсквайр, – вот мое звание и титул. Меня называли мужским именем, я занимаю в обществе положение мужчины, и это наделяет меня некоторой мужественностью, а когда такие люди, как этот статный англобельгиец, этот Жерар Мур, серьезно разговаривают со мной о делах, я и в самом деле начинаю чувствовать себя мужчиной» [1, с. 207 – 208]). Конечно, Шерли шутит, утверждая далее, что могла бы сделаться церковным старостой или судьей, но в этой шутке есть доля правды, богатство позволяет ей получить больше свободы, власти и возможностей, чем имеют многие

другие женщины, оно позволяет приблизиться к мужчинам, что не раз подчеркивается в тексте.

Шарлотта Бронте описывает Шерли как немного избалованную, но обаятельную девушку: она дерзкая, уверенная в себе и общительная, но также мечтательная и порой наивная, имеет увлечения, не свойственные женщинам и владеет оружием. Шерли – это не «ангел домашнего очага» ни внешне, ни внутренне: «при желании Шерли способна была взглядом и голосом усмирить и разъяренного быка» [1, с. 277]. Именно богатство позволяет ей сохранять независимость; ей можно лишь советовать, а не указывать. Шерли прежде всего ценит самостоятельность, а не ищет способа реализовать себя в одном лишь браке, от которого она не отказывается, но считает только своим выбором. В отличие от Каролины, она более деятельный персонаж, более самостоятельный и независимый, но является таковой во многом благодаря тому положению, которое занимает. Возможно, Шарлотта Бронте действительно видела идеальное женское будущее в таких, как Шерли Килдар. И это был взгляд образованной и умной дамы, все же живущей в противоречивом социуме викторианской эпохи.

В романе «Шерли» есть и другие способы художественного выражения женской проблематики. Во-первых, это критика общественного, в целом, и мужского, в частности, отношения к женщине. Эта критика реализуется в романе в форме юмора или иронии, через слова мужчин о женщинах и через серьезные авторские отступления. Примером первого является ситуация в самом начале романа, когда читателю показывают священников, собирающихся вместе для ужина. Мистер Мелоун, нищий, кругом в долгах, но невероятно надменный, обращается к служанке, принесшей хлеб:

«– Нарезь его, женщина, – приказал гость.

И “женщина” повиновалась. Дай она себе в эту минуту волю, она, кажется, заодно отрезала бы и голову священнику; такой повелительный тон возмутил до глубины души гордую уроженку Йоркшира» [1, с. 25].

Довольно частые высказывания мужских персонажей о женщинах, об их обязанностях и о вещах, приличествующих представительницам данной половины общества, не кажутся случайными, учитывая все остальные способы отражения женской проблематики. Это указывает на то, что образованные дамы обращали внимание на такие слова и не считали их чем-то правильным. Приведу в пример еще одну цитату, слова опекуна Каролины, обращающегося к своей племяннице: «...тебе нужно думать только об одном – учись обращаться с иглой, шить рубашки и платья, печь пироги, и со временем выйдет из тебя толковая хозяйка» [1, с. 110].

Особую важность представляют женские взгляды на самих себя, на свою судьбу и свое счастье. Именно во внутренних монологах и диалогах героинь романа, а также в авторских отступлениях замечен дуализм взглядов Шарлотты Бронте, которая замечала неравенство полов, но не была феминисткой в современном понимании, более того, она была далека даже от взглядов первых суфражисток. Например, писательница дает женщинам совет, вполне созвучный законам эпохи: *«A lover masculine so disappointed*

can speak and urge explanation, a lover feminine can say nothing; if she did, the result would be shame and anguish, inward remorse for self-treachery. Nature would brand such demonstration as a rebellion against her instincts, and would vindictively repay it afterwards by the thunderbolt of self-contempt smiting suddenly in secret. Take the matter as you find it: ask no questions, utter no remonstrances; it is your best wisdom» [4] («Влюбленный мужчина, обманутый в своих надеждах, вправе расспрашивать, требовать объяснений – влюбленная женщина должна молчать, не то она будет наказана стыдом, страданием, укорами совести за измену своей скромности. Несдержанность в женщине противна самой природе, и природа заставит провинившуюся расплачиваться острым презрением к самой себе, презрением, которое втайне ее истерзает. Женщины, принимайте случившееся как должное: не задавайте вопросов, не выказывайте неудовольствия, – в этом ваша мудрость» [1, с. 116]). В то же время находим такое, например, рассуждение Каролины: «Я верю, что одинокая женщина способна на большее; если бы ей дали возможность, она нашла бы себе более интересное и полезное занятие, чем находит сейчас... Бедные старые девы, как бездомные, безработные бедняки, не должны просить для себя какого-то места или занятия... Из всех земных дел на их долю остались только работа по дому да шитье, из всех земных удовольствий – бессмысленные визиты, и никакой надежды на что-либо лучшее до конца жизни. Эта безнадежность губит их здоровье – они всегда недомогают, – угнетает их разум и придает их взглядам поразительную ограниченность. Самая заветная мечта, единственное желание каждой из них – это выйти замуж... мужчины над ними смеются, отворачиваются от них и не ставят ни во что... Скажите, мужчины Йоркшира, разве ваши дочери могут подняться до этих царственных высот и разве можете вы им в этом помочь? Разве можете вы предоставить им поле деятельности, на котором они могли бы совершенствоваться и развивать свои способности? ...Если вы хотите гордиться своими дочерьми, а не краснеть за них, найдите им какое-то полезное дело... Если вы будете сковывать и ограничивать разум ваших дочерей, они по-прежнему останутся вашей доукой и обузой, а иногда и вашим позором. Но если вы будете просвещать их, давать им простор и полезное дело, они станут вашими самыми веселыми друзьями, пока вы здоровы, самыми нежными сиделками в дни болезни и самой верной опорой в старости» [1, с. 387 – 389]. Однако и это размышление о необходимости занятости и развития для женщины заканчивается утверждением его пользы для мужчин.

Таким же неоднозначным был взгляд Бронте на необходимость брака для женщины. Для самой себя писательница долгое время рассматривала судьбу старой девы и отказ от брака, такие же планы есть и у ее героинь, Каролины и Шерли, которые не раз размышляют о браке на страницах романа. Тем не менее, и Шарлотта Бронте, и ее главные женские героини выходят замуж. Писательница скептически относилась к замужеству, но одновременно видела предназначение женщины в возможности быть любимой в браке. Героини романа «Шерли» стремятся к независимости, а

порой, казалось бы, к равенству, но даже Шерли Килдар согласна повиноваться мужу и передать ему все свои дела:

«—...Да, великому, доброму, прекрасному мужчине принадлежит первенство в мироздании!

— Он стоит выше нас, женщин?

— Мне кажется, оспаривать у него первенство — унинительно для нас самих; неужели левая рука должна состязаться в первенстве с правой? Пристало ли пульсу соперничать с сердцем? Или венам — с наполняющей их кровью...

— Но можем мы, женщины, считать себя равными мужчинам или нет?

— Я только радуюсь, если мужчина во всех отношениях выше меня и дает мне почувствовать свое превосходство» [1, с. 220 – 221].

Таковыми двоякими были взгляды Шарлотты Бронте на место, роль женщины в обществе, в семье, на ее обязанности, возможности, права, на проблемы, с которыми она сталкивается. Через слова мужских персонажей Бронте показывает несправедливые ограничения, созданные обществом для женщин, через своих героинь она показывает то, как эти ограничения работают в контексте, на практике. Но роман «Шерли» с точки зрения женского вопроса наиболее примечателен именно внутренними монологами и диалогами героинь, размышляющих о своем месте в мире и своих возможностях, а также многочисленными авторскими отступлениями, позволявшими Шарлотте Бронте высказать то, что ее волновало, и так, как она это видела.

Библиографические ссылки

1. Бронте, Ш. Шерли / Ш. Бронте ; пер. с англ. И. Грушецкой, Ф. Мендельсона. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 640 с.
2. Михальская, Н. П., Аникин, Г. В. История английской литературы. Шарлотта Бронте, Эмили Бронте, Энн Бронте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/mihalskaya-anikin-angliya/bronte.htm>. – Дата доступа: 01.12.2022.
3. Соколова, Е. А. Творчество Шарлотты Бронте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/sokolova-tvorchestvo-sharlotty-bronte/index.htm>. – Дата доступа: 01.12.2022.
4. Bronte, C. Shirley / C. Bronte [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/30486/pg30486-images.html>. – Date of access: 04.12.2022.

ПРОРОЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТРАГЕДИИ УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА «ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ»

Д. И. Севрюк

Белорусский государственный университет, г. Минск;

sevrukd17@gmail.com;

науч. рук. – Н. С. Зелезинская, канд. филол. наук, доц.

Статья посвящена исследованию роли пророческих мотивов в трагедии Уильяма Шекспира (William Shakespeare, 1564 – 1616) «Юлий Цезарь» (*Julius Caesar*, 1599). Посредством анализа основных черт эпохи барокко и творчества писателя выявляется значение провидческих элементов, к примеру, снов. Опираясь на классификацию снов А. Ф. Макробия, мы сделали вывод, что сон является пророческим видением (*visio*). В трагедии мистицизм и пророчества прекрасно дополняют образ Юлия Цезаря, показывая его как решительного человека, который при всех предостережениях повинует судьбе, богам, понимая, что рок неизбежен, а страх приравнивается к трусости. Пророческий сон (пророческое видение) является особым художественным приёмом, чтобы придать трагедии динамичность, драматичность и понятие неотвратимости рока.

Ключевые слова: сновидение; Рим; барокко; вероисповедание; религия.

Сон рассматривался как способ предсказания будущего или же средство выбора между различными возможными действиями, которые могут повлиять на общий ход человеческой жизни.

Феномен сновидений, несомненно, зародился в древности: на Востоке, а также в греко-римской Античности, где сон и мифология играли важную роль в сознании каждого человека. Именно тогда вырабатываются первые типологии и классификации. Как Платон, так и Аристотель признавали, что сны могут быть пророческими. Платон считал, что способность видеть сны была дарована богами человеку для того, чтобы он имел некоторое представление об истине. Тема истолкования снов была затронута Филоном Александрийским в его работе «*De Somniis*», врачом Галеном, Артемидором Далдианским, написавшим сочинение, которое так и называлось «Истолкование Снов» («*Онейрокритика*»). Артемидор разделял сны на два основных класса: обычные и аллегорические. Цицерон в своей работе «Сон Сципиона» комментирует символизм Платона и Макробия. В «Комментарии ко Сну Сципиона» Макробий дает завершённую пятичленную классификацию подобных состояний. Первая категория (*insomnium*) может иметь три источника – душу, тело и судьбу; вторая – *visum* (*phantasma*) – приносит с собой призрачные видения. К трем оставшимся категориям снов-предвестников Макробий относит: *oraculum* – прорицания, т.е. сны, в которых святые, жрецы или сами божества открывают будущее, *visio* – пророческий видения (провидения), которые говорят о каком-либо грядущем событии, *somnium* – сны-символы, которые нуждаются в истолковании. Согласно ему, исключительно видения и оракулы обладают провидческим значением, и эти два вида снов тождественны аллегорическому типу, который был описан Артемидором [1].

В поздний период эпохи Средневековья существовал «Сонник Даниила» и «Сонник Иосифа». Оба этих сонника относились к XII столетию. К. Менестрир в его сочинении «Философия образов: загадочные образы» (1694) говорит, что в Ветхом Завете Бог отрицает эффективность снов, однако также приводит цитаты, в которых описывается, как Иосиф и Даниил успешно истолковывали сновидения.

Также тема сновидений подчеркивается в таких сочинениях, как «De Planctu Naturae» (лат. «Плач Природы») Аллана Лилльского (сюжет разворачивается во сне рассказчика), в сочинении «Roman de la Rose» (фр. «Роман о Розе»), а также в работах Джеффри Чосера, в особенности «Птичьим парламенте».

С символизмом снов были также связаны тексты с описаниями видений, которые были присущи христианской культуре с ранних времен. Вероятно, наиболее ранним примером такой литературы является апокриф «Видение Святого Павла», относящийся к IV веку, за которым воспоследовали «Диалоги» Григория Великого, в которых он рассказывает несколько историй о видениях. Затем эта традиция продолжилась «Видением Дрифелия» из «Церковной Истории» Беды, и достигла своего апогея в XIII–XIV веках в «Божественной Комедии» Данте Алигьери.

Сон в литературе на переходе от Высокого Средневековья к Ренессансу теряет свои функции пограничного пространства между человеком и Богом, перестает быть медиатором откровений, он все чаще становится художественным приемом, обретает новые функции, а границы его образного содержания существенно расширяются.

Барокко – это эпоха, в которой мистические аллегории тесно переплетаются с реалистичными описаниями, создавая атмосферу противоречий и двойственности. Ключевые черты этого стиля: динамика, дуализм, ощущение хрупкости жизни, парадокс пышного оформления и строгого содержания. Все вокруг изменчиво и непостоянно, как в калейдоскопе, создавая иллюзию множественности реальностей. И эта постоянная смена, этот хаос, порождают иллюзии, заставляют мир раствориться и возродиться в новом, измененном виде, к примеру, в сновидениях.

Очень популярное сравнение, к которому прибегает литература барокко, – это сравнение жизни со сном. Земная жизнь – это лишь мимолетное сновидение, в котором отражаются отблески подлинной загробной жизни, – так считали многие художники, принадлежавшие к этому направлению. Реальный мир воспринимается как иллюзия и сон. Широко используются метафоры, символы, театральные приёмы.

В барокко тема сна достигает своего апогея. Она сплетается или сливается с другими темами, прежде всего с визионерством. Этому способствует немаловажный фактор: церковь, долгое время с подозрением относившаяся к мистическому опыту искавших непосредственного контакта с Богом визионеров вне ее рамок, а после Тридентского собора начала все

сильнее уповать на то, что картины откровений будут завораживать верующих.

Об интересе к этой теме, если не об одержимости ею, свидетельствуют и сонеты, и «Сон в летнюю ночь», и «Гамлет», и «Макбет», и поздние драмы английского гения – Уильяма Шекспира (William Shakespeare, 1564 – 1616). Тема судьбы и неотвратимости рока тонкой нитью связывает все произведения драматурга. А сон является её главным средством. Каждый сон отличается от предыдущего по характеру, функции. Так, к примеру, в комедии «Сон в летнюю ночь» сон похож на мечту (англ. «dream»), а в трагикомедии «Буря» имеет более пессимистичное звучание (концепция сна и смерти – «to die – to sleep»).

Пророческие сны также нашли своё место в творчестве Уильяма Шекспира, в частности, в трагедии «Юлий Цезарь» (*Julius Caesar*, 1599). Безусловно, стоит понять отношение римлян к сновидениям. В римской мифологии Сомнус является олицетворением сна. Его греческий аналог – Гипнос. Сомнус обитал в подземном мире. Согласно Вергилию, Сомнус был братом Смерти (Морс), а согласно Овидию, у Сомнуса было множество сыновей, Сомнии («формы сновидений»), которые появляются во снах, «имитируя множество форм». Гомер же, к примеру, называет смерть и сон близнецами, а Гесиод чадами ночи. Поэтому Шекспир в своей пьесе использовал кошмары, ведь сон и смерти уже издревле идут рука об руку.

Шекспир, как и его современники, рассматривал религию Древнего Рима как одну из типичных черт, относящихся к римской культуре, и поэтому сосредоточился на отражении ее верований и вероисповедания, которые в большей степени восходят к язычеству. Для елизаветинцев римские религиозные верования были тесно взаимосвязаны с суевериями и верой в пророчества и предсказание судьбы. Вера в суеверия проявлялась в вере в различные знаки и предзнаменования, в жертвоприношениях животных, в толковании изменений погоды и звезд и пр. Фигуры прорицателей и авгуров часто упоминаются в «римских» пьесах Шекспира. К ним обращаются за советом и рассматривают как посредников, которые сообщают людям волю Богов.

В первую очередь, стоит обратить внимание на образ Прорицателя, которого, к сожалению, как и Кассандру, как библейских пророков, не слушают люди. В данном произведении он первым предсказывает будущее полководцу, однако остаётся не услышанным. Прорицатель сообщает Цезарю, что он должен опасаться Мартовских ид, но Цезарь не придаёт этому значение. Когда же наступают мартовские иды, Цезарь говорит Прорицателю: «The ides of March are come» [5, III, 1]. На что Прорицатель ему отвечает: «Ay, Caesar; but not gone» [5, III, 1]. Таким образом, в тот день на площади Прорицатель предсказывает смерть Цезаря.

Затем жену Цезаря Кальпурнию мучают кошмары, в которых она трижды видит убийство мужа и полководца, поэтому наутро слёзно просит его не покидать дом:

... She dreamt to-night she saw my statua,

Which, like a fountain with an hundred spouts,
Did run pure blood: and many lusty Romans
Came smiling, and did bathe their hands in it:
And these does she apply for warnings, and portents,
And evils imminent; and on her knee
Hath begg'd that I will stay at home to-day [5, II, 2].
(Ей снилось, будто статуя моя
Струила, как фонтан, из ста отверстий
Кровь чистую и много знатных римлян
В нее со смехом погружали руки.
Сон кажется ей знаменьем зловещим,
И, на колени встав, она молила,
Чтобы остался я сегодня дома [4, с. 366]).

Кошмары Кальпурнии по классификации Макробия можно отнести к пророческим видениям (visio), так как они предсказывают грядущие события.

При этом Цезарь сам подтверждает неотвратимость рока, хоть сам чуть не поддался страху своей жены:

What can be avoided
Whose end is purposed by the mighty gods?
Yet Caesar shall go forth; for these predictions
Are to the world in general as to Caesar [5, II, 2].
(Как можно избежать
Судьбы, нам предназначенной богами?
Нет, Цезарь выйдет; знамения эти
Даны не только Цезарю, а всем [4, с. 364]).

Он полностью доверяется судьбе, при этом осознавая, что конец его близок:

Cowards die many times before their deaths;
The valiant never taste of death but once.
Of all the wonders that I yet have heard,
It seems to me most strange that men should fear;
Seeing that death, a necessary end,
Will come when it will come [5, II, 2].
(Трус умирает много раз до смерти,
А храбрый смерть один лишь раз вкушает!
Из всех чудес всего необъяснимей
Мне кажется людское чувство страха,
Хотя все знают - неизбежна смерти
И в срок придет [4, с. 364–365]).

Цезарь прекрасно понимает, что он – важнейший государственный деятель, на которого ровняется народ, поэтому говорит:

No, Caesar shall not: danger knows full well
That Caesar is more dangerous than he:
We are two lions litter'd in one day,
And I the elder and more terrible:

And Caesar shall go forth [5, II, 2].
(Не будет этого: опасность знает,
Что Цезарь поопаснее ее.
Мы – как два льва, два брата-близнеца.
Из нас двоих я старше и страшней.
Нет, Цезарь выйдет [4, с. 365]).

Примечательно, что «danger» он относит к одушевлённой категории (употребляет «he»), что наводит на мысль о том, что Цезарь уже тогда заподозрил предательство.

Таким образом, на примере Цезаря можно заметить, насколько сильным было влияние снов в античности. Люди не оспаривали правдивость и значимость сновидений, полностью им доверяли и не старались их избежать. Юлий Цезарь повёл себя как истинный, могучий и несокрушимый правитель, не побоявшийся за свою жизнь, ведь даже при такой угрозе жизни, он посмотрел смерти в глаза.

Интерпретация снов является одним из самых сложных и опасных занятий, ведь то, как сон будет воспринят и какие попытки будут предприняты для его предотвращения, влияет на будущее. К примеру, Брут этим знанием очень умело воспользовался и сделал именно так, как ему было удобно. Брут хорошо знал царя, поэтому использовал тщеславие и гордыню Цезаря в своих целях. Он говорит царю:

This dream is all amiss interpreted;
It was a vision fair and fortunate:
Your statue spouting blood in many pipes,
In which so many smiling Romans bathed,
Signifies that from you great Rome shall suck
Reviving blood, and that great men shall press
For tinctures, stains, relics and cognizance.
This by Calpurnia's dream is signified [5, II, 2].

(Но этот сон неверно истолкован,
Значение его благоприятно:

Из статуи твоей струилась кровь,
И много римлян в ней омыло руки, –
И это значит, что весь Рим питаем
Твоею кровью и что знать теснится
За знаками отличья и наград.

Вот все, что сон Кальпурнии вещает [4, с. 367]).

Если вернуться к классификации снов по Макробию, то это пророческое видение, в котором говорится о грядущем событии, то есть смерти Юлия Цезаря. Однако после убийства Цезарь упоминается ещё два раза и появляется в виде призрака в ночь перед решающей битвой при Филиппах, а во второй раз лишь вскользь. Роль призрака Цезаря А. Аникст толкует так: «Нередко трагедию Брута толкуют как трагедию личную: он будто бы страдает оттого, что, восстав против Цезаря и убив его, нарушил моральные принципы своей философии и расплачивается за это. Действительная же

трагедия Брута является не субъективной, а объективной: беда не в том, что он убил Цезаря, а в том, что он не убил его – мертвый Цезарь оказался сильнее живого Брута» [3, с. 616]. И я совершенно согласна, ведь в конце концов Брут получает по заслугам, что говорит о том, что справедливость восторжествовала. И извечная тема Шекспира – кровь за кровь, ведь даже одно убийство (будь оно во благо) принесёт лишь другие убийства.

Известный критик А. Флоря рассуждает о столкновении не людей, а душ в этой пьесе. Он говорит: «Можно сказать, что противостояние Цезаря и Брута – конфликт двух маний: величия и совершенства... Что такое дух Цезаря? Это не просто дух властолюбия. Это дух человеческого несовершенства. Еще не убитый Цезарь – олицетворение всех слабостей и пороков: крупных и ничтожных, от мании величия до мелкого «домостроевского» деспотизма, капризности, потакания всем своим слабостям и похотям... Самыми простыми, лаконичными средствами создан блестящий образ титанического несовершенства и ничтожества. И, чтобы властвовать, Цезарь позволяет своим подданным быть плохими... Более того – он этого требует от них. Брут требует противного: чтобы они были гражданами, высокими, достойными людьми. Так что понятно, за кем они пойдут» [2]. Однако, как подчёркивает А. Аникст, «толпа оказалась податливой на лесть Антония, не оценив того, что Брут разговаривал с ней, как равной ему в понимании... Народ сам надел на себя цепи рабства» [3, с. 618–619]. И, безусловно, мы видим, что у Шекспира Цезарь выставлен далеко не в привлекательном свете. По своему поведению заговорщики также представлены не лучшим образом, хоть у них и были благие намерения. Однако даже его враг Антоний признаёт благородство его души. Что касается народа, то, на мой взгляд, он ещё не был готов стать «свободным». Для Антония, как и для Цезаря, народ является лишь средством для достижения личных целей, а для Брута народ и есть цель. Сначала Антоний произносит очень красноречивые речи, а затем, воспользовавшись бедностью народа, заканчивает свою речь подробностями завещания Цезаря, в котором он оставляет деньги для каждого римлянина.

Таким образом, пьеса Уильяма Шекспира «Юлий Цезарь» буквально «пропитана» мистицизмом и пророческими мотивами. Очевидно, что мотив пророческого сна не сводится ни к божественному откровению, ни к насмешке (то, что сон в итоге оказался вещим, доказывает это), ни к обычному сну (так как повлиял на будущее). Пророческий сон (пророческое видение) является особым художественным приёмом, чтобы придать трагедии динамичность, драматичность и понимание неотвратимости рока.

Библиографические ссылки

1. Макробий, Ф. Комментарий на Сон Сципиона / Ф. Макробий; пер. с лат., примечания М. С. Петровой. – М. : Кругъ, 2013. – 126 – 127 с.
2. Флоря, А. В. Краткое вступление к «Юлию Цезарю» / А. В. Флоря [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rus-shake.ru/criticism/Floria/Julius_Caesar/. – Дата доступа: 08.12.2023.

3. Шекспир, У. Юлий Цезарь / У. Шекспир; пер. с англ. М. Зенкевича // Полн. собр. соч.: в 8 т. – М. : Искусство, 1960. – Т. 5. – 219 – 324 с.
4. Шекспир, У. Король Лир: Трагедии / У. Шекспир // Юлий Цезарь; пер. с англ. М. Зенкевич. – М. : Эксмо, 2007. – 321 – 447 с.
5. Shakespeare, W. Julius Caesar / W. Shakespeare [Electronic resource]. – Mode of access: http://lib.ru/SHAKESPEARE/ENGL/julius_en.txt. – Date of access: 06.12.2023.

КАНФІГУРАЦЫЯ ЧАСАВЫХ ПЛАСТОЎ У АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА «ЗНАК БЯДЫ»

М. В. Яромка

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
maryna.yaromka@gmail.com;
наук. рук. – Г. М. Бутырчык, канд. філ. навук, дац.*

У артыкуле прааналізаваная тэмпаральная структура аповесці Васіля Быкава (1924 – 2003) «Знак бяды» (1982). Для аповесці характэрнае спалучэнне розных часавых пластоў, акцэнтаваныя пераходы паміж імі, што выступае істотнай фармальнай і сэнсавай асаблівасцю твора. Прыём аналепсісу выкарыстоўваецца на ўзроўні макра- і мікраструктур, працуючы на раскрыццё праблемы пераасэнсавання мінулага і выяўляючы рэфлексію над перажытым як спосаб пошуку сэнсу ва ўласным жыцці.

Ключавыя словы: тэмпаральная структура; тэмпаральны парадак; гісторыя; нарацыя; анахранізм; аналепсіс.

Аповесць Васіля Быкава «Знак бяды» (1982) з’яўляецца адным з найважнейшых твораў пісьменніка, у якім глыбока раскрытая асабістая і агульнанацыянальная трагедыя. Творчасці В. Быкава (1924 – 2003) прысвечана шмат літаратуразнаўчых прац, аднак аповесць «Знак бяды» даследуецца толькі ў рамках асобных артыкулаў [2, 3, 4]. Пры гэтым фармальны бок твора, у прыватнасці яго часавы план, не даследаваны.

Значнасць часавага аспекта аповесці «Знак бяды» задаецца напачатку, дзе часу надаецца роля ва ўплыве на чалавечае жыццё, згадваецца яго непадуладнасць чалавеку: «Час і людзі не шмат чаго пакінулі ад колішняй хутарской сядзібы» [1, с. 5]. Яшчэ адным матывам, які падкрэслівае актуальнасць часавага плана твора выступае змяненне, перайначванне, якое па сваёй сутнасці заўсёды звязваецца з часам і ім вымяраецца. У зменах, перайначванні героі шукаюць тлумачэння таму, што з імі адбываецца: «Нешта ў свеце заблыталася, перамяшалася, зло з добром ці адно зло з другім, яшчэ большым злом. Ці, можа, у ёй самой што змянілася – перайначылася, надламілася, спапялела, спрахнула?» [1, с. 183]. Змены ўспрымаюцца як аб’ектыўная, непадуладная чалавеку неабходнасць, што надае перайначванню дадатковую вагу: «Нешта разам перайначвалася ў Яхімоўшчыне, дзе яшчэ не было выпадку, каб гаспадыня спазнілася падаіць карову. Але цяпер перайначвалася ў цэлым свеце, што было дзівіцца, калі і на іхнім хутары нешта стане не так...» [1, с. 23]. Прычым перамены маюць

негатыўнае адценне, увесь час прыводзячы да пагаршэння становішча, таму рэтраспектыўны пошук прычын уласных бед, наадварот, уяўляецца як спосаб дасягнуць станоўчых змен.

Амбівалентнасць, звязанасць, закальцаванасць мінулага і будучыні ўводзяцца праз матыў знака, які ў творы звязаны з часам. З аднаго боку, знак выступае як напамін, згадка пра былое, якая патрабуе інтэрпрэтацыі: «Вароны, магчыма, памяталі нешта, а можа, сваім птушыным інстынктам адчувалі ў гэтым знявечаным дрэве злую прыкмету няшчасця, знак даўняй бяды» [1, с. 6]. Знак выступае маркерам падзей, які патэнцыйна можа выступіць зыходным пунктам асэнсавання праз успаміны: «Хоць бы хто-небудзь з тутэйшых – які пастушок, малец, жанчынка, каб запомнілі месца, пакінулі знак у памяці» [1, с. 318]. З іншага боку, знак паўстае ў якасці прадчування, чый сэнс скіраваны ў будучыню: «Божа мой, Божа мой! Нашто ж ты яго чапаў? Нашто ты яго згледзеў? – бедавала Сцепаніда сама не свая ад гэтага яўнага знаку бяды» [1, с. 157]. Праз матыў знака ўводзіцца часавая дыялектыка вядомага і невядомага як факта мінулага і прадчування будучыні.

Праілюстраваная акцэнтаванасць часавога аспекта твора вымагае аналізу тэмпаральнага плана аповесці, у першую чаргу канфігурацыі часавых пластоў, як істотнага складніка фармальнай і сэнсавай структуры твора.

П. Рыкёр гаворыць пра важнасць сувязі часу і наратыву, адзначаючы, што любы твор, дзе мае месца аповед, выбудоўвае часовы свет, бо час ператвараецца ў чалавечы час у той ступені, у якой артыкулюецца наратывым спосабам [5, с. 13]. У рамках нараталогіі тэмпаральнасць разглядаецца на ўзроўні адносін паміж планам гісторыі і планам дыскурсу, а таксама на ўзроўні граматычных і марфалагічных сродкаў трансляцыі часавасці [7, с. 608]. Дадзены артыкул прысвечаны першаму з названых узроўняў.

Тэмпаральныя адносіны паміж гісторыяй і дыкурсам былі ўпершыню прааналізаваныя Г. Мюллерам, які адрознівае час дыскурсу і час гісторыі. Час дыскурсу тут азначаецца як час чытання, а час гісторыі – як працягласць раскрытых у гісторыі падзей. Храналагічная лінейнасць гісторыі супрацьпастаўляецца часу дыскурсу, які парушае храналогію, прэзентуючы падзеі ў парадку, адрозным ад таго, у якім яны адбыліся, а таксама скажае працягласць тых ці іншых фрагментаў гісторыі [7, с. 608].

Ж. Жэнет разглядае праблему тэмпаральнага аспекту ў наратыве пры дапамозе паняццяў парадку, працягласці і частаты. Пад парадкам маецца на ўвазе сувязь паміж часовым парадкам падзей, адлюстраваных у тэксце, і парадкам, які ім нададзены ў наратыве. Працягласць характарызуе суадносіны паміж тым, колькі доўжацца падзеі, і тым, колькі працягваецца іх рэпрэзентацыя ў наратыве. Частата азначаецца як адносіны паміж здольнасцю гісторыі і наратыву да паўтарэння [6, с. 35]. Для аналізу канфігурацыі часавых пластоў найбольшае значэнне мае паняцце парадку.

Вывучэнне тэмпаральнага парадку наратыву разглядаецца Ж. Жэнетам як супастаўленне паслядоўнасці, у якой падзеі адбываюцца ў гісторыі, і паслядоўнасці, у якой падзеі рэпрэзэнтаваныя ў наратыве. Дадзены падыход

можа выкарыстоўвацца пры той умове і ў той ступені, у якой тэкст утрымлівае неабходныя экспліцытныя ці імпліцытныя маркеры для счытвання тэмпаральных сувязей на названых узроўнях [6, с. 35].

Несупадзенне тэмпаральнага парадку гісторыі і нарацыі называецца Ж. Жэнетам анахронізмам. Тэмпаральны аналіз адбываецца праз прасочванне пераходаў у іншыя часавыя пласты ў наратыве і супастаўленне іх з паслядоўнасцю развіцця гісторыі. У выпадку несупадзення дадзеных паслядоўнасцей канстатуецца наяўнасць анахронізму і вызначаецца характар адносін паміж элементамі наратыву, дзе адбываецца часавы пераход. Рэтраспектыўная згадка падзеі, якая адбылася раней у пэўны момант гісторыі, называецца аналепсісам; з'яўленне ў наратыве падзей, якія ў канкрэтны момант нарацыі яшчэ не адбыліся і згадваюцца праспектыўна, называецца пралепсісам [6, с. 40].

Яшчэ адным тыпам анахронізму з'яўляецца адначасовае ўзнікненне (англ. co-occurrence), якое мае на ўвазе падзеі гісторыі, якія адбываюцца адначасова, але з прычыны непазбежнай лінейнасці наратыву рэпрэзентуюцца ў пэўнай паслядоўнасці. Перадача адначасовасці праз паслядоўнасць вымагае выкарыстання адпаведных прыёмаў, напрыклад, вяртання ў пэўны часавы момант і аповеду альтэрнатыўнай часткі гісторыі або паведамлення постфактум пра тыя падзеі, якія адбыліся паралельна з расказанай часткай гісторыі [7, с. 592].

Аповесць «Знак бяды» характарызуецца складанай тэмпаральнай структурай. У тэксце прысутнічае пяць часавых пластоў: твор пачынаецца карцінай, якую нельга датаваць дакладна, але можна аднесці да пазнейшага адносна асноўных падзей часу; асноўны аб'ём твора займае гісторыя Петрака і Сцепаніды, якая адбываецца ў 1941-м годзе; праз успаміны Сцепаніды раскрываюцца падзеі 1930-га і 1921-га гадоў; згадкі Петрака адносяцца да 1937-га года. Суадносіны названых часавых узроўняў выяўленыя на схеме:



Пачатак аповесці належыць да няпэўнага часу, які адносна далейшых падзей вызначаецца як будучыня. Прысутнасць дыстанцыяванай у часе экспазіцыі фармуе ўспрыманне тэксту як ацэнкі мінулага, спробы з ім разабрацца, што працуе на рэфлексійны характар твора. Фармальна дадзены часавы пласт з'яўляецца асноўным, тады як астатнія вызначаюцца як шматузроўневы аналепсіс.

Адносіны пачатковага фрагмента з астатняй часткай твора накрэсліваюць сувязь паміж рознымі часавымі пластамі, якая выкарыстоўваецца праз увесь тэкст. Увядзенне эпізодаў мінулага выступае як

пошук тлумачэння, прычын, альтэрнатывы сучаснасці, што выяўляецца напачатку, дзе мінуламу, памяці надаецца вялікае значэнне: «Напэўна, усё астатняе належала тут мінуламу, скаронаму тленам і небыццём. Усё, апроч непадуладнай часу, цярплівай і негаваркой чалавечай памяці, надзеленай спрадвечнаю здольнасцю ператвараць мінулае ў цяперашняе, звязваць сучаснае з будучым» [1, с. 6]. Паказальная адсутнасць вяртання да гэтага часавога плана, што можа быць прачытана як сведчанне самадастатковасці рэтраспектыўнай рэфлексіі, якая не патрабуе дадатковых тлумачэнняў. Акрамя таго, такая структура падкрэслівае пустку, вобраз якой створаны ў пачатку тэксту: пра разбураную сядзібу больш няма чаго сказаць, яе гісторыя цалкам засталася ў мінулым.

Другі пласт адносіцца да 1941-га года і займае асноўную частку тэксту. Дзеянне адбываецца цягам дзесяці дзён на хутары Яхімоўшчына і паблізу яго, што застаецца скразным локусам падзей ува ўсім творы, зададзеным яшчэ ў пачатковым фрагменце. Храналагічным маркерам тут выступае нядаўні напад нямецкіх войскаў, згадкі пра адступленне арміі, што адназначна ідэнтыфікуе час як восень 1941-га года.

Для кожнага з часавых пластоў істотныя моманты іх увядзення і завяршэння. На пачатку дадзенага пласта акрэсліваецца прастора вакол хутара, згадваюцца мястэчка, мост, вёска Выселкі, пасля чаго дзеянне засяроджваецца на самім падворку хутара і доме герояў. Прычынай звароту да мінулага выступае разбурэнне і трагедыя, акрэсленыя ў эскапіцы. Канец падзей 1941-га года супадае з канцом твора і ўяўляе сабой знішчэнне хутара, разбурэнне сядзібы і смерць галоўных герояў, што злучае дадзены часавы пласт з першым, вытлумачваючы апакаліптычнае бязлюддзе, акрэсленае ў пачатку аповесці.

Трэці часавы пласт датуецца 1930-м годам паводле думак Сцепаніды, дзе яна згадвае апошнюю даваенную сустрэчу з Гужом: «Але яна не забылася на сваю апошнюю з ім сустрэчу ў трыццатым годзе і век не даруе яе яму» [1, с. 41].

Фрагмент падаецца як успаміны Сцепаніды і, адпаведна, раскрываецца з яе гледзішча. Паказальны момант часавога пераходу: штуршком да згадак мінулага выступае забойства нямога падлетка Янкі, што моцна ўражае Сцепаніду і выклікае ў яе абурэнне, распач і пытанні «чаму і завошта?», на якія яна спрабуе адшукаць адказ, згадваючы мінулае. Апрача таго, яна ўспамінае, седзячы ў істопцы – месцы, дзе яна жыла тады, калі яшчэ не валодала домам, у той жа час гаспадарамі ў доме з'яўляюцца чужынцы – немцы. Забойства Янкі бачыцца як відавочная, рэзкая нагода для рэфлексіі гераіні, тады як глабальнай прычынай звароту да ўласнага мінулага ўяўляецца разбурэнне звыклага ладу жыцця, выражанае найперш праз страту дому, ролі гаспадароў і, як вынік, кантролю над уласным жыццём.

Завяршэнне рэтраспектыўнай згадкі і вяртанне ў сучаснасць 1941-га года гэтаксама, як і пачатак успамінаў, звязаныя са смерцю. Пры гэтым самагубства Васіля Ганчарыка дае тлумачэнне немаце яго брата Янкі і выступае закальцоўкай для разгорнутага ўспаміну Сцепаніды, тлумачачы ў

тым ліку і тое, чаму менавіта гібель Янкі стала штуршком для згадак і разваг. Янка, як і яго брат, быў часткай таго часу, які ўспамінае Сцепаніда, хоць і быў маленькім і не мог мець дачынення ні да якіх спраў, што адбываліся тады. Яго смерць – знікненне апошняга невінаватага, звязанага з тым часам, своеасаблівае заканчэнне таго часу, якое правакуе Сцепаніду на вяртанне і пераацэнку ўласнага мінулага. Паказальна, што чытач даведваецца пра гэта толькі ў канцы фрагмента, што адпавядае храналогіі падзей з перспектывы самой Сцепаніды.

Апрача таго, пры вяртанні ў істопку падзеі раскрываюцца праз успрыманне Петрака, тады як Сцепаніда яму бачыцца маўклівай, адсутнай, задуманай: «Пятрок быў так уражаны і напалоханы за ноч, што нібыта страціў мову і нават перастаў бедаваць – яго апанаваў жах. Зрэшты, як і Сцепаніду таксама, якая ў маўклівым здранцвенні сядзела на сваім тапчане і не паварушылася нават» [1, с. 196]. Такі прыём стварае эфект адначасовасці ўзнікнення падзей: калі Пятрок назірае за тым, што адбываецца за акном, каментуе тое, што немцы робяць з забітым падлеткам, то Сцепаніда працягвае ўспамінаць і ніяк не рэагуе на падзеі, не проста думаючы пра мінулае, але і апынаючыся ў мінулым. Да таго ж, вяртанне адбываецца ў тую самую ноч, што і пачатак успамінаў, што суадносіць час гісторыі, які спатрэбіўся, каб узгадаць мінулае, і час самой узгаданай гісторыі – першы, відавочна, значна карацейшы за другі. З аднаго боку, гэта паказвае розніцу ў тэмпе тэксту, з іншага – стварае ўражанне сціскання, звужэння, канцэнтрацыі часу, што карэлюе з пастаянным звужэннем кола магчымасцей для герояў: «Канешне, гэта было ўжо горш, гэта мяняла справу, усё звужаючы тое хліпкае кола бяспекі, у якім яна апынулася і дзе ўсё меней заставалася месца для якой-небудзь надзеі» [1, с. 316].

Чацвёрты часавы ўзровень суадносіцца з 1921-м годам, маркерам выступае ўзрост Петрака – тут яму сорок гадоў, тады як у 1941-м шэсцьдзясят, а таксама заканчэнне польска-савецкай вайны: «Толькі што скончылася доўгая пакутная вайна, у вёскі і хутары пакрысе вярталіся дзецюкі і маладыя мужчыны, узнёслыя і ганарыстыя ад перамог над белымі, немцамі, палякамі» [1, с. 147]. Дадзены часавы пераход уяўляе сабой аналепсіс унутры аналепсісу, бо зыходнай кропкай і кропкай вяртання з’яўляюцца моманты, аднесеныя да ўспамінаў 1930-га года.

Дадзены тэмпаральны ўзровень уводзіцца пасля таго, як Пятрок выдаткоўвае апошнія грошы, каб набыць скрыпку, што моцна злупе Сцепаніду, якая перажывае за будучыню сям’і, за тое, як на іх жыцці адаб’ецца стварэнне калгасу. Важна, што ідэя набыць скрыпку з’явілася ў Петрака таму, што некалі Сцепаніда пахваліла яго ігру. Такое ўдакладненне лаканічна ілюструе адчувальнасць да часу, змен, якія адбыліся з гераіняй, але не з героем: калі Сцепаніда разумее, што «Час так змяніўся, усё на вачах перайначваецца», задаецца пытаннямі «Нашто яму скрыпка? У такі час?», то Пятрок чапляецца за колішняе жаданне набыць скрыпку і набывае яе – нават замест куды болей патрэбных ботаў. Дадзеная сцэна выклікае ў Сцепаніды чарговы ўспамін, які мусіць стаць адказам на яе распачнае запытанне: «Што

засталося ад таго, як яны былі маладыя і з большаю сілай, а галоўнае – з такімі неспатольнымі марамі і спадзяваннямі?» [1, с. 146].

Пры вяртанні да падзей 1930-га года чытач пераносіцца ў часе наперад, да канца зімы, што абрывае ўспамін Сцепаніды ў адрозненне ад сувязі другога і трэцяга пластоў. Рэзкі разрыў, адсутнасць прывязкі да перажыванняў герояў пры вяртанні працуюць на ўспрыманне дадзенага фрагмента як больш дыстанцыяванага, больш абдумананага і сфармуляванага, верагодна, адрэфлексаванага раней. У канцы часткі, прысвечанай гэтым успамінам, выкарыстаны пралепсіс, які выступае прароцтвам будучыні для герояў: «А назва гары засталася, і, мабыць, яшчэ доўга будзе так звацца гэты нязладны для хлебаробства пагорак, асвенчаны іх слязьмі і працай, іх і людскімі пакутамі» [1, с. 165]. Гэты ўрывацтва можна разглядаць як яшчэ адно тлумачэнне, чаму вяртанне з успаміну не адбываецца ў прывязцы да канкрэтнай кропкі: прароцтва мае дачыненне не да пэўнага моманту, а да ўсяго жыцця.

Варта адзначыць кампазіцыйную значнасць часткі, у якой раскрыты чацвёрты часавы пласт: гэта чатырнаццатая частка аповесці з дваццаці сямі, што робіць яе сярэдзінай кнігі. Пры гэтым храналагічна названая частка адносіцца да самага ранняга перыяду ў жыцці герояў. Такі кампазіцыйны ход карэлюе з зададзеным напачатку спосабам аналізу прычын катастрофы, бо цэнтральная пазіцыя раздзела падкрэслівае на ўзроўні формы важнасць вяртання ў часе, пераасэнсавання мінулага, рэфлексіі над зробленым і нязробленым як пошуку сэнсу ва ўласным жыцці.

Пяты пласт датаваны 1937-м годам на падставе згадкі пра старшыню ЦВК БССР А. Чарвякова, які наведвае сядзібу Петрака і Сцепаніды на Вадохрышча, а ўлетку таго ж года Пятрок едзе ў Мінск і даведваецца пра смерць кіраўніка дзяржавы. Вядома, што Чарвякоў загінуў у чэрвені 1937-га года, што дазваляе суаднесці менавіта з гэтым годам падзеі фрагмента.

Дадзены часавы пласт уяўляе сабой успаміны Петрака, якія пачынаюцца пасля таго, як Петрака забіраюць паліцаі, як ён «знік, прапаў з гэтага свету». Яго ўспаміны, аднак, застаюцца, бо належаць не толькі яму самому, але і людзям, і маюць на мэце нагадаць пра нешта добрае, што было ў жыцці Петрака: «І хацеў, каб трохі помнілі людзі, можа, што згадзілася б і для іх. Бо былі ў тым перажытым разам з горыччу і нейкая непазнаная слодыч, аддалены гук жыцця, а можа, і само жыццё – хто скажа?» [1, с. 255]. Успаміны, якія застаюцца пасля чалавека, адсылаюць да працытаванага вышэй пачатку твора, дзе якраз чужыя, пакінутыя іншым людзям згадкі пра мінулае, мусяць стаць ключом да разумення былога і сучаснасці. Адметна, што штуршком да пачатку гэтых успамінаў ізноў выступае смерць, трагедыя, знікненне чалавека, завяршэнне яго часу і яго гісторыі.

Вяртанне адбываецца ва ўспрыманне Сцепаніды, якая знаходзіцца ў паўсвядомым стане. Атрымліваецца, што пяты часавы пласт запаўняе часовую адсутнасць у тэксце прытомнай свядомасці, робячы паралельнымі непрытомнасць Сцепаніды і працу свядомасці Петрака, абстрагаванай ад свайго ўладальніка. Канец успамінаў таксама суправаджаецца трагедыяй –

весткай пра смерць Чарвякова, якая пазбаўляе падстаў паездку Петрака ў Мінск, усе яго перажыванні і хваляванні, адзіным выйсцем для яго застаецца вяртанне дадому як пошук страчанага сэнсу: «Усё, што рабілася навакол, было яму дужа пастыла і дужа хацелася дамоў. Да сваёй сядзібы, пагорка і рова, сваіх лугавін і імшарын, свайго маленечкага кутка на гэтай вялізнай няласкавай зямлі...» [1, с. 277].

Побач з вялікімі часавымі пластамі, якія задаюць структуру твора, у тэксце прысутнічаюць шматлікія адсылкі да мінулага, якія не ўтвараюць асобнага тэмпаральнага ўзроўню. Можна вылучыць наступныя функцыі такіх фрагментаў:

а) паведамленне дадатковых звестак пра мінулае: «...яна думала, як лепш падысці да Віктара, каб пагадзіўся. Але ж павінен. Некалі ён быў ладны, паслухмяны і разумны хлапчына, усё бегаў у маленстве да іх на хутар, цягаўся з Федзькам» [1, с. 307];

б) супастаўленне мінулага і цяперашняга, ранейшага і наяўнага: «Некалі ў дзённай гарачцы яна любіла і чакала той час, калі з палявой пільніцы можна вярнуцца на свой падворак, у хату, дзе клопату таксама не меней, але збіралася сям'я... Цяпер жа ёй было ўсё роўна» [1, с. 13];

в) перадача рэфлексіі героя з нагоды перажытага: «Здаецца, яна пражыла ўсё, перажыла свой лёс. Як і не жыла на гэтым, Богам уладкаваным свеце. Усё збіралася, доўгія гады чакала, адкладвала на пасля, жыццё было нібы подступам, падрыхтоўкай, зборам. Перавярнулі аднаасобніцу, ладзілі калектывізацыю, думалі: зажывём пасля» [1, с. 281];

г) раскрыццё матывацыі героя: «Гадоў колькі парабкавала ў пана Жулегі і паўпанка старога Яхімоўскага, рабіла на чужой зямлі, бо сваёй не мела... Сцепаніда ж пасля няўдач у гэтай зацятай барацьбе з зямлёй за жыццё сказала сабе: не, так не забагадзецц, толькі надарвеш здароўе і раней часу сыдзеш у глей на вясковых могілках» [1, с. 142];

д) стварэнне эфекту адначасовасці падзей, калі ўспаміны накладваюцца на час чакання: «Яшчэ да таго, як пачало змяркацца, Сцепаніда тупала па падворку... З паліцыяй яна ўжо сустракалася сёння ў мястэчку, куды пайшла адразу ад Карнілы з Выселака...» [1, с. 295].

Шматузроўневая макраструктура часавага плана аповесці, выражаная ў спалучэнні розных тэмпаральных пластоў, спалучаецца з ускладненай мікраструктурай асобных часавых узроўняў, маніфестуючы такім чынам складанасць часавай арганізацыі як скразны прыём стварэння тэксту.

Такім чынам, спецыфіка спалучэння часавых узроўняў і пераходаў паміж імі з'яўляецца істотным фармальным і сэнсавым аспектам аповесці В. Быкава «Знак бяды». Твору ўласцівая складаная канфігурацыя часавых пластоў, якая ўяўляе сабой шматузроўневы аналепсіс. Рэфлексія з нагоды мінулага, пераасэнсаванне ўласнага жыцця, пошук тлумачэння асабістым і ўсеагульным трагедыям, дыялектычная сувязь былога і сучаснасці выступаюць аднымі з цэнтральных праблем твора, раскрыць і акцэнтаваць якія дапамагае спалучэнне розных тэмпаральных пластоў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Быкаў, В. Знак бяды / В. Быкаў. – Мінск : Папуры, 2022. – 320 с.
2. Корань, Л. Д. Аб некаторых асаблівасцях псіхалагізму аповесці В. Быкава «Знак бяды» / Л. Д. Корань // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта імя У.І. Леніна. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. Псіхалогія. – Мінск : Універсітэцкае. – 1984. – № 3. – С. 3–6.
3. Мельнікава, З. П. Супрацьстаянне добра і зла: тыпалогія герояў аповесці В. Быкава "Знак бяды" / З. П. Мельнікава // Рэспубліканскія Купалаўскія чытанні : зборнік навуковых прац / [рэдкалегія: А. С. Садоўская (галоўны рэдактар) і інш.]. – Гродна, 2019. – С. 79–86.
4. Патапчук, І. В. Асэнсаванне беларускага народнага характару ў аповесці В. Быкава "Знак бяды": Сцепаніда і Пятрок Багацькі / І. В. Патапчук // Нацыянальна-культурны кампанент у літаратурнай і дыялектнай мове : зборнік навуковых артыкулаў : [матэрыялы Рэспубліканскай навукова-практычнай канферэнцыі, Брэст, 21 лютага 2020 г. / рэдкалегія: С. Ф. Бут-Гусаім, Л. В. Леванцэвіч, Т. А. Кісель]. – Брэст, 2020. – С. 181–185.
5. Рикер, П. Время и рассказ. Интрига и исторический рассказ / П. Рикер. – М. ; СПб : Университетская книга, 1998. – Т. 1. – 313 с.
6. Genette, G. Narrative Discourse: An Essay in Method / G. Genette. – Ithaca, New York : Cornell University Press, 1980. – 285 p.
7. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. L. – New York : Routledge, 2008. – 345 p.

Раздел 3. ПОСТКАЛАНИЙНАЯ I АМЕРЫКАНСКАЯ ЛІТАРАТУРА

МИФОЛОГЕМА РЕБЁНКА В РОМАНЕ Ф. Э. БЁРНЕТТ «МАЛЕНЬКИЙ ЛОРД ФАУНТЛЕРОЙ»

А. С. Вершкова

Белорусский государственный университет, г. Минск,

nastyavs13@mail.com

науч. рук. – Н. С. Зелизинская, канд. фил. наук, доц.

Цель данной статьи – рассмотреть как проявляется мифологема «божественного ребёнка» в романе Ф. Э. Бёрнетт (Frances Eliza Hodgson Burnett, 1849 – 1924) «Маленький лорд Фаунтлерой» (*Little Lord Fauntleroy*, 1886). Устанавливается, какие компоненты включает в себя мифологема ребёнка и каким образом каждый из них реализуется в произведении. При этом затрагивается то, как викторианская эпоха повлияла на заданную мифологему и в каком ключе Ф. Э. Бёрнетт раскрыла особенности мифологемы ребёнка в контексте викторианской детской литературы. Тем самым, анализируется, насколько образ главного героя романа соответствует данной мифологеме.

Ключевые слова: мифологема «божественного ребёнка»; будущность ребёнка; непреодолимость ребёнка; брошенность ребёнка; детская литература; викторианская эпоха.

В XIX веке начинает развиваться английская детская литература, где именно ребёнок становится главным действующим лицом и ключевой «призмой» для восприятия окружающей действительности, соединяются нравоучительный и развлекательный элементы и в расчёт наконец принимаются особенности возраста целевой аудитории. Таким образом активно оформляется мифологема ребёнка. Важно отметить, что своими корнями она уходит в древность и представляет собой воплощение архетипа ребёнка/младенца. Впервые об архетипах заговорил К. Г. Юнг, который определял данный архетип как «предсознательный аспект детства коллективной души» [3]. Этот образ рассматривался как компонент подсознания человека, который отразился в мифах и легендах. Мифологема «ребёнка» находит своё воплощение и в фольклоре, в частности в сказках. Впоследствии она проникает в авторскую художественную литературу, где развивается в контексте культурных особенностей той или иной эпохи.

Перед тем как приступить к описанию особенностей мифологемы ребёнка, характерных для викторианского периода, стоит затронуть общие черты образа. Ребёнок представляется не как целостный и одноплановый субъект, а как многоуровневая структура, соединяющая в себе нередко противоположные мотивы. С древних времён в образе ребенка воплощался мотив будущности. Ребёнок – это надежда на изменения и обновления, нечто способное изменить принятый ход вещей и сформированную систему

ценностей как отдельных личностей, так и целого народа. По своей сути ребёнок тесно коррелирует с мотивом смерти. Так, рождение или сам факт рождения или выживания ребёнка, например, после тяжёлой болезни, становится символом победы жизни над смертью. И, наоборот, смерть ребёнка символизирует утрату надежды и победу зла в той или иной форме его проявления.

Здесь можно говорить о формировании мифологемы «божественного ребёнка», что означает, что ребёнок превозносится над окружающим миром, при этом воплощая в себе его развитие. Он выходит за пределы возможностей обычных людей, преодолевает рамки их понимания, при этом привнося в мир нечто новое, способное спасти или перестроить его. Несмотря на проблемы, с которыми он сталкивается, ребёнок выходит победителем, так как он располагает физическими (мифы и сказки) и моральными (художественная литература) силами, превосходящими условного врага.

С мифологемой ребёнка переплетается мотив брошенности, который можно рассмотреть с двух позиций. С одной стороны, брошенность воспринимается как несоответствие мировосприятия ребёнка установленным социальным нормам и правилам. Детская реальность противопоставляется взрослому миру. С другой стороны, брошенность может трактоваться как конкретный аспект жизни ребёнка. Он может предстать как сирота, потерянный ребёнок или попросту лишённый родительской любви. Он сталкивается лицом к лицу с чужим окружающим миром. При этом заложенные качества, например, любопытство, спонтанность, доброта и умение радоваться, могут как разрушиться и трансформироваться, так и остаться в неизменном состоянии.

В литературе викторианской эпохи ребёнок занимал особое место. При этом сформировавшаяся подобная мифологема включала в себя вышеуказанные черты и обрала новые. Образ ребёнка являлся двойственным: в нём соединялась невинность и греховность. С одной стороны, ребёнок представляется как образец невинности, смотрящий на мир светлым взором и не видящий всех ужасов реальности. Ребёнок прекрасен как внешне, так и внутренне, и находится в ярком контрасте с окружающими их мира. Он то самое исключение, которое не поддается влиянию зла и радостно проживает свою жизнь. С другой стороны, в викторианском сознании была прочно закреплена мысль о том, что каждый человек от момента рождения грешен и что всю жизнь над ним нависает бремя первородного греха. Религия по-прежнему занимала ключевую позицию в различных сферах жизни Англии. Подобную идею можно найти ещё в «Исповеди» Августина: «Младенцы невинны по своей телесной слабости, а не по душе своей. Я видел и наблюдал ревновавшего малютку: он еще не говорил, но бледный, с горечью смотрел на своего молочного брата. Кто не знает таких примеров? Матери и кормилицы говорят, что они искупают это, не знаю какими средствами. Может быть, и это невинность, при источнике молока, щедро изливающимся и преизбыточном, не выносить товарища,

совершенно беспомощного, живущего одной только этой пищей? Все эти явления кротко терпят не потому, чтобы они были ничтожны или маловажны, а потому, что с годами это пройдет» [1]. Так ребёнку нередко приходится искупить подобный грех: пройти путь испытаний, не свернув с праведной дороги и доказав свою чистоту души. Ребёнок нередко оказывает как с рождения, так и по стечению обстоятельств, помещён в положение, где ему необходимо выживать, сталкиваться с трудностями взрослого мира и находить для них решение. Герой-ребёнок должен не только помогать себе, но и направлять окружающих на истинный путь или не давать им свернуть с него. Ребёнок становится маленькой копией взрослого человека, сохраняя при этом детскую наивность и искренность.

Идеальным примером воплощения мифологемы ребёнка образ Седрика Эррола из романа Ф. Э. Бёрнетт (*Frances Eliza Hodgson Burnett, 1849 – 1924*) «Маленький лорд Фаунтлерой» (*Little Lord Fauntleroy, 1886*), который в год своего выпуска стал международным бестселлером. В центре повествования находится семилетний американский мальчик Седрик, который узнал о том, что является наследником графского титула в Англии. Сюжет строится вокруг его прибытия в Англию, знакомства с дедом Джоном Эрролом, старым тираничным графом, и способности героя изменить мировосприятие взрослого жестокого человека.

В образе Седрика можно найти такие характеристики мифологемы ребёнка, как будущность, брошенность и непреодолимость, которые реализуются через призму викторианских идеалов. Говоря о будущности образа, стоит выделить различие в восприятии Седрика персонажами роман: его мамы и графа. Миссис Эррол видит в своём сыне растущего честного, смелого, благородного и исключительно доброго мужчину, который всегда готов прийти на помощь другим. В её восприятии Седрик способен влиять на мир вокруг именно за счёт своих личных качеств: она не разделяет идею о том, что её сын должен стать успешным и богатым человеком. Другой взгляд на будущее Седрика принадлежит графу: он жаждет от ребёнка становления и видит в нем достойную себе замену. По мнению деда, Седрик должен понять, какого быть богатым и заботиться исключительно о своих нуждах. Герой получает доступ к власти, которой он в будущем должен уметь распоряжаться как настоящий аристократ, о положительных личных качествах человека здесь речи не идёт.

Тем не менее, Седрик – хороший ребёнок, который отказывается поддаваться искушению роскошью и богатством, предоставляемых его дедушкой. Главный герой романа следует пути, указанному его матерью. В своей детской наивности он не понимает, чего от него хочет граф и видит деда как исключительно милосердного человека. В сознании ребёнка власть и богатство тесно переплетаются с возможностью помогать другим людям. На вопрос, на что он хочет потратить свои деньги, Седрик без промедления отвечает: «Lots of things <...> but first I'd give Mary some money for Bridget – that's her sister, with twelve children, and a husband out of work. She comes here and cries, and Dearest gives her things in a basket, and then she cries again, and

says: 'Blessin's be on yez, for a beautiful lady.' And I think Mr. Hobbs would like a gold watch and chain to remember me by, and a meerscham pipe. And then I'd like to get up a company» [4, p. 35] («О, много всего, – ответил, не задумываясь, лорд Фаунтлерой. – Только сначала я бы дал Мэри денег для Бриджит – это ее сестра, у нее двенадцать детей, а муж без работы. Она к нам приходит и плачет, Дорогая дает ей всего, целую корзинку, а она опять плачет и говорит: “Спаси вас Господь, такая красавица!” И еще мне кажется, что мистеру Хоббсу было бы приятно, если бы я подарил ему на память золотые часы с цепочкой и пенковую трубку. А потом я хотел бы устроить праздник» [2]). Ребёнок в первую очередь думает не том, что может получить он, а что может дать другим. Альтруизм остаётся с ним и в Англии.

Именно доброта и невинность Седрика притягивают внимание людей как из низшего, так и высшего сословий. Герой за счёт своего влияния на дедушку способствует улучшению условий жизни бедного населения, живущего на землях графа. Не желая разочаровать внука, старый граф соглашается помочь беднякам. Представителями высшего света Седрик воспринимается как глоток свежего воздуха благодаря своей честности и открытости. В нём ощущается мотив обновления пусть и достаточно локального в самом начале. Оказывая положительное влияние на внешний мир, Седрик похож на персонажа, способного на более кардинальные изменения в мире жестокой аристократии.

Мотив брошенности здесь представлен в её двух вариантах: мировосприятие Седрика, как растущего в американской среде ребёнка, контрастирует с принятыми нормами викторианской эпохи. В США Седрик рос в окружении людей с финансовыми проблемами. И ребёнок прекрасно видел, что из-за своего социального статуса человек может быть несчастен. Однако мир Англии и мир Америки кардинально различаются. Из мира с достаточно размытыми границами ребёнок попадает в строгую систему, в самый высший её класс. В Англии Седрик лишь косвенно знакомится с ужасным положением крестьян на землях графа. Непосредственным свидетелем нищеты и разрухи оказывается его мама и уже с её слов он понимает, что крестьянам необходимо помочь. Однако при столкновении с миром реальных проблем Седрик не полностью понимает, как работает мир взрослых, мир аристократии, не понимает причины разрыва в уровне жизни между разными слоями населения. Седрик сохраняет свою веру в то, что нужно помогать всем, попавшим в тяжёлое положение, и что аристократы, в частности его дедушка, не знают о происходящем в своих владениях. Важно отметить, что, находясь в Англии, герой всё ещё воспринимал себя как истинного американца и дедушка не смог переубедить внука, осознав в очередной раз, что Седрику не важны его богатство и статус.

Другой аспект мотива брошенности выражается в его оторванности от материнской фигуры. Желая отвлечь Седрика от своей матери и избавить его от «неправильного» влияния, граф принял мальчика в своём поместье, а мать – отдельно от него. Однако идея графа провалилась, так как ребёнок имел крайне тесную связь с матерью и тяжело переживал разлуку. В этой

битве за любовь ребёнка победу одержала миссис Эррол. Хотя большую часть времени Седрик один на один оставался с новым и не привычным для себя миром аристократичной Англии в лице дедушки, он продолжал любить и помнить о самом близком в его жизни человеке. Идея графа провалилась, так как ребёнок крайне тяжело переживал разлуку. В разговорах со своим дедом Седрик не перестаёт упоминать свою маму: «And when I miss her very much, I go and look out of my window to where I see her light shine for me every night through an open place in the trees. It is a long way off, but she puts it in her window as soon as it is dark, and I can see it twinkle far away, and I know what it says. <...> It says, “Good-night, God keep you all the night!”» [4, p. 134] («Когда я по ней очень скучаю, я подхожу к окну и смотрю в ту сторону, где в просвет между деревьями виден свет ночника, который она каждый вечер для меня зажигает. Он далеко, но как только стемнеет, она ставит ночник на подоконник, я вижу его свет и знаю, что он мне говорит. <...> Он говорит: “Спокойной ночи, Господь да хранит тебя в ночи!”»). Никакие игрушки и развлечения не смогли изменить любовь Седрика к матери и к Америке.

Здесь также выступает мотив непреодолимости ребёнка. Главный герой находится в явной оппозиции к своему дедушке: Седрик Эррол и Джон Эррол представляют собой двух антиподов. Им семь и семьдесят семь лет соответственно. Седрик – ребёнок, который начинает свою жизнь и наполнен любовью, граф – старик, который пережил многое, но так и не научился любить. Граф ненавидел свою жену, своих сыновей, слуг, людей, находящихся в его подчинении. Ему было незнакома эмоциональная привязанность к людям. Старого графа условно можно назвать врагом, против которого «сражается» мальчик. Однако Седрик не осознаёт, что взгляды графа полностью противоположны его собственным. В его идеальном мире он и дедушка желают одного и того же: сделать всех несчастных людей счастливыми. В идеальном образе деда, сложившегося у мальчика в голове, он видит настоящий пример для подражания. И граф, напротив, каждый раз убеждается в превосходстве ребёнка над собой. Джон Эррол постепенно переходит от простой заинтересованности в ребёнке-дикивинке к настоящей привязанности к своему внуку.

Главным оружием Седрика в этой битве становятся его моральные качества, в которых он превосходит многих взрослых. Он не раз подтверждает свою храбрость: мальчик разговаривает со своим дедушкой на равных и всегда отстаивает свою точку зрения. Подобная конфронтация остаётся на уровне «ребёнок – взрослый». В силу своего возраста и детской наивности Седрик говорит, что думает, не пытаясь осознанно влиять на графа и как-то обхитрить старика. Граф каждый раз убеждается в превосходстве ребёнка над собой. Седрик постепенно изменяет отношение графа к своим идеалам. Пусть граф и не становится образцовым человеком, но он постепенно учится любить других людей помимо себя. Таким образом, враг, воплощённый во взглядах и моральном компасе графа, оказывается побеждённым, в то время как Седрик остаётся неизменно добрым и

отзывчивым ребёнком, несмотря на все трудности, с которыми он столкнулся.

Можно сделать вывод о том, что Седрик является идеальным воплощением мифологемы ребёнка. Его образ связан с надеждами на светлое будущее, обновление на локальном уровне. Он оказывается выброшенным в незнакомый ему мир, где он оторван от самого близкого человека. Несмотря на непонимание нового мира и его правил, Седрик остаётся неизменными и не поддаётся пагубному влиянию своего дедушки, тем самым проходя испытание богатством и властью. Главный герой, с одной стороны, воплощает мотив детской невинности и искренности, с другой стороны, мальчик постоянно должен беспокоиться о других, помогать им, доказывать свою доброту, отражая тем самым мотив ребёнка, должного искупить свои грехи. Ключевым элементом романа является неосведомлённость ребёнка о том, что он преодолевает искушения и что не все вокруг также милосердны, как он. Таким образом, можно говорить об уходе в традицию изображения ребёнка как образца невинности, при этом образ «божественного ребёнка» активно влияет на мир вокруг.

Библиографические ссылки

1. Августин Аврелий Исповедь VII (Книга 1) / Августин // собр. соч.: в 13 кн. [Электронный ресурс]. – К. 1 – Режим доступа: [https://azbyka.ru/ otechnik/Avrelij_Avgustin/ispoved/#0_8](https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/ispoved/#0_8). – Дата доступа 10.05.2024.
2. Бёрнетт, Ф. Э Маленький лорд Фаунтлерой / Ф. Э Бёрнетт: пер. с англ. Н. М. Демуровой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/BARNETT_F/little_lord_fauntleroy.txt. – Дата доступа 10.05.2024.
3. Юнг, К. Г. Божественный ребёнок / К. Г. Юнг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://carljung.ru/Library/Rebenok.htm>. – Дата доступа: 01.05.2024.
4. Burnett, F. H. Little Lord Fauntleroy / F. H. Burnett – London : Dent&Sons LTD, 1962 – 210 p.

РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ ТВОРЧЕСТВА Ф. О'КОННОР

Д. И. Данюк

Белорусский государственный университет, г. Минск;

dashadanyuk@mail.ru;

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

В статье рассматривается специфика творчества Ф. О'Коннор через призму религиозного дискурса. Выявлены историко-культурные детерминанты христианской тематики, заключающиеся в условиях формирования американской нации и жанровом коде южной готики. Литературная концепция Ф. О'Коннор охарактеризована в контексте авторской интерпретации содержательных аспектов католического вероучения. Амбивалентность, синтезирующая профанное и сакральное, трактуется как основополагающая характеристика писательского мировосприятия. Устанавливается, что идейным центром произведений выступает момент постижения божественной благодати. В результате исследования творчество Ф. О'Коннор выделяется из пласта традиционной католической литературы в связи с превалированием художественной образности над дидактической интенцией. Проблематизация отношений между автором и читателем получает обоснование в принадлежности субъектов к разным религиозно-идеологическим парадигмам.

Ключевые слова: благодать; гротеск; католицизм; концепция; религия.

Фланнери О'Коннор (Flannery O'Connor, 1925 – 1964) является одной из самых ярких представительниц южной готики. Уникальность и значимость ее творчества определяются индивидуальным преломлением жанрового идейно-тематического и изобразительно-выразительного инструментария через религиозность сознания, присущую ей, в первую очередь, как автору, а не отдельному индивидууму. Традиционные южнотетические компоненты, такие как проблематика взаимоотношений прошлого и настоящего, гротескность в изображении как внутреннего мира персонажей, так и реальности, их окружающей, насилие, жестокость и т.д., становятся художественными проводниками для выражения мировоззренческой концепции католицизма, ярой последовательницей которого являлась Ф. О'Коннор. В пространстве ее произведений интенция ее сознания как автора соединяется с интенцией сознания как католической верующей, расширяя конституирующую функцию южной готики, которая несколько смещает фокус с поиска способов для обновления общества южных штатов на имманентное любому религиозному миропониманию стремление к спасению собственной души.

Стоит отметить, что религиозность, возвышенная метафоричность в понимании движения мира в принципе являются категориями общими для американской идеологии, чей смысловой облик был определен самими условиями становления страны. Освоение «нового света» осуществлялось посредством усилий не только авантюристов и искателей приключений, которые намеревались исполнить свои желания материального порядка, но и людьми, чьи искательские амбиции определялись возвышенной, главным

образом протестантской, целью построения рая на земле. Они же наполнили смысловое пространство штатов основными для этой ветви вероисповедания концептами ощущения богооставленности, отсутствия в мире человеческих смыслов при наличии невыразимого и непознаваемого Божьего замысла. Подобное мироощущение одиночества и покинутости было закреплено в сознании переселенцев тем первородным страхом перед необъяснимым миром, который они испытывали перед огромными и пустынными пространствами нового континента.

Важность как протестантских, так и обобщенных религиозных смыслов для становления как коллективной, так и индивидуально-авторской идентичности делает очевидным ответ на вопрос, почему принадлежность Ф. О'Коннор к католическому вероучению является одной из главных детерминант идейной направленности ее произведений. Особое значение религиозный аспект приобретает вследствие того, что творчество писательницы принадлежит к южнотической парадигме, для которой тема метафорического подтекста жизненных явлений является значимым компонентом в организации мировоззренческих картин произведений.

Важность католического вероисповедания Ф. О'Коннор отмечает в своих письмах: «I write the way I do because (not though) I am a Catholic. This is a fact and nothing covers it like the bald statement. However, I am a Catholic peculiarly possessed of the modern consciousness, that thing Jung describes as unhistorical, solitary, and guilty. To possess this *within* the Church is to bear a burden, the necessary burden for the conscious Catholic. It's to feel the contemporary situation at the ultimate level. I think that the Church is the only thing that is going to make the terrible world we are coming to endure; the only thing that makes the Church endure is that it is somehow the body of Christ and that on this we are fed» [6, p. 119 — 120] («Я пишу так, как пишу, благодаря (а не вопреки) тому, что я католичка. Это факт, и ничто не передает его лучше, чем прямое, бесхитростное утверждение. Вместе с тем я католичка, на диковинный лад обладающая современным сознанием, которое Юнг описывает как неисторическое, проникнутое одиночеством и чувством вины. Обладать им, пребывая в лоне Церкви, — значит нести бремя, необходимое для сознательного католика. Это значит ощущать нынешнюю ситуацию на предельном уровне. Я думаю, что Церковь — единственное, что способно сделать ужасный мир, к которому мы движемся, выносимым; сама же Церковь выносима единственно благодаря тому, что она неким образом является телом Христовым, питающим нас» (пер. Л. Ю. Мотылева) [1]).

Это заявление, которое в большей мере является прямолинейным, чем «бесхитростным», раскрывает как дуальность сознания писательницы, в котором психоаналитические концепции способны поддерживать религиозное миропонимание, так и его постоянное напряжение в восприятии реальности, острое состояние «пробужденности» к осознанной и ответственной интерпретации жизни. Ф. О'Коннор соглашается с концепцией «современного человека» К. Юнга, утверждающей необходимость отказа от исторического коллективного бессознательного для достижения высшей

ступени эволюции, на которой человек ощущает свою оторванность от всего остального человечества и принимает свою обязанность самостоятельно организовывать индивидуальное существование. И одновременно с этим писательница отказывается от идеи, что только человеческое сознание, без участия Провидения и его влияния на душу, способно придать эволюционному процессу конструктивный характер.

Например, в рассказе «На вершине все тропы сходятся» (*Everything That Rises Must Converge*, 1961) главный герой, Джулиан, формально является представителем новой эпохи южных штатов, внешне проявляя признаки принятия новой социальной реальности, где утверждается равенство прав белого и черного населения. Однако его рационалистское, излишне рассудочное понимание жизни не дает ему действительно почувствовать духовную сопричастность к угнетаемым, принять их как равных на глубинном человеческом уровне, на котором Провидение объединяет нас всех в «Детей Божьих». До конца рассказа он ставит себя в позицию «над», в своей гордости полагая, что сам факт того, что он может завести разговор с чернокожим мужчиной в автобусе, становится актом безмерной сердечной щедрости, оказываемой нижестоящим как в моральном, так и общественном планах.

Творческий разум Ф. О'Коннор в своей масштабности позволяет не просто соединять в себе элементы по природе противоположные, но и сознательно подчеркивать их амбивалентные характеристики, не создавая при этом конфликт ни с логикой развития произведения, ни с собственным мировоззрением. К примеру, Менли Пойнтер из рассказа «Соль земли» (*Good Country People*, 1955) — это лицемерный и циничный продавец Библий, не упускающий даже самой подлой возможности нажиться. И, на первый взгляд, смешение в нем двух совершенно несочетаемых характеристик: поистине «возвышенной» профессии и по-настоящему гнилой души — не вызывает противоречий с точки зрения иронии, часто используемой для обличения скрытых пороков общества. Однако учитывая яркую религиозность писательницы, использование такого яркого обличительного приема в отношении фигуры, непосредственно связанной с религиозной организацией, ставит под сомнение целостность и устойчивость всей структуры ее мировоззренческих принципов.

В действительности, образ Менли Пойнтера не мог быть изображен иначе. Именно через неоднозначность представляемых явлений реализуется концепция полномасштабного обхвата жизни для того, чтобы выявить божественную сущность мира не «благодаря», а «вопреки».

Ф. О'Коннор подчеркивает важность творческого сознания для ее католической концепции мира: «When people have told me that because I am a Catholic, I cannot be an artist, I have had to reply, ruefully, that because I am a Catholic, I cannot afford to be less than an artist» [5, p. 146] («И когда мне говорят, что я не могу быть художником, потому что я, дескать, католичка, приходится отвечать: жаль, но писать хуже, чем надлежит художнику, мне не позволяет как раз моя вера» (пер. Г. Осипова) [2, с. 132]). Гармоничная

картина мира образуется если, не отрицая божественной предначертанности всего существующего, сознательно использовать свой разум для установления связей между явлениями в художественно-образной форме. Это соединение рационально-практического ума и метафорического религиозного сознания во многом определяет своеобразие творчества писательницы.

Так, осмысливая в романе «Царство Небесное силою берется» (*The Violent Bear It Away*, 1960) процесс духовной трансформации южного человека в период становления северного стандартизированного общества, на примере гротескно искаженного образа главного героя Ф. О'Коннор демонстрирует как отказ от экзистенциальной ответственности в пользу следования исторически заложенным паттернам поведения может привести к полной потери человечности, которая единственная соединяет человека с Богом. Фрэнсис Таруотер, не найдя жизненных оснований в попытках построить стройную теорию на началах разума, прибегает к традиционному южному концепту возвеличивания собственной личности до степени богоизбранности, впадая в безумие коллективного бессознательного.

Религиозные основания мировоззрения Ф. О'Коннор не являются изолированными элементами ее творческой или личной концепции. Писательница не определяет себя как исключительно католического автора, произведения которого создаются с религиозно-дидактической целью. Она не поддерживает писательское стремление собратьев по вере к полному исключению частной земной жизни и к определению человеческой судьбы только как части реализации божественного замысла. Именно эту обделенность всеобщими литературными формами пытается восполнить Ф. О'Коннор с помощью своих ярких, гротескных произведений, в которых откровенно назидательная форма уступает место метафоре и подтексту.

Сложность католического мировоззрения определяет и сложность отношений писателя-католика с читателями-протестантами. Главное противоречие Ф. О'Коннор видит в разном понимании форм присутствия Бога в мире и его целей: «Part of the difficulty of all this is that you write for an audience who doesn't know what grace is and don't recognize it when they see it. All my stories are about the action of grace on a character who is not very willing to support it, but most people think of these stories as hard, hopeless, brutal, etc.» [6, p. 322] («Трудность отчасти состоит в том, что пишешь для публики, которая не знает, что такое благодать, и не узнаёт ее, когда видит. Все мои рассказы — о действии благодати на персонажа, который не горит желанием ее принять, но большинство считает эти рассказы жесткими, лишенными надежды, безжалостными и т. д.» (пер. Л. Ю. Мотылева) [1]).

Как уже отмечалось, протестантское мировоззрение основывается на ощущении постоянной богооставленности и если не отсутствия благодати, то невозможности ее постичь. Протестант должен проживать жизнь в неведении и постоянно ожидать, что сможет понять смысл существования хотя бы после смерти.

Говоря о том, каким представляет человека католическая художественная литература, Ф. О'Коннор заявляет: «It will see him as incomplete in himself, as prone to evil, but as redeemable when his own efforts are assisted by grace. And it will see this grace as working through nature, but as entirely transcending it, so that a door is always open to possibility and the unexpected in the human soul. Its center of meaning will be Christ; its center of destruction will be the devil» [5, p. 197] («Она не рассматривает человека как нечто предопределенное или совсем пропащее. Человек в нем незавершен, предрасположен ко злу, однако имеет шанс на спасение, если его личным усилиям посодействует божья благодать. И тогда благодать в нем предстанет работающей через естество, но далеко выходя за его пределы, открывая человеческую душу для неожиданных возможностей. Светочем смысла станет Христос, а к гибели ее тянет дьявол» (пер. Г. Осипова) [2, с. 177 – .178]). Для католицизма достижение состояния озарения, принятия Божьей благодати, которая обязательно снизойдет на достойные души, является центральным положением идеологии. Постигание божественного вмешательства, или хотя бы попытки осмыслить возможность этого действия, — это основная идейная точка для Ф. О'Коннор, к которой стремится развитие любого ее произведения. Однако осуществляется это не в конвенционально принятых формах религиозных текстов, а через показ гротескно искаженной жизни. Ф. О'Коннор специально отказывается от традиционной схемы, где духовное возрождение человека достигается через сверхъестественные деяния в героическо-возвышенной форме с аллюзивно-метафорическим подтекстом. Персонажи Ф. О'Коннор никогда напрямую не соприкасаются с проявлением Провидения, а вместо этого становятся объектами его преобразующего душу воздействия через события, чья античеловеческая сущность входит во внешнее противоречие с заявленной духовной целью. Но именно эта формальная антиномичность помогает раскрыть глубинную сущность дуального католического мировоззрения.

Так в рассказе Ф. О'Коннор «Хорошего человека найти не легко» (*A Good Man Is Hard to Find*, 1953) принятие божественной сущности мироздания, заключающейся в единении отдельного индивидуума с идеальной личностью Бога, находит свое выражение через «узнавание» друг друга двух душ, убийцы и жертвы. Отправляясь во Флориду с семьей своего сына, бабушка не ожидает, что небольшой отрезок времени, равный недолгому разговору с серийным убийцей Изгоем, продлится для ее души в бесконечность единения с Провидением. Слушая историю жизни преступника, в которой грехопадение является не исключаяющим фактором, а стимулом к активной духовной рефлексии и внутренним поискам, она осознает то имманентное миру и всем его явлениям присутствие Бога, которое синтезирует ее праведность и его стремление к постижению глубинного смысла жизни в абсолютный поток общечеловеческой любви к Положившему начало всего нашего существования. Героиня принимает их внутреннюю общность. Она видит, что убийца — это «...one of my own children!» [4, p. 150] («...один из детей моих!» (пер. Л. Г. Беспаловой) [3,

с. 11]) и просто «хороший человек», которого не легко найти тому, кто не способен прочувствовать тот иррациональный поток витальной силы, который течет в каждом феномене нашего мироздания.

Протестантскому мировоззрению были вполне понятны мрачность и безысходность мира Ф. О'Коннор. Но понять концепцию смысла человеческой жизни как нахождения благодати в пустоте окружающего мира ему было не суждено. Ф. О'Коннор пыталась показать, каким стойким должен быть человек для достижения своего духовного спасения и насколько это спасение ему необходимо. Но долгое время ее произведения воспринимались лишь как жестокие истории, которые насмехаются над людьми и их жалкими жизнями.

Таким образом, особенности творчества Ф. О'Коннор определяются наложением южнотического и христианского пластов. Имманентная американская религиозность вкупе с глубинным осознанием собственной «инаковости» по отношению к протестантскому окружению становятся для писательницы-католички основными стимулами для построения литературной концепции вокруг Церкви. Вера активизирует предельную восприимчивость сознания, которое в этом аспекте приближается к юнгианской «внеисторичности». При этом не отрицается важность Провидения, губительное отсутствие которого демонстрируется в рассказе «На вершине все тропы сходятся». Мировоззрение автора отличается широтой восприятия, позволяющего совмещать религиозное мышление с рациональным, глубинный смысл с гротескной реализацией. Это заметно в образах Менли Пойнтера и Фрэнсиса Таруотера. Амбивитивность жизненной позиции противопоставляет Ф. О'Коннор как католическим писателям с их односторонней дидактичностью, так и протестантским читателям, неспособным к постижению концепции божественного озарения. Ярким примером подобной «эпифании» является достижение духовного единства, продемонстрированное в рассказе «Хорошего человека найти не легко».

Библиографические ссылки

1. Мотылев, Л. 9 цитат из писем Фланнери О'Коннор / Л. Мотылев // Arzamas. – Режим доступа : <https://arzamas.academy/mag/984-flannery>. – Дата публикации : 02.07.2021.
2. О'Коннор, Ф. Таинства и обыкновения. Проза по случаю / Ф. О'Коннор. – М. : Издательство книжного магазина «Циолковский», 2024. – 212 с.
3. О'Коннор, Ф. Хорошего человека найти не легко : Рассказы / Ф. О'Коннор. – М : Прогресс, 1974. – 290 с. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/oconnor_khoroshego_cheloveka_najti_ne_legko_1974_ocr.pdf.pdf. – Дата доступа : 21.10.2024.
4. O'Connor, F. A Good Man Is Hard to Find / F. O'Connor // The Complete Stories / F. O'Connor. – New York, 1971. – P. 135–151.
5. O'Connor, F. Mystery and Manners: Occasional Prose / F. O'Connor ; comp. R. Fitzgerald, S. Fitzgerald. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 1970. – 250 p.
6. O'Connor, F. The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor / F. O'Connor ; comp. S. Fitzgerald. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 1988. – 711 p.

МОТИВ СМЕРТИ В РОМАНЕ АХМАДУ КУРУМЫ «АЛЛАХ НЕ ОБЯЗАН»

С. В. Дасько

Белорусский государственный университет, г. Минск;

sndhk88@gmail.com;

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

Выбор ребенка в качестве нарратора в романе «Аллах не обязан» (*Allah n'est pas obligé*, 2000) позволяет А. Куруме (Ahmadou Kourouma, 1927 – 2003) реализовать свою концепцию, отразить алогичность и абсурдность гражданских войн в Западной Африке. Лейтмотив смерти способствует развитию главной темы романа – детей на войне. Он раскрывается посредством отстраненного повествования Бирахимы и его саркастичных комментариев. Целью данного исследования является раскрытие способов реализации мотива смерти в нарративе романа. Актуальность работы определяется тем, что изучение поэтики с применением мотивного анализа способствует более точному определению авторской концепции, а также позволяет через представления ребенка о смерти исследовать проявление гибридной идентичности в постколониальном романе.

Ключевые слова: ребенок-нарратор; нарратив; непричастный нарратор; постколониальный дискурс; мотив смерти; мотив плача.

Роман «Аллах не обязан» (*Allah n'est pas obligé*, 2000) Ахмаду Курумы (Ahmadou Kourouma, 1927 – 2003), писателя так называемого «второго поколения» франкоязычной постколониальной литературы, посвящен гражданским войнам в Либерии и Сьерра-Леоне. Роман является примером африканского постколониального романа, осмысляющего опыт бывших колоний французской метрополии. В основе романа – проблема детей на войне и кризис развития в странах Западной Африки.

Нарратив в романе строится благодаря персонажу-рассказчику Бирахиме – мальчику 12–14 лет, попавшему на войну и повествующему о своей жизни и параллельно о событиях на войне, истории Либерии и Сьерра-Леоне.

Исследовательница африканской литературы Лилиан Кестелут отметила, что А. Курума относится к так называемой литературе хаоса («*littérature du chaos*» [3]), где царит саркастическая интонация в силу невыносимости описываемых явлений. Так и в романе А. Курумы благодаря ребенку-нарратору удастся изобразить обескураживающую правду, абсурдность войны, а также представить проблему поиска собственной идентичности.

В романе «Аллах не обязан» у А. Курумы сильна связь с традицией, что выражается на разных уровнях текста: от описываемых обрядов и верований до стилистики и жанров. Элементы, свойственные африканской литературной традиции, соединяются с элементами пришедшей европейской культуры, что способствует возникновению абсолютно уникального текста, ставшего наглядным примером репрезентации гибридной идентичности в

литературе.

В романе А. Курумы большую роль играет мотив смерти, что проявляется как на содержательном уровне текста (описания определенных обрядов, внимание к психологическому состоянию героев), так и на формальном (элементы жанра плача, а если быть точнее – его имитация).

В силу того, что в Западной Африке, где многие страны погрязли в войнах, смерть становится чем-то повседневным, для населения она приобретает статус константы. Во многих африканских селениях закрепились определенная форма ритуальных обрядов, где значимую роль играет траур. Помимо траура как конструкта немаловажную роль играют погребальные песни, выражающие беспомощность человека перед лицом смерти, однако стоит отметить, что отношение к смерти у африканских народов двойное, что связано с верой в загробную жизнь: «Смерть для африканцев только разлука, но не исчезновение... Смерть рассматривается как изменение состояния...» [2, с. 115].

Впервые в романе мотивы смерти и оплакивания умершего встречаются в самом начале, где Бирахима рассказывает о своей маме, которая умерла от «язвы в ноге». Бирахима говорит о том, как начал «оплакивать маму», «раскаиваться» [1] («...pleurer ma mère... regretter» [4, p. 29]). Он оплакивает ее, так как чувствует вину за то, что верил, будто она была колдуньей. Бирахима говорит о том, что мысли о смерти мамы «сжигают его сердце» («ça brûle mon cœur» [3, p. 29–30]).

Далее мальчик рассказывает о том, как маму оплакивала вся деревня: «Tout le monde a beaucoup pleuré parce que maman avait trop souffert sur cette terre ici-bas» [4, p. 30] («Все в деревне очень горевали и плакали, потому что мама слишком много выстрадала в своей земной жизни» [1]). В этом отрывке проявляется синонимичность и монотонность свойственная жанру плача, ведь Бирахима снова продолжает повторять (только уже другими словами), что смерть мамы причиняет ему боль: «La mort de maman me fait mal, encore très mal» [4, p. 30] («Смерть мамы причиняет мне боль, жестокую боль, и это не проходит» [1]). Можно полагать, что через повторение примерно одинаковых по смыслу конструкций о вине и боли Бирахима пытается осмыслить этот опыт и, проговорив, избавиться от тяжелых переживаний, тем самым проработав травму утраты.

Уже здесь проявляются особенности мировоззрения людей той деревни, откуда Бирахима родом: жители исповедовали ислам, поэтому и смерть мамы Бирахимы как для жителей деревни, так и для самого Бирахимы – это переход в другой мир, где закончатся боль и страдания: «Tout le monde a dit que maman allait partir directement dans le bon paradis d'Allah là-haut parce qu'elle a connu sur terre ici-bas tous les malheurs et toutes les souffrances» [4, p. 30] («Все сказали, что мама отправилась прямо на небо, в светлый рай Аллаха, потому что все несчастья и все страдания она испытала здесь, на земле...» [1]).

Это способствует формированию религиозного мировоззрения

Бирахимы, который позже будет говорить о смерти его товарища Кика как о том, что свершилось по воле Аллаха: «... parce que c'est comme ça Allah a voulu que le pauvre garçon termine sur terre» [4, p. 95] («...потому что Аллаху было угодно, чтобы бедный мальчик закончил свои дни» [1]). Мама в понимании Бирахимы умерла тоже потому, что «так было угодно Аллаху» («...pour la raison que Allah l'a voulu» [4, p. 29]). Такое отношение к смерти как к переходу в лучший мир в корне отличается от понимания смерти в укрепленном лагере полковника Папы Доброго, куда случайно попадает Бирахима.

Мифологическое сознание полковника особенно ярко проявляется в его речи во время погребального бдения по погибшему ребенку-солдату Киду: «Des jeunes gens sur la moto, pris par l'esprit du mal, ont tiré sur lui sans sommation. C'est le diable qui les avait pris» [4, p. 61–62] («В молодых людей на мотоцикле вселился злой дух, и они выстрелили в Кида без предупреждения. Это проделки дьявола» [1]).

Благодаря особой дерзости Бирахимы можно отметить, что в некоторой степени происходит деформация традиции (в данном случае – погребальной). Так, например, продолжая рассказывать о погребальном бдении в честь погибшего маленького солдата Кида, Бирахима описывает, как все жители деревни выходили из своих хижин, следовали за машиной, в которой перевозили мертвых, а потом добавил: «Par habitude et parce que les gens sont tous des couillons de suivistes» [4, p. 60] («Пошли по привычке и еще потому, что люди всегда такие придурки: любят увязаться хвостом» [1]). Далее он говорит о том, как все подхватывали за полковником его песнь и кричали имя «Кид!», и снова добавляет: «Fallait entendre ça. On aurait dit une bande d'abrutis», [4, p. 60] («Надо было слышать, как они орали. Просто ополоумели» [1]). Бирахима словно чужда эта традиция, он далек от нее и лишь с недоумением наблюдает.

Но на этом отчуждение и остранение традиции не заканчивается. В рассказ о том, как все склонялись над телом Кида и выражали свою скорбь, Бирахима вторгается своим саркастичным замечанием: «La foule venait d'instant en instant et ça s'inclinait devant le corps et ça jouait à être triste comme si dans le Liberia-là on tuait pas tous les jours en pagaille des innocents et des enfants» [4, p. 60] («Толпа все приходила, и все склонялись перед телом и играли в грусть, словно у них в Либерии не убивали с утра до вечера ни в чем не повинных людей и детей» [Перевод наш. – С. Д.]

Видя отчужденность Бирахимы во время бдения по Киду и беря во внимание то, что сам Бирахима был из достаточно религиозной семьи, а в его родной деревне к смерти относились как к решению Аллаха и прекращению земных страданий, можно засвидетельствовать эти различия и увидеть контраст в отношении к смерти в родной среде Бирахимы и той, в которую он попал, так как в лагере Папы Доброго смерть – это проделки злых духов и самого дьявола. Можно предполагать, что для Бирахимы, выросшего внутри религиозной семьи, такой подход может казаться неясным, отчего вызывается

отчуждение.

Бирахима продолжает испытывать это чувство и дальше, встречая непонятную ему реакцию Папы Доброго на смерть детей. Как и в случае со смертью Кида, так и в случае со смертью изнасилованной девочки Фати Бирахима удивляется тому, что полковник Папа Добрый плачет. Во второй раз он заявляет: «*Mais il fallait voir un ouya-ouya comme le colonel Papa le bon pleurer à chaudes larmes. Ça aussi c'était un spectacle qui valait le déplacement*» [4, p. 79] («Такой уйя-уйя, как полковник Папа Добрый, – и плакал горькими слезами. На это стоило посмотреть, такое не каждый день увидишь» [1]).

В свою очередь, именно такая реакция полковника не сходится со сказанными ранее словами Бирахимы о том, что человеческая жизнь в Либерии значила меньше, чем «пук старой бабушки», то есть – ничего, а также с тем, что смерть в таких условиях становится обыденностью, которая, следовательно, не должна вызывать столько реакции. Это противоречие и подчеркивает в очередной раз нелогичность смерти и отсутствие ценности человеческой жизни на войне, а благодаря излишней реакции полковника – человека, который выступает как условный представитель войны – данный эффект только усиливается.

Именно благодаря саркастичным комментариям Бирахимы удастся увидеть расстояние между смертью реальной, смертью как утратой, и смертью, которую словно возносят в культ. Хотя сам Бирахима не может выразить свое отношение к чьей-либо смерти, для него она всегда трактуется объяснениями взрослых (будь то жители его деревни или полковник), читателю она предстает за счет этого яснее, что позволяет прочувствовать разницу между смертью человека, чья жизнь уже сама по себе ценна, и смертью человека на войне.

На фоне общей эволюции персонажа, его взросления на протяжении всего текста, видна и некоторая эволюция в его стиле. Он все еще сохраняет свою саркастичную интонацию, однако в дальнейшем она приобретает более отчетливый характер. В четвертой части романа почти дублируется история со слезами полковника, только на этот раз плачет другой военный, в чей лагерь попал Бирахима, – принц Джонсон (руководитель НПФЛ (Национальный Патриотический фронт Либерии)).

После очередной резни, устроенной в соседнем городе принцем Джонсоном из-за нехватки продовольствия, Бирахима рассказывает о том, как они сбрасывали всех погибших детей-солдат в братскую могилу и добавляет: «*C'était marrant de voir un bandit de grand chemin, un criminel comme Johnson, pleurer à chaudes larmes...*» [4, p. 145] («Было забавно видеть, как бандит с большой дороги, такой преступник, как Джонсон, плачет горькими слезами...» [Перевод наш. – С. Д.]). Здесь Бирахима уже менее иносказателен, он сам осознает, что Джонсон – преступник.

Далее следует сцена, где Джонсон в облачении священника молится за убитых детей, и тут злая ирония Бирахимы становится еще более явной: «*Il a dit... que les enfants-soldats étaient les enfants du bon Dieu. Dieu les avait donnés, Dieu les a repris. Dieu n'est pas obligé d'être toujours juste. Merci bon Dieu. Cela*

valait une oraison funèbre, cela me dispensait de faire une oraison funèbre dont je n'ai pas envie. Oui, merci bon Dieu» [4, p. 145] («Он сказал, ... что дети-солдаты были детьми Господа Бога. Господь их дал, Господь их забрал. Господь не обязан быть всегда справедливым. Спасибо тебе, Господи. Это можно было счесть за надгробную речь, это избавляло меня от надобности произносить надгробную речь, чего я не хотел. Да, спасибо тебе, Господи» [Перевод наш. – С. Д]).

Опять же на приеме контрастов (радость, что не придется произносить надгробную речь, а также «Спасибо тебе, Господи», словно ответ на то, что Господь «забрал» детей), удастся снова выявить абсурдность ситуации, чему способствует и повторное упоминание Бога в каждом последующем предложении.

Стоит отметить, что в данном отрывке фигурирует не Аллах, а Господь («bon Dieu») в силу того, что принц Джонсон был христианином, однако мотив Божьей воли сохраняется. Получается, что представители военных как среди мусульман, так и среди христиан используют свою религию для толкования смерти ни в чем неповинных детей одинаково – на то была воля Божия. Как следует из рассказа Бирахимы, на этом и держится их дозволенность вести детей на войну и убивать их.

Наравне с мотивом смерти в тексте часто возникает мотив плача: умирая, плачет мама Бирахимы, потом плачет по маме сам Бирахима, полковник плачет по умершим детям, Сорвиголова плачет по убитой им же самим Саре, а девочка-солдат Фати плачет, когда узнает, что ей суждено умереть: «Fati a pleuré, pleuré à chaudes larmes, pleuré comme un gosse pourri... Malgré ses pleurs, Fati était foutue» [4, p. 93] («Фати плакала горячими слезами, плакала как сопливая девчонка... Но сколько бы Фати ни плакала, она все равно была обречена...» [1])

Следуя традиции комментирования самого повествования в романе, нарратор Бирахима сообщает о введении жанра плача через надгробную речь для маленького солдата Кика, подорвавшегося на mine: «Comme Kik devait mourir, était déjà mort, il fallait faire son oraison funèbre. Je veux bien la dire parce que Kik était un garçon sympa et que son parcours n'a pas été long» [4, p. 94] («Поскольку Кик должен был умереть, можно считать, уже умер, полагается произнести над ним надгробное слово. И я сделаю это, потому что Кик был славным парнишкой, а его жизненный путь оказался недолгим» [1]).

Традиционно, надгробное слово может выступать в роли непосредственно плача, а может быть торжественной речью о жизни покойника. В данном случае предстает именно второй вариант: благодаря надгробному слову нам открывается история Кика, объясняется, почему и как он стал маленьким солдатом и говорится о моменте его смерти. Это не является надгробным словом в его идеальном виде, и может создаться ощущение, будто Бирахима это делает потому, что «так полагается», он лишь усвоил традицию, но воспроизвести ее полностью ему трудно, поэтому он резко прерывает надгробное слово и возвращает нас в свой мир разговорных сниженных выражений: «Moi non plus, je ne suis obligé de parler,

de raconter ma chienne de vie... J'en ai marre...» [4, p. 95] («Я тоже не обязан болтать с вами, рассказывать вам мою поганую жизнь...Обрыдло мне это...» [1]). Однако это может быть очередным проявлением его отношения к смерти и ее новым осмыслением как явления: теперь к смерти человека как личности, смерти человека на войне и смерти в обряде добавляется смерть «официальная», то есть зафиксированная на бумаге при помощи специальных слов и выражений.

Отличительной чертой надгробной речи Бирахимы является резкое изменение стилистики: используя до этого «разговорное» прошедшее время (*passé composé*), Бирахима переходит на прошедшее «литературное» время (*passé simple*).

В целом, грамматические времена сменяют друг друга на протяжении всего повествования. Вероятно, в надгробной речи замена времени весьма функциональна и *passé simple* используется лишь потому, что речь идет о событиях прошлых, в которых Бирахима не принимал никакого участия, однако это ставит перед нами новый вопрос: откуда мальчик 12-14 лет с неполным школьным образованием в бывшей колонии Франции, которая сейчас охвачена межплеменными войнами, знает литературное время, употребляемое писателями-классиками французской метрополии? Видимо, мы можем здесь говорить о периодическом «вторжении» автора в текст, что порождает новый вопрос о функции Бирахимы в произведении А. Курумы и о взаимоотношениях «автор – персонаж – нарратор».

Таким образом, мотив смерти в романе проявляется на всех уровнях текста. Смерть как концепт рассматривается здесь с разных сторон: в разрезе африканских и европейских традиций, смерть в реальной жизни и внутри нарратива, смерть в религиозном понимании и языческом. Это становится возможным только благодаря фигуре ребенка-нарратора, который, воплощая в себе образ непричастного и незаинтересованного свидетеля, позволяет раскрыть смерть как явление во всех ее аспектах.

Библиографические ссылки

1. Курума, А. Аллах не обязан [Электронный ресурс] / А. Курума // Иностранная литература – Журнальный зал. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2002/8/allah-ne-obyazan.html>. – Дата доступа: 07.12.2021.
2. Шингаров, Г. Х. Онтология и эпистемология сверхъестественного в африканской мифологии: Монография / Г. Х. Шингаров, И. Г. Татаровская. – М. : Изд-во СГУ, 2016. – 253 с.
3. Kesteloot, L. La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique [Ressource électronique] / L. Kesteloot // Cairn.info. – Mode d'accès: <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-43.htm?contenu=article>. – Date d'accès : 16.12.2022.
4. Kourouma, A. Allah n'est pas obligé / A. Kourouma. – Paris : Éditions du Seuil, 2000. – 240 p.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА Д. ВУЛФОЛК КРОСС «ИОАННА – ЖЕНЩИНА НА ПАПСКОМ ПРЕСТОЛЕ»

Е. Д. Станкевич

Белорусский государственный университет, Минск;

stankevich.lisaveta@gmail.com;

науч. рук. – Н. С. Зелезинская, канд. фил. наук, доц.

В статье рассматривается жанр исторического романа, его содержательные особенности и прагматика. Автор анализирует критерии, лежащие в основе определений исторического романа, рассматривает модусы соотнесения жанровых особенностей романа Д. Вулфолк Кросс (Woolfolk C. Donna, p. 1947) с характеристиками исторического романа и выявляется их тождественность. Тем не менее, прототипом центрального персонажа романа выступает не историческая и вымышленная автором, а имагинарная личность. Соответственно, роман не вписывается в существующие классификации исторического романа при остальных критериях, удовлетворяющих жанровой атрибуции. Особое внимание в статье уделяется личности папессы Иоанны, легендам о ней и теориям, которые свидетельствуют о том, что ее личность является имагинарной и воспринимается как таковая современным англоязычным автором и читателем.

Ключевые слова: исторический роман; имагинарность; Средневековье; имагинарный персонаж; биография.

Чтобы лучше понять определенную эпоху и ее характерные особенности, историки обращаются к истокам: хроникам, анналам, эпическим поэмам Гомера, песням трубадуров, агиографиям, письмам, гимнографии и так далее – как к документальным, так и к художественным текстам, которые наравне являются продуктом и свидетелем эпохи. К художественной литературе, которая повествует нам о прошлом, с удовольствием обращаются и читатели, «пытающиеся утолить свою жажду познания и лучше понять настоящее» [4, с. 3], ведь человечество изучает прошлое, чтобы разобраться в настоящем. Так, У. Бек в предисловии к своей библиографии американского исторического романа отмечает роль исторического романа в формировании национальной идеи истории и национального самосознания: «К добру или нет, но американцы узнают о своем прошлом и формируют свое отношение к прошлому под влиянием исторической романистики» [6, р. 9].

Так или иначе, мы ожидаем от исторического романа определенной доли исторического знания, достоверных сведений, достаточно широкого охвата источников и проработанности научной литературы по теме, хотя как отечественные, так и зарубежные литературоведы вкладывают в понятие «исторический роман» не одинаковое содержание. А. Пауткин дает следующее определение: «Роман, освещающий прошлое с точки зрения исторической преемственности» [4, с. 12]. По мнению С. Злобина, специфика исторического романа заключена в том, что «историческое художественное произведение, повествуя о жизни и событиях той или иной эпохи, стремится

поставить в центре те события, которые оказали значительное влияние народов. Исторический роман охватывает узловые моменты в истории этих народов, вскрывает движущие силы, движущие пружины событий, показывает закономерности и взаимосвязи, которые имели решающее значение для того или иного исторического поворота» [3, с. 145]. Э. Лейси дает следующий ответ на вопрос о специфике жанра: «Историческая романистика занимается исторической правдой, что бы под этим ни подразумевали. Требуется ли подобная историческая правда рельефной исторической фигуры или эпизода – вопрос спорный, как и вопрос, включает ли это понятие романы, написанные по свежим следам событий» [4, с. 13]. Т. Е. Комаровская в монографии «Исторический роман США XX века» говорит о том, что для нее «сущность исторического романа состоит в сопряжении времен, настоящего и прошлого» [4, с. 16]. Исследователь считает, что «прошлое должно представлять перед читателями именно как цельное и уже завершенное звено общественного развития» [4, с. 16], а также выделяет следующие характеристики жанра: «подлинным героем исторического романа является история, исторический процесс, историческое событие; стремление писателя выявить движущий пружины и смысл совершающегося исторического действия (через судьбы людей, принимающий в них участие) является первым залогом создания им исторического романа» [4, с. 17]. Можно дополнить этот список наличием исторических персонажей, географически точно зафиксированным местом действия и документально точным воспроизведением реалий эпохи.

Роман Донны Вулфолк Кросс (Woolfolk C. Donna, p. 1947) соответствует любому из приведенных определений и обладает перечисленными характеристиками. Что касается фактических данных, то в самом начале произведения указан год, когда происходят все события: 814 г. от Рождества Христова. В рассказе упоминается личность Карла Великого и его антиязыческая политика, изначально действия происходят в Германии («земля франков», город Ингельхайм). Концептуально, в первую очередь, роман освещает далекое прошлое, а именно высокое Средневековье, и это прошлое, действительно, предстает перед читателями именно как цельное и уже завершенное звено общественного развития. События в романе происходят сначала в Германии (детство папессы), а далее действие переносит нас в один из крупнейших религиозных и культурных центров Европы – в Рим. В центре повествования лежит развитие института папства – одного из наиболее значимых феноменов всей европейской истории, влияние которого выходит далеко за пределы эпохи.

Во-вторых, роман «Иоанна – женщина на папском престоле» показывает особенности средневекового менталитета, вскрывает движущие силы истории. Например, в произведении отчетливо проявляется так называемый «средневековый антифеминизм»: женщины кажутся мужчинам «грязными» и порочными, это отношение продуцируется априори на всех женщин и в большей степени на тех, кто отличается от других. Так, в романе упоминается, как удивлялись деревенские мужчины волосам Гудрун (матери

будущей папессы), когда каноник (отец) привез ее из миссионерской поездки в Саксонию. Само появление женщины у каноника вызвало переполох и споры, поскольку как раз появился указ о celibате (запрет церковнослужителям на женитьбу), но многие люди считали, что мужчина без жены подвержен соблазнам и грехам. Все наблюдения и высказывания подобного рода являются исторической правдой: медиевисты указывают на боязнь грехопадения, а также на повсеместность отрицательного отношения к чужим, в частности, к язычникам, подозрительности ко всему новому и непривычному. VI–VII вв. – время усиления антиязыческой политики франкских королей. Однако христианская вера навязывалась саксам при помощи жестких репрессивных форм, выражавшихся в казнях неоднократно восстававших саксов [6, с. 135], в публичном уничтожении языческих святынь. В самом тексте показано, что Гудрун не может порадовать свою дочку рассказом о Торе, Вотане и Фрейи, так как это запрещено.

В 782 г. (датировка спорна) в ходе покорения саксов франками Карлом Великим были созданы Саксонские капитулярии. Этот документ вводил смертную казнь за любую провинность против церкви и королевской власти, за нарушение христианского культа и попытки возрождения язычества. В самом романе о данных исторических событиях говорится следующее: «Слово (“язычники”) обладало колдовской силой. Его произносили воины, которые разрушили мой дом, вырезали всю семью и друзей. Темные, беспощадные люди короля франков Карла. Теперь, когда он умер, люди называли его “Великим”. Назвали бы они так короля, если бы видели, как его воины вырывали у саксонских матерей младенцев и разбивали их головы о камни?» [1, с. 7]

Однако не случайно Э. Лейси в своем определении исторического романа оговаривается: «(...) что бы под этим (исторической правдой) ни подразумевали» [4, с. 13]. И здесь необходимо сказать, что в центре романа «Иоанна – женщина на папском престоле» стоит личность, которую в определенный момент европейцы считали исторической личностью, в позднее Средневековье поставили ее существование под вопрос, а в Новое время выяснили, что ее никогда не было. Остановимся подробнее на данной истории.

Существование папессы – это большая загадка, ведь вокруг ее личности бытует большое количество легенд и теорий. После смерти папы Льва IV на престол взошел Бенедикт III. Именно после данного события в истории произошла определенная путаница в датах, ведь появилось несовпадение между датой смерти одного папы и появления на престоле второго. Сторонники существования папессы Иоанны считают, что именно в это время и правила женщина.

История папессы гласит: «Около 850 г. некая женщина родом из Майнца переделалась в мужское платье для того, чтобы отправиться вслед за любовником. Там же она добилась действительно большого успеха. После весьма плодотворной для обучения поездки в Афины она в Риме встречает прием столь теплый и восторженный, именно это дает ей возможность войти

в иерархию курии и в конце концов быть избранной папой. Ее понтификат продолжается более двух лет и заканчивается скандалом: Иоанна, отнюдь не чуждая плотских радостей, оказывается на сносях и умирает во время религиозной процессии из ватиканского собора Святого Петра в собор Святого Иоанна Латеранского, перед смертью при большом стечении толпы родив дитя» [4, с. 166].

Существует много теорий, подтверждающих временные рамки жизни папессы. Для начала рассмотрим версию Жан де Майи. Он является первым известным по имени автором, записавшим в середине XIII века легенду. По его версии папесса взойшла на престол в Риме в 1099 г. и правила почти семь лет. Вторая версия – это версия миланского хрониста Годфрида Буссерского: в 784 году был папа Иоанн, помимо того, что был он женщиной, так еще и тевтонцем, однако далее стало известно, что более никто из тевтонцев не может быть папой.

Мартин Опавский также имел свою точку зрения. По его мнению, 2,5 года престол занимал некий англичанин Иоанн из Майнца. Этот англичанин был представлен как женщина в мужской одежде, которая имела такие успехи в учёбе, что никто не мог с нею сравниться. Далее идет известная нам история. Исследователь Ле Гофф утверждает: «Здесь впервые появляется имя «Иоанна», которое и сейчас приписывают папессе. Мартин Опавский жил при курии в качестве папского капеллана (*chaplain*) и пенитенциария (*penitentiary*, исповедника), потому его папская история была широко читаема, и легенда получила всеобщее признание. Одна из рукописей его хроники повествует о судьбе папессы следующим образом: после родов Иоанна была тотчас низложена и отбывала епитимью много лет. Её сын, как добавляется, стал епископом Остии и похоронил её после смерти. А эта версия отличается от самой известной теории» [5].

Его версия была дополнена германским историком церкви Дитрихом из Нихайма. В своём труде «Правление благоверных понтификов Римских» он упомянул, что Иоанна посещала ту же школу, что и Блаженный Августин, а его современник Ян Гус утверждал, что до избрания на папский престол она носила имя Агнессы. Разные аспекты этой легенды, бытовавшей и в устной, и в письменной формах, заимствовались в литературу разных эпох.

Жан де Мейи стал первым хронистом, в рукописи которого появился образ папессы Иоанны (1243); далее упоминание папессы продолжается в «Зерцале нотариальном» Винсента из Бовэ (около 1260). И наконец Мартин Поляк описывает судьбу папессы Иоанны в своей «Хронике пап и императоров» (около 1280): «После сего Льва (Льва IV) Иоанн, по происхождению из англичан, уроженец Майнца, восседал два года, семь месяцев и четыре дня. Он умер в Риме, и место папы месяц оставалось свободным. А говаривали, что был он женщиной; в отрочестве она была переправлена в Афины, переодетая в мужское платье тем, кто был ее любовником; и так продвинулась в разнообразных познаниях, что не находила себе равных; и так сложилось, что позже в Риме обучала премудростям *trivium* (словесные искусства) и ученики и слушатели ее были

высокие магистраты. И вот, поскольку ее поведение и познания возымели большую славу в Городе, то и избрали ее папой единогласно. Но во время ее понтификата сообщник ее обрюхатил. Однако она не просчитала времени разрешения от бремени и, отправившись к Латеранскому собору от собора Святого Петра, схваченная родовыми муками между Колизеем и церковью Святого Климентия, родила дитя, а затем умерла, точно в том месте, где и была погребена. И поскольку его святейшество папа, совершая этот переход, всегда сие место обходит стороной, то можно поверить в то, что делает он так в знак ненависти к этому происшествию. В поименовании святых понтификов этого не вписано по причине невозможности того, чтобы женский пол имел в сию сферу вхождение» [4, с. 168].

Интересно отметить следующее: «Около 1312 г., когда начали составлять нумерацию владык, другой доминиканец, Толмео ди Лукас, ученик святого Фомы Аквинского, в своей «Церковной истории» присваивает папессе Иоанне цифру VIII (то есть речь о папе Иоанне VIII) и упоминает ее как 107-го папу. Но в действительности Церковь в этот период решительно отодвигает женщин от ответственных должностей и от участия в отправлении священнических обязанностей. Декрет Грациана, который около 1140 г. устанавливает каноническое право, строго удаляет из Церкви женщин» [4, с. 169].

Как мы можем заметить, теорий достаточно много, однако историки склоняются к тому, что папессы никогда не существовало. Ни один современный исторический источник ничего о ней не знает; более того, нет ни единого упоминания о ней до середины XIII в. Нельзя представить, что появление «папессы», будь оно историческим фактом, оказалось упущенным из виду всеми источниками X–XIII вв.

В современной истории папства нет периода, куда эта легендарная фигура могла бы поместиться: «Согласно легенде, в промежутке между правлением Льва IV и Бенедикта III на папском троне якобы сидела аморальная женщина. Однако это, несомненно, было невозможно, ведь Лев IV был папой с 6 октября 847 по 17 июля 855 года, а его преемник Бенедикт III правил с 6 октября 855 по 17 июля 858 года. Сомнительно, чтобы во время менее чем трехмесячного перерыва между их понтификатами кто-либо мог бы узурпировать папский престол. Легенда о папессе явно находится во взаимосвязи с вышеизложенным моральным кризисом» [2].

В 1996 г. Кросс описывает историю папессы Иоанны так, как если бы она была реальным историческим лицом. История самой папессы, история легенды о папессе и история написания романа ясно показывают, что понятие исторической правды для данного романа должно рассматриваться очень специфично. Тем не менее, на основании литературоведческих определений, нет оснований отказывать данному художественному произведению в статусе исторического романа.

Однако недостаточно рассматривать жанровые особенности исторического романа лишь в его отношении к прошлому как прошедшему и вспоминаемому, узнаваемому, рассказываемому. Возвращаясь к

«сопряжению времен» [4, с. 16], которое Т. Е. Комаровская считает ключевой характеристикой исторического романа, подразумевая, что исторический роман – буквально отражение настоящего, ведь любое историческое событие воздействует на будущее, а роль автора исторического романа – описать события таким образом, чтобы современники смогли провести параллели с настоящим. Время идет дальше, но есть то, что всегда статично – это человеческая сущность. Через призму исторических событий автор может показать универсальное разнообразие характеров и темпераментов и сопряженные с особенностями человеческой природы проблемы современности.

С точки зрения концепции «сопряжения времен», история папессы является символом женской силы, отваги, а также борьбы за права женщин. В наше время права женщин являются одними из самых насущных и важных вопросов, требующих ответов и решения. Последние могут быть найдены только посредством рефлексии: что происходит с женщинами сейчас, что является причиной, как на это повлияло общество, а на общество – время и т.д. Хотя и сейчас по сравнению со Средневековьем положение женщин кардинально поменялось, до сих пор в некоторых странах нашей планеты можно найти отголоски средневекового антифеминизма. История – лучший учитель для людей, ведь опираясь на нее, мы понимаем, чего лучше избежать, куда двигаться дальше и как развиваться. В данном случае имажинарность центрального персонажа в большей степени, чем его возможная историчность, раскрывает ментальность эпохи, поведенческие паттерны и культурные установки.

Библиографические ссылки

1. Вулфолк Кросс, Д. Иоанна – женщина на папском престоле / Д. Вулфолк Кросс. – М. : «Азбука», 2010. – 480 с.
2. Гергей, Е. История папства / Е. Гергий. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.pravenc.ru/text/577906.html> Дата доступа: 13.02.2024. – Дата доступа: 13.02.2024.
3. Злобин, С. О моей работе над историческим романом / С. Злобин // Советская литература и вопросы мастерства. – 1957. – Вып. 1. – М. : «Советский писатель», 1957. – С. 145–146.
4. Комаровская, Т. Е. Исторический роман США 20 века: монография / Т. Е. Комаровская. – Минск : БГПУ, 2019. – 238 с.
5. Ле Гофф, Ж. Герои и чудеса Средних веков / Ж. Ле Гофф; пер. с фр. Д. Савосина. – М. : Текст, 2011. – 220 с.
6. Beck, W., Clowers, N. Understanding American History through Fiction / W Beck – N. Y., 1975. – 200 p.

ОТРАЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ ФЕМИНИЗМА И АНТИФЕМИНИЗМА В РАССКАЗЕ ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА «ОЛИВИЯ БРАНД»

Е. А. Хабовец

Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина, Брест;

krutoievgen@gmail.com;

науч. рук. – И. В. Повх, канд. фил. наук, доц.

В статье рассматриваются средства отражения основных принципов феминизма и антифеминизма в рассказе Теодора Драйзера (Theodore Herman Albert Dreiser, 1871 – 1945) «Оливия Бранд» (*Olive Brand*, 1929) из сборника «Галерея женщин» (*A Gallery of Women*, 1929). Проанализирован образ главной героини рассказа с точки зрения феминистских концепций личного выбора, социализации и обучения, равных возможностей, базовых прав и свобод личности. Установлено, что основными средствами отражения принципов феминизма в рассказе, помимо сюжетной линии, являются прямая характеристика главного героя рассказчиком и второстепенными персонажами, биографические сведения, несобственно-прямая речь главного героя, его поступки, описание окружающих его людей и предметов.

Ключевые слова: феминизм; антифеминизм; американская проза; Теодор Драйзер; «Галерея женщин»; «Оливия Бранд».

Мужское и женское начала, их функции и взаимодействие на протяжении всей истории человечества находились в центре внимания мировой культуры. Дихотомия мужского и женского воплощалась в мифологии и изобразительном искусстве, регламентировалась правовыми и моральными нормами, а также была широко представлена в религиозном и философском мировоззрениях.

Идея женского и мужского равноправия, получившая широкое распространение среди американской общественности во второй половине XIX в., стала лейтмотивом феминизма. В этот период в США и Великобритании возникает и активно развивается либеральный феминизм – первое феминистское движение. Как реакция на феминизм и почти одновременно с ним возникает и так называемый «антифеминизм», который можно скорее рассматривать в его первичных формах как некую «критику феминизма», нежели в качестве институализированного феномена [1]. Феминистские устремления и мужская критическая реакция на них, их терминологическое, идеологическое и организационное оформление берут начало в XIX веке, приобретая новые импульсы и существенно актуализируясь в XX. Феминистские и антифеминистские проблемы (первоначально они скорее выступают как коммуникативные практики и публичные дискурсы) находят отражение и в художественной литературе. Цель нашего исследования – проанализировать отражение основных принципов феминизма и антифеминизма в рассказе Теодора Драйзера (Theodore Herman Albert Dreiser, 1871 – 1945) «Оливия Бранд» (*Olive Brand*, 1929) из сборника рассказов «Галерея женщин» (*A Gallery of Women*, 1929). В

качестве основных методов исследования выбран культурно-исторический метод.

Как известно, в основу либерального феминизма положен принцип равных возможностей. Сторонницы данного направления утверждали, что угнетение женщин заключается в отказе предоставления им равных с мужчинами прав. Они отстаивали социальные и законодательные реформы, рассматривали социальную политику как важную силу в установлении доступа женщин к экономическим возможностям и гражданским правам [3]. Основные требования либеральных феминисток предусматривали прекращение правовой, экономической и социальной зависимости женщин от мужчин; обеспечение свобод и возможностей в получении и усовершенствовании образования; поддержку открытого конкурентного функционирования экономического рынка и защиту его от вмешательств и интервенций; введение законов и публичных институтов, которые гарантировали бы равенство выбора и возможностей, что могло бы привести к улучшению статуса женщины [4].

К «женской теме» и связанной с ней проблеме свободы выбора неоднократно обращается и Теодор Драйзер. В сборнике рассказов «Галерея женщин» (1929) Т. Драйзер создал образы сильных женщин, некоторые из них так же, как героини его предыдущих романов, имели творческую профессию; автор наделил их большими возможностями и правами, позволяющими отметить прогресс в вопросе эмансипации женщин.

В основу либерального феминизма была положена концепция личного выбора, предоставлявшая каждой женщине право самостоятельно принимать решения в сфере личной жизни. Не случайно в «Оливии Гранд» автор называет свою героиню «воплощением нового, а может, и очень старого, стремления женщин к свободе», «их современным ответом на извечное непостоянство мужчин» (здесь и далее перевод Н. Г. Санникова [5]) (*a woman of the new, or old, freedom – <...> – the present feminine reply to the age-old variety of men* [2, с. 47]). Своеобразным манифестом феминизма становится характеристика Оливии как женщины, считавшей, что женщина и мужчина должны быть одинаково свободны в любви, проповедовавшей свободное общение одарённых мужчин и женщин как источник вдохновения и духовного подъёма, новых и плодотворных идей, и, в конечном итоге, общего блага и общественного развития.

Поиск смысла жизни и личного счастья – один из лейтмотивов «Галереи женщин». Каждая героиня по-разному оценивает свое место в обществе, и вообще в жизни, у каждой своя судьба и своя история, но каждая пытается найти свой смысл. Многие нашли смысл своей жизни в поисках любимого человека, как, например, художница Адамс Ринн. Тем не менее, это получается не у всех. Оливия Бранд бросает мужа и стремится построить писательскую карьеру, киноактриса Эрнестина кончает жизнь самоубийством, медицинская сестра Регина становится морфинисткой, Рейна также не удовлетворена своей жизнью.

На данном этапе творчества писатель фиксирует изменения в обществе, которые позволяют говорить о предоставлении женщинам большей свободы. В «Галерее женщин» автор представляет гендер ключевым фактором, определяющим не только личностные характеристики субъекта, но и его социальные функции. Персонажи Т. Драйзера имеют различное социальное происхождение, демонстрируя, что в каждой социальной группе можно найти выдающихся представителей. Так, Оливия Бранд – представительница среднего класса, дочь профессора математики, жена крупного лесопромышленника. Высокое общественное положение, которое занимал её отец, отражено в тексте рассказа многочисленными эпитетами (солидный, респектабельный, непроницаемый, важный), а также упоминанием учреждений, к которым тот имел отношение (приходское управление, храм, университет, банк). Большое значение имеет описание обстановки дома, в котором проживала Оливия. Богатство и эффектность убранства, которое могли позволить себе только состоятельные люди: старинная мебель, красивые ковры, гобелены, неоимпрессионистские картины, торшеры, книги. С другой стороны, внимательное прочтение позволяет нам уловить в данном фрагменте нотки антифеминизма, воплощённого в позиции рассказчика. Так, описывая меблировку комнаты, рассказчик отмечает, что всё это было приобретено за средства мужа и с его разрешения. Также он признаётся, что изначально сомневался в самостоятельном подборе Оливией предметов, и даже книг для собственной библиотеки, предполагая, что на её выбор оказали влияние третьи лица.

Созданию положительного женского образа способствует прямая авторская характеристика Оливии, со множеством положительно окрашенных эпитетов: *She was rich, she was intellectual, but better still, youthful, vivacious, and beautiful, with heavy and glossy black hair, parted Spanish-fashion over a low, ivory-tinted forehead, and warm, direct, and glowing almond-shaped eyes. Her ivory-tinted neck and arms were beautifully rounded* [2, с. 47] («Она была богата, умна и, что еще важнее, молода, жизнерадостна и красива. Тяжелые темные волосы, по-испански причесанные на пробор, обрамляли ее невысокий матовый лоб; продолговатые живые глаза смотрели горячо и открыто. Стройная шея и округлые плечи казались выточенными из слоновой кости» [5]). Как и последовательницы феминистского движения, Оливия стремится сохранять свою индивидуальность, не позволяя себе сливаться с безликой толпой, что иллюстрируется её манерой одеваться: любовью к роскошным нарядам, резко контрастировавшей с серостью, обыденностью и бесцветностью окружающего мира. Автор характеризует её как женщину поистине незаурядную, волнующая красота которой сочетается с живым умом, обладающую, к тому же, душевной отзывчивостью и человечностью. Тем не менее, непосредственно за первой из приведённых выше характеристик следует противоположная ей и отражающая антифеминистскую позицию автора. Т. Драйзер вкладывает отрицательные характеристики своей героини в уста одной из женщин, награждающей её такими эпитетами как «выскачка» *'gauche'*, «провинциальное ничтожество»

‘western nobody’, «бессердечная авантюристка» ‘adventuring grafter’, «паразит, никчемное создание» ‘social loafer and wastrel’ [2, с. 48]. Эмоциональная насыщенность обличительного монолога передаётся с помощью риторического вопроса и многочисленных восклицательных предложений. В дальнейшем антифеминистская позиция автора проявится в приписывании своей героине типично «женских» черт: приветливость и внимательность со всеми, излишняя терпимость к чужим взглядам, а также чрезмерная широта и неопределённость собственных воззрений и интересов.

В то же время, Т. Драйзер подчёркивает, что Оливия не уникальна: она не единственная женщина, обладающая столь выдающимися качествами. Описывая сцену званого обеда, автор упоминает присутствие на нём нескольких «молодых замужних и одиноких хорошеньких женщин, довольно неглупых и остроумных, тонко чувствовавших всё, достойное внимания в области философии, искусства и социальных проблем» [5] (*some half-dozen youthful married and single females, all reasonably attractive and all of that hoyden and yet vigorous intellectuality which somehow leads to a flair for any intellectual, or artistic, or social issue worthy of the name* [2, с. 53]).

Либеральные феминистки делают акцент на социализации и обучении, рассматривая данные виды деятельности как основные стадии формирования личности. Практическое воплощение их позиция нашла, в частности, в реализации образовательных и социальных программ, способствовавших борьбе с дискриминацией. Одним из факторов, определяющих личностные особенности Оливии Бранд, стало полученное ею не только школьное, но и университетское образование. На протяжении рассказа автор отмечает её образованность и широкие взгляды, разносторонние интересы, начитанность и недостаток личного опыта, обуславливающий живой интерес ко всему происходящему и искреннее восхищение окружающим миром, не позволяющие ей пресытиться жизнью, а также наличие исключительной библиотеки, содержащей массу книг по самым разнообразным вопросам. Т. Драйзер делает акцент на начитанности своей героини, неоднократно подчёркивая её любовь к книгам, причём не только развлекательного характера. Важным элементом для понимания характера героини является тот факт, что даже переехав в более дешёвую квартиру меньшей площади, она берёт с собой свою обширную библиотеку.

В конце XIX – начале XX вв. деятельность феминистских движений была направлена на предоставление женщинам права принимать участие в выборах, либерализацию законов о разводе, экономическую автономность замужней женщины, доступность высшего образования, оплачиваемого труда и профессиональной деятельности для женщин. Вышеперечисленные проблемы решались на юридическом, политическом и других уровнях. Стремление женщин принимать активное участие в политической жизни общества иллюстрируется в рассказе Т. Драйзера упоминанием визитов Оливии в различные города во время происходивших там стачек и её личного знакомства с лидерами рабочего движения.

Базовые права женщин включали наличие собственных средств на проживание, собственной недвижимости, возможности самостоятельно путешествовать и подавать на развод. Два последних права находят своё отражение и в рассказе «Оливия Бранд»: Оливия совершает самостоятельную поездку в Нью-Йорк, хоть для этого ей и требуется разрешение мужа, а впоследствии уходит от мужа и подаёт на развод. Особый интерес представляет сцена знакомства рассказчика с Оливией, которое происходит по инициативе женщины, что подчёркивает её независимость и свободу выбора. Именно Оливия первая звонит рассказчику, приглашает его в театр, куда, опять же, привозит его на автомобиле, ведёт в ресторан перед спектаклем – т.е. выполняет традиционно мужские функции. Независимость Оливии акцентируется и в менее значимых эпизодах. Так, например, описывая обстановку её комнат, рассказчик отмечает, что женщина была полностью самостоятельна в её выборе. В то же время, история замужества Оливии представляет собой яркую иллюстрацию антифеминистского мировоззрения: девушка выходит замуж не по собственному желанию, а потому, что «уже пора», а её супругом становится выбранный и приглашённый в дом отцом богатый клиент банка, причём решающим фактором данного брака является именно финансовая составляющая. В этом же русле протекала и её семейная жизнь: Оливии приходилось играть роль хозяйки дома, приглашая гостей, полезных её мужу и стремясь занять в светском обществе столь же высокое место, какое её супруг занимал в мире финансов. Муж ограничивал круг её общения, допускал физическое насилие по отношению к ней, однако самым ярким примером зависимого положения женщины в обществе того времени была угроза мужа рассказать всё родителям Оливии. Подорвать престиж родителей, навредить их положению в обществе и нарушить их покой было немыслимо для уважающей себя женщины.

Необходимо отметить, что в рассматриваемый период появляется новый тип литературных произведений – смелых, экспериментальных и новаторских; в них авторы касались таких тем, как неудовлетворённость в браке, женская сексуальность, а также литературные и художественные устремления женщин. Оливия Бранд ищет себя в литературе и искусстве. Это отмечает и давшая ей негативную характеристику «знакомая», называя Оливию никчемным созданием с претензиями на литературный и художественный вкус. Творческие устремления Оливии прослеживаются и в последующих эпизодах рассказа. Так, например, она собирается поступить в университет, чтобы выяснить, есть ли у неё литературные способности, и писать рассказы и пьесы. Переехав в Нью-Йорк, Оливия поступает в Колумбийский университет, мечтая написать большое произведение, выразить в нем свои мысли и взгляды и тем проложить себе дорогу в литературу. Даже разочаровавшись в университетском образовании и потеряв многое из того, что составляло её быт и социальное окружение, она пытается писать, рассказы, стихи, очерки и даже пьесу, надеясь, что когда-

нибудь ей удастся опубликовать результаты своих трудов, что позволит ей жить счастливо, свободно и независимо

Кульминацией антифеминистской линии сюжета становится беседа-исповедь Оливии с рассказчиком, в которой она признаёт, что её жизнь представляла собой сплошную череду ошибок. Оливия сожалеет о своём решении учиться в Колумбийском университете, утвердившись во мнении, что научиться писательскому искусству невозможно: это особый дар, зависящий от личности и характера человека. Она сознаёт, что не совсем красиво поступила с мужем, оправдывая себя тем, что её брак был результатом воли родителей, а не её собственного желания. Спасаясь от преследования со стороны мужа, Оливия вынуждена неоднократно переезжать, каждый раз ухудшая условия своей жизни, жертвуя привычным богатством и роскошью. Финал рассказа трагичен и символичен: Оливия, найдя счастье во втором браке, умирает от болезни, словно воплощая своей смертью нежизнеспособность идей феминизма.

Являясь одной из доминирующих тем американской литературы конца XIX – начала XX вв., «женская тема» обоснованно рассматривается исследователями как ключ к пониманию места женщины в обществе, её роли в общественном прогрессе, выяснению типичности и специфики вопроса о её правах и свободах. В этот период на страницах периодических изданий и художественных произведений всё чаще возникал образ «новой женщины» – женщины с неограниченной индивидуальностью, стремящейся отбросить все запреты, навязываемые ей обществом, и находящейся в постоянном поиске новых возможностей. Ярким примером персонажа такого типа, как показало наше исследование, и является Оливия Бранд.

Библиографические ссылки

1. Delap, L. Feminist and anti-feminist encounters in Edwardian Britain / L. Delap // *Historical Research*. – 2005. – Vol. 78, № 201. – P. 377–399.
2. Dreiser, Th. A Gallery of Women / Th. Dreiser. – London : Constable & Co, 1930. – 544 p.
3. Mohajan, H. K. An Overview on the Feminism and Its Categories / H. K. Mohajan // *Research and Advances in Education*. – 2022. – Vol.1, № 3. – P. 11– 26.
4. Raina, J. A. Feminism: An Overview / J. A. Raina // *International Journal of Research*. – 2017. – Vol. 4, Iss. 13. – P. 3372–3376.
5. Драйзер, Т. «Оливия Бранд» / Т. Драйзер [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://fb2.top/oliviya-brand-215699>.

**АДЛЮСТРАВАННЕ АДМЕТНАСЦЯЎ ГАРАДСКОЙ ПРАСТОРЫ ЗША
ПАЧАТКУ XX СТАГОДДЗЯ Ў ЗБОРНІКУ НАРЫСАЎ ТЭАДОРА
ДРАЙЗЕРА «ФАРБЫ ВЯЛІКАГА ГОРАДА»
(THE COLOR OF A GREAT CITY)**

У. Д. Шылкіна

Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.С. Пушкіна, Брэст;

ulyana.shylkina@gmail.com;

навук. кір. – І. В. Поўх, канд. філ. навук, дац.

У артыкуле разглядаюцца асноўныя спосабы адлюстравання адметнасцяў гарадской прасторы ЗША пачатку XX стагоддзя ў творчасці Т. Драйзера (Theodore Herman Albert Dreiser, 1871 – 1945) на прыкладзе зборніка нарысаў “Фарбы вялікага горада” (*The Color of a Great City*, 1923). Асноўныя метады даследавання – апісальны і культурна-гістарычны. Паказана, што нарысы, якія склалі зборнік, адлюстроўваюць не столькі архітэктурны выгляд горада (Нью-Ёрка), колькі яго сацыяльнае жыццё, напоўненае кантрастамі і супярэчнасцямі. Вылучаны тры асноўныя групы нарысаў: нарысы-локусы, партрэтныя замалёўкі і сюжэтныя сацыяльна-бытавыя замалёўкі. Прааналізаваны лексічныя (назвы колераў, дзеясловы руху, парныя антанімчныя азначэнні, метафары і інш.), сінтаксічныя (шматзлучнікавая і бяззлучнікавая сувязь аднародных членаў сказа, клічныя сказы, інверсія) і кампазіцыйныя (зместавае супрацьпастаўленне паслядоўных нарысаў) сродкі перадачы гарадской атмасферы ў асобных нарысах зборніка.

Ключавыя словы: амерыканская проза; Тэадор Драйзер; “Фарбы вялікага горада”; нарыс; гарадская прастора

Горад спрадвеку з’яўляўся неад’емнай часткай грамадскага жыцця. Яго значэнне на працягу стагоддзяў пашыралася, а структура набывала новыя элементы. Калі першапачаткова гарады былі пляцоўкай для рамяства і ажыццяўлення гандлю, то зараз гэта складаная сістэма, якая нясе ў сабе мноства аспектаў. На сённяшні дзень мы маем розныя крыніцы, дзе можна прасачыць развіццё гарадской прасторы. Адной з іх з’яўляецца мастацкая літаратура.

Цудоўную магчымасць зазірнуць у жыццё Нью-Ёрка пачатку XX стагоддзя дае Тэадор Драйзер (Theodore Herman Albert Dreiser, 1871 – 1945) у сваім зборніку нарысаў “Фарбы вялікага горада” (*The Color of a Great City*, 1923). Праз аўтарскі позірк мы, назіраючы за яго жыхарамі, акунаемся ва ўнутраны свет горада. На фоне прагрэсівізма лад гарадскога жыцця становіўся больш шпаркім, а ціхамірнае жыццё не ўяўлялася магчымым.

Мэта нашага даследавання – вылучыць асноўныя спосабы адлюстравання адметнасцяў гарадской прасторы ЗША пачатку XX стагоддзя ў творчасці Т. Драйзера на прыкладзе зборніка нарысаў “Фарбы вялікага горада”. Творчасці Т. Драйзера прысвечаны шэраг прац як айчынных, так і замежных даследчыкаў (гл., напрыклад, [2; 3]), але першачарговым аб’ектам іх вывучэння з’яўляюцца раманы, тады як нарысы незаслужана застаюцца па-за ўвагай навукоўцаў, што абумоўлівае актуальнасць нашага даследавання.

Аб’ект нашага даследавання склалі нарысы “Горад маёй мары”, “Горад абуджаецца”, “Бесхацінцы”, “Шэсць гадзін” і інш. са зборніка “Фарбы

вялікага горада”. У якасці галоўнага метада даследавання абраны апісальна-функцыянальны метады. Таксама выкарыстоўваюцца культурна-гістарычны і параўнальна-супастаўляльны метады.

Нарысы, якія склалі зборнік “Фарбы вялікага горада”, адлюстроўваюць не столькі архітэктурны выгляд горада, колькі яго сацыяльнае жыццё, напоўненае кантрастамі і супярэчнасцямі. Драйзер, шпацыруючы па вуліцах Нью-Ёрка, паказвае чытачам месца розных сацыяльных груп у кантэксце горада.

Нью-Ёрк – горад кантрастаў, горад супрацьлегласцяў і супярэчнасцяў. У першым нарысе зборніка – “Горад маёй мары” – пісьменнік зводзіць у адзінае цэлае два гарады: горад, які існаваў у яго ўяўленні, ціхі і маўклівы, спакойны і ціхамірны, і сапраўдны Нью-Ёрк, дынамічны, яскравы, ілюзорны, поўны захаплення і адчаю. Колеравую гаму гэтага нарыса складаюць мармур і вулічны пыл, скверы і кветкі, срэбны дыск поўні і мігценне рэкламы. Шматграннасць і разнастайнасць гарадской прасторы і аб’ектаў, якія яна змяшчае, перадаюцца, апроч іншага, з дапамогай парных антанімічных азначэнняў (*the dull and the shrewd, the strong and the weak, the rich and the poor, the wise and the ignorant* [1]). Горад для Драйзера – амаль чалавек, які пражывае ўласнае жыццё. Яго вуліцы вітаюць мінакоў, спяваюць і напышліва раскладаюць свае скарбы. Нью-Ёрк – горад кантрастаў, пра што сведчаць і партрэты яго жыхароў, створаныя ў першым нарысе. З аднаго боку – гэта пажылая жанчына, чые выцвілыя вочы ўсё яшчэ захоўваюць юнацкі запал, з іншага – калектыўны партрэт амбіцыйнай моладзі, для якой Нью-Ёрк – горад магчымасцяў і перспектыв, адлюстраваных у тэксце з дапамогай назойнікаў адпаведнай семантычнай групы (*promise, wealth, fame, position, comfort, luxury*), а таксама прыметнікаў з дэнататыўным альбо канататыўным значэннем высокага сацыяльнага статусу (*powerful, dominant, luxuriating*). З іншага боку, Т. Драйзер невыпадкова апісвае Нью-Ёрк праз метафару “кубак з атрутай” (*poison cup*): цана, якую давядзецца заплаціць, каб на нейкі час акунуцца ў яго атмасферу: лепшыя гады і апошнюю кашулю, мары і надзеі, моц і прыгажосць.

Нарыс “Горад абуджаецца” знаёміць чытача з нацыянальнай разнастайнасцю нью-ёркцаў як сацыяльнай супольнасці. Габрэі і грэкі, італьянцы і немцы, венгры і французы, палякі і шведы – вось далёка не поўны пералік нацыянальнасцей, згаданых у нарысе. Шэры ранішні змрок, які сцірае індывідуальнасць людзей, ператвараючы іх у аднародную масу, малюецца з дапамогай шматлікіх азначэнняў з канатацыяй бядноты і нішчымніцы (*grimy, elemental, shabby, poor, humblest*). Ранішні горад страчвае душу, зводзіцца выключна да сваёй сацыяльнай функцыі: прасторы, якая змяшчае пэўную колькасць суб’ектаў і аб’ектаў вытворчасці. Аўтаматызацыя ўсіх жыццёвых працэсаў перадаецца назойнікамі са значэннем механізмаў і механічных прылад (*machinery, elevators, street cars, pushcarts, wagons*), а таксама прыметнікамі адпаведнай лексіка-семантычнай групы (*mechanistic*). Колеравую канатацыю ў тэксце атрымліваюць азначэнні *drab, charcoal* і інш.

Нарыс мае выразную двухчастковую структуру. У другой частцы дынаміка абуджэння горада ствараецца праз градацыю лексем семантычнага поля “вада” (ручаіны, струмяні, паўнаводныя вірлівыя рэкі, раз’юшаныя плыні; цякуць, разліваюцца, запаланілі і інш.) і падкрэсліваецца метафарай вулля, а таксама прыметнікамі і дзеепрыметнікамі са значэннем хуткага руху (*raging, turbulent* і пад.). На сінтаксічным узроўні эфект ствараецца інверсіяй, шматзлучнікавай і бяззлучнікавай сувяззю аднародных членаў сказа, а таксама выкарыстаннем клічных сказаў.

Увесь вялікі корпус нарысаў, якія ўвайшлі ў зборнік, можна ўмоўна падзяліць на тры вялікія групы. Першую групу складаюць нарысы-локусы, прысвечаныя апісанню пэўных раёнаў і вуліц Нью-Ёрка. Адзначаныя тэксты насычаны тапонімамі (*Williamsburg Bridge, Wallabout Market, the Hudson, the East River, the Jersey side and Brooklyn and Staten Island* і безліч іншых). Выкарыстоўваючы шэраг яркавых эпітэтаў і трапных метафар, пісьменнік агортвае чытача атмасферай таго ці іншага раёна, дазваляючы на ўласныя вочы ўбачыць іскрыстыя промні сонца на вадзе, адчуць ледзь улоўны дотык ветру і поціск шурпатай рукі рабочага, пачуць крык чаек і лопат галубіных крылаў. Т. Драйзер надае асобную ўвагу апісанню раёна, шчыльна населенага маламаёмаснымі арандатарамі. Гнятлівая атмасфера такіх раёнаў перадаецца з дапамогай шматлікіх адмоўна афарбаваных лексем (змрочны, антысанітарны, просты, засмучаны і інш.). Пісьменнік прыпадабняе іх жыхароў да мурашоў, якія таўкуцца ў перапоўненым мурашніку. Падрабязнае апісанне неспрыяльных, шкодных для здароўя побытавых умоў, у якіх даводзіцца жыць людзям, надае тэксту асаблівую вастрыню і сацыяльную актуальнасць.

Да нарысаў-локусаў належыць і нарыс “Горад маёй мары”, які адкрывае зборнік. Асаблівая ўвага ў ім надаецца апісанню двух вуліц: Бродвэя, на скрыжаванні з 42й вуліцай, і Пятай Авеню. Першы з іх вясновымі вечарамі бурліць натоўпам турыстаў з заходніх штатаў, адчыненыя дзверы крамаў запрашаюць пакупнікоў, а вітрыны рэстаранаў спакушаюць зазірнуць на абед. Гэтае месца – увасабленне раскошы і асалоды. Напрыканцы вясны і ў пачатку лета актывізуецца аўтатранспартны рух, што надае гэтаму раёну спецыфічны водар. Пятая Авеню – гандлёвая вуліца, дзе змену сезонаў маркіруюць тавары, якія прапаноўваюцца пакупнікам, ствараючы ўнікальную атмасферу гэтага месца: вясной – шаўковыя тканіны і ўпрыгожанні, увосень – футры і дываны і г.д.

Нарыс “Узбярэжная вуліца”, наступны за нарысам “Горад абуджаецца”, працягвае створаную ў ім дынамічную атмасферу шматлікімі дзеясловамі і дзеепрыметнікамі са значэннем руху (*ever-flowing, rock and swing, sips and gurgles, running away*). Варта заўважыць, што ў гэтым выпадку мы маем справу не з дынамікай мітуслівай раніцы працоўнага дня, а з павольным, велічным рухам, усведамленнем уласнай значнасці, увасабленнем гонару і годнасці, пра што сведчыць актыўнае выкарыстанне лексем з дэнататыўным і канататыўным значэннем запаволенасці і вялікага памёру (*long, heavily-laden piers; tall masts; stout, stodgy figures of half-idle laborers; comes leisurely; a*

great "liner"; gradually slipping away; tremendous cargoes і шэраг іншых). Аўтарскае захапленне прыгажосцю партовага горада ў сонечны дзень перадаецца станоўча афарбаванымі лексэмамі *fancy, pleasingly encouraging, lovelier, fascinated, happier, romance, beauty, delicious, comforting* і пад. Нельга не адзначыць таксама адметную колеравую гаму нарыса, створаную апісаннем палотнаў славуэтага брытанскага мастака першай паловы XIX стагоддзя Дж. Цёрнэра, з золатам сонечнага святла, блакітам паветра, срэбрам воднай паверхні: *he translated his mood in regard to it all into richer colors, those gorgeous golds, reds, pinks, greens, blues* [1].

Асобныя нарысы апісваюць пэўныя раёны горада. Так, прамысловы раён Іст Энд, змешчаны на поўдзень ад Чатырнацатай вуліцы, уяўляе сабой самастойную супольнасць, змешчаную на невялікай тэрыторыі, дзе ёсць усё, што трэба для жыцця: праца, прадуктовыя крамы, рыбныя і мясныя кірмашы. Праз раён праходзяць шматлікія транспартныя шляхі, якія паядноўваюць яго з іншымі раёнамі горада і нават рэгіёнамі свету: стукаюць колы таварных цягнікоў, грукочуць цяжкавікі, перавозячы грузы, кожныя пятнаццаць-дваццаць секунд з бразгатаннем праязджае трамвай. Малыя, дрэнна апраанутыя дзеці з крыкамі гойсаюць па вуліцах, блытаючыся пад нагамі як адно ў аднаго, так і ў шматлікіх мінакоў. Апісанне насычана дзеясловамі шуму (*rattle, rumble, creaking, clattering*), што дазваляе чытачу "пачуць" горад, акунуюцца ў яго атмасферу.

Станцыя фарміравання цягнікоў у аднайменным нарысе выступае метафарай жыцця, яго шматграннасці, адвечнай мітусні, супрацьстаянняў і зменлівасці. Вагоны прыбываюць і ад'язджаюць, адны загрузаныя, іншыя пустыя. Некаторыя стаяць на запасным шляху, як староннія назіральнікі, – часам нават непадобна, што яны наогул выкарыстоўваюцца ці абслугоўваюцца, – у той час як жыццё з грукатам праносіцца паўз іх. Безыменныя, як і ў жыцці, яны апынаюцца ў гушчыні падзей, ставяцца на рэльсы і вандруюць з горада ў горад. Іх – дакладней, тое, што ў іх месціцца, – чакаюць з нецярплівасцю, шукаюць і гораха вітаюць. А пасля, спустошаныя, яны зноў вяртаюцца да таго ж, з чаго пачыналі. Старыя вагоны, зношаныя і пабітыя часам, стаяць паасобку, закінутыя і нікому не патрэбныя, іржавыя і парэпаныя, з пагнутымі сценкамі і паламанымі дзвярыма, гатовыя да канчатковага прысуду "рамонт не падлягае".

Другую групу нарысаў складаюць партрэтныя замалёўкі. Т. Драйзер стварае рэалістычныя, запамінальныя вобразы як тыповых персанажаў, якіх можна сустрэць у кожным вялікім горадзе, так і асоб, якія выбіваюцца з натоўпу, адрозніваючыся ад іншых знешнім выглядам і / альбо паводзінамі і надаючы тым самым унікальны характар месцу. Адны з іх вылучаюцца родам заняткаў (аглядальнік чыгуначных рэк, чалавек з вазком, які ходзіць па горадзе і гандлюе рознымі дробязямі, чалавек, які за невялікія грошы носіць на сабе рэкламныя шчыты). Іншыя ж не вызначаюцца нічым адметным, апрача таго, што іх заўжды можна сустрэць у пэўны час у пэўным месцы. Яны як быццам становяцца неад'емнай часткай гэтага месца, яго нязменным атрыбутам і своеасаблівай славуэтацю, страчваючы, аднак,

уласную асабістасць. Пісьменнік так і называе іх “чалавек на лаўцы”, “людзі ў цемры” і да т.п. Як і ў раманах, у партрэтных нарысах Т. Драйзер прыцягвае ўвагу чытача да трагедыі “маленькага чалавека”, жыццё і смерць якога звычайна застаюцца па-за ўвагай мяшчан. Так, у нарысе “Бесхацінцы” аўтар стварае вобраз беспрытульных людзей, якія свядома супрацьпастаўляюць свой лад жыцця агульнапрынятаму, шляхам выкарыстання лексем семантычнага поля “іншасць” (*defiant disregard, sets them apart, distinct, arrestingly different, indifference, antithesis, astonishingly strange, out of place, antipathy* і пад.). Т. Драйзер сцвярджае, што гэтыя людзі не ведаюць тых пачуццяў і, адпаведна, не пакутуюць так, як звычайныя, больш чулыя гараджане. Іх не хвалюе нічога, акрамя ўласнага фізічнага камфорту, свабоды і змены асяроддзя. Іх не цікавіць матэрыяльны дабрабыт, і яны не збіраюцца працаваць. Яны такія, якія ёсць, – асацыяльныя, адрозныя ад іншых, абіякавыя да матэрыяльных выгод. У іх свае настроі і планы. Яны не ідуць за натоўпам і не ў меншай ступені атрымліваюць ўдавальненне ад жыцця, чым тыя, хто шкадуе альбо зневажае іх.

Нарэшце, трэцюю групу складаюць нарысы, якія ўяўляюць сабой сюжэтныя сацыяльна-бытавыя замалёўкі, апісанні побытавых сцэн, тыповых для вялікага горада. Да гэтай групы можна аднесці нарысы “Калыска слёз”, “Каханкі Маленькай Італіі”, “Чарга за хлебам” і інш.

Нью-Ёрк у пачатку XX стагоддзя з’яўляецца буйнейшым горадам ЗША, куды імкнецца пераехаць з надзеяй на светлую будучыню вялікая колькасць маладых людзей. Аднак Т. Драйзер паказвае адваротны бок горада – тое, што хаваецца за бляскам і багаццем, кінематаграфічнасцю і бясконцымі забавамі. Ён паглыбляецца ў галоўную стыхію горада – натоўп, вылучаючы адтуль людзей і сітуацыі. Нью-Ёрк – горад кантрастаў, пра што сведчыць не толькі змест шэрагу нарысаў, але і кампазіцыйная структура ўсяго зборніка, дзе нарыс пра шэрую раніцу працоўнага дня папярэднічае апісанню залітага сонцам порта, а за абагульненым партрэтам гарадскіх бесхацінцаў ідзе нарыс пра паспяховага бізнэсоўца. Сам горад паўстае бяздушнай абалонкай, што вабіць сваёй яскравасцю, фарбамі і шумам, аднак пад ёй сотні тысяч людзей, якія шукаюць там свой дом, ніколі не знойдуць яго. Яны прагнуць раніцай і пойдучь шэрымі вуліцамі на працу, блукаючы сярод хмарачосаў, што ўзносяцца ў самае неба. Праз увесь зборнік праходзіць матыў фарбаў і жывапісу. Пісьменнік разважае над колеравай гамай палотнаў Дж. Цёрнэра, уяўляе сябе мастаком, які малюе рознакаляровыя чыгуначныя вагоны на станцыі фарміравання цягнікоў.

Нью-Ёрк не дае аніякіх намёкаў на дружалюбную гарадскую прастору для жыцця – гэта хутчэй бясконцая спешка, у якой не застаецца ні часу, ні месца на адпачынак. Невыпадкова, нарыс “Шэсць гадзін” заканчваецца маналогам-разважаннем пра тое, як сучасны свет ператварыўся ў імклівы струмень, выток віхуры стварэння. Канец працоўнага дня ў вялікім горадзе – своеасаблівы трыумф жыцця, час, калі на вуліцы выходзяць мацнейшыя, маладзейшыя, здаравейшыя – квецень горада. Тут няма хворых ці слабых: яны засталіся ззаду. Людскі паток – увасабленне жыццёвай энергіі, моцы,

надзей і памкненняў. У ім жарсць і адчай, голад і прага. Яны сыходзяць разам з сонцам, каб заўтра сустрэць яго зноў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Dreiser, Th. The Color of a Great City / Th. Dreiser. – New York : Boni and Liveright, 1923. – 287 p.
2. Newlin, K. A Theodore Dreiser Encyclopedia / K. Newlin. – London : Greenwood Press, 2003. – 431 p.
3. Pizer, D. New Essays on Sister Carrie / D. Pizer, E. Elliot. – Cambridge : Cambridge University Press, 1991. – 127 p.

Раздел 4. ПАЭТЫЧНЫЯ ПРАКТЫКІ Ў СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

КОНФУЦИАНСКОЕ ВЛИЯНИЕ В ТАНСКОЙ ПОЭЗИИ. КОНЦЕПТ «ЦЗЮНЫЦЗЫ» (君子) КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНО- ПОЛИТИЧЕСКОЙ ОБСТАНОВКИ ЭПОХИ ТАН

Я. В. Валюк

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
gatoloro88@gmail.com;
науч. рук. – А. М. Букатая, канд. фил. наук., доцент*

Цель данной работы – выявление специфики функционирования конфуцианского концепта цзюньцзы на примере поэзии Ду Фу и Бо Цзюйи, а также исследование духовного универсума танской культуры посредством данного концепта. Новизна исследования состоит в попытке дополнения и расширения существующих в синологии представлений о концептуализации традиционного китайского текста, его символизме, о способе организации художественного пространства, базирующегося на картине мира, характерной для образованных слоев танского общества. В ходе исследования мы пришли к выводу, что истинным прототипом цзюньцзы – благородным мужем – в танском произведении был отнюдь не чиновник, а сам автор – лирический герой, стоявший на страже конфуцианских норм и обеспечивающий в период смены династийных циклов преемственность и воспроизводство китайской цивилизационно-культурной традиции.

Ключевые слова: конфуцианство; концепт цзюньцзы; благородный муж; чиновник; Ду Фу; Бо Цзюйи; танская поэзия.

В истории Китая период правления династии Тан (唐朝, 618 – 907 гг.) считается эпохой наивысшего могущества страны, когда Поднебесная стала центром экономического и культурного обмена с целым рядом государств средневекового мира. На сегодняшний момент мы смело можем сказать, что китайское искусство не только возымело огромное влияние на дальнейшее формирование китайской культуры, но и повлияло на развитие поэтической традиции всего Азиатско-Тихоокеанского региона. Так, В. М. Алексеев утверждал, что *«культ поэзии и вообще художественного слова в Китае зашел гораздо далее, чем в западном мире»* [1, с. 574]. Вбирая в себя вековые традиции, поэзия эпохи Тан преображала привычные элементы, постепенно приобретавшие новый окрас и облекавшиеся *«более близкой к жизни художественной плотью»* [1, с. 574], из которой впоследствии и «взросло» обильное количество концептов.

Говоря о проявлении концептов в танской литературе невозможно обойти конфуцианское влияние на литературный процесс данной эпохи. В то же время, выделение неких особых, «сугубо конфуцианских» групп сюжетов, очевидно, было бы вряд ли правомерной, да и, скорее всего, невыполнимой задачей, так как без преувеличения почти в каждом танском литературном

произведении (за исключением творчества буддийских монахов и особенно ревностных даосских мистиков) можно в большей или меньшей степени встретить описания конфуцианских концептов, соотнесенность с конфуцианскими идеалами и т. п.

Причина этого проста: литераторы, как правило, сами были выходцами из чиновничьей среды, и даже при увлечении какими-то отличными от конфуцианства философскими течениями (как приверженность буддизму Ван Вэя или увлеченность Ли Бо даосизмом) описываемые в их произведениях события и жизненные реалии так или иначе имели отношения к быту и нравам танской бюрократии [7, с. 143].

Тем не менее, в контексте данного исследования имеет смысл остановиться на понятии *цзюньцзы* (君子) – *благородный муж*, которое имеет непосредственное отношение к принципам конфуцианской морали, и рассмотреть его в качестве философского концепта.

Однако для начала обратимся к сути конфуцианства. Оригинальное обозначение этого учения «Школа образованных людей» (儒家) отчетливо указывает на то, что конфуцианская система никогда не базировалась на теоретических взглядах одного-единственного мыслителя. Так, М. Е. Кравцова писала: *«конфуцианство представляет собой совокупность учений и доктрин, которые возникли в результате концептуализации и этизации древних идиологем и мифологем»* [5, с. 201]. Исходя из этого, правомерным будет сказать, что конфуцианство воплотило богатый духовный опыт национальной цивилизации. Однако формирование конфуцианства как идеологической системы и образование школы связано с именем и деятельностью Конфуция (孔子, 551 – 479 гг. до н.э.).

Учение Конфуция дошло до нас во фрагментарной форме – в виде записей различных его бесед с учениками, но это не просто собрание нравоучительных историй и моральных предписаний, никак не систематизированных. **Целостность учению придаёт выдвигаемый в нём идеал моральной личности *цзюньцзы*.**

Согласно конфуцианству, управляет вселенной Небо (天), источник гармонии и порядка, а представителем Неба на земле является император (皇帝). От всех подданных требуется послушание императорской власти, выполнение законов, данных Небом, и ритуалов (礼). Идеальным человеком, соблюдающим все вышеуказанные нормы, с точки зрения конфуцианства, и будет считаться *цзюньцзы*.

Однако стоит отметить, что понятие *цзюньцзы* имеет два взаимосвязанных смысла: *принадлежность к правящему сословию и человеческое совершенство*. Сама по себе принадлежность к аристократии (касте чиновников) не гарантирует человеческого совершенства, так как для его достижения необходимо духовное самосовершенствование. В то же время, согласно Конфуцию, человеческое совершенство не закрыто и для тех, кому судьбой предназначено быть простолудином.

Так, в трактате «Суждения и беседы» («Луньей», 论语), Конфуций создает образ идеального члена общества – *благородного мужа* – обладающего пятью важнейшими достоинствами: *человеколюбием* (жэнь, 仁), *чувством долга* (и, 义), *ритуалом* (ли, 礼), *знанием* (чжи, 智) и *искренностью* (синь, 信). В конфуцианстве *благородному мужу* противостоит *низкий человек* (сяожэнь, 小人) – воплощение эгоистического прагматизма, человек, неспособный выйти за рамки своей практической специализации и преодолеть духовно-нравственную ограниченность. Так, в Луньей сказано: «благородный муж движется вверх, низкий человек движется вниз» («君子上达, 小人下达»); «благородный муж знает только долг, низкий человек знает только выгоду» («君子喻于义, 小人喻于利»); «благородный муж предъявляет требования к себе, низкий человек предъявляет требования к людям» («君子求诸己, 小人求诸人») и т.д. [8]. Так, подобно тому как *цзюньцзы* совершенствует себя в упорных трудах, *сяожэнь* является результатом нерадения человека о самом себе.

Таким образом, *цзюньцзы*, выйдя за пределы лирического героя, носителя конфуцианских религиозных ценностей, обретает статус **концепта**. Тем не менее, данный концепт, как и было сказано ранее, не может быть отнесен к сугубо конфуцианским: *цзюньцзы* в разной степени и с разными акцентами включен как в конфуцианство, так и в другие философско-религиозные учения. Однако правомерным будет сказать, что именно идеология конфуцианства наиболее сильно повлияла на становление образа *благородного мужа*. Так, **концепт *цзюньцзы***, рассматриваемый в русле конфуцианской философии, в поэтическом творчестве эпохи Тан чаще всего **будет выражен через лирического героя чиновника (ши, 士)**.

Образ чиновника в конфуцианской традиции представляет собой идеальную картину совершенного человека. Однако на практике между *благородным мужем* (или теми, кто считал своим долгом ориентироваться на этот эталон) и реальным чиновником была большая разница.

На практике ученые мужи со временем окончательно превратились в господствующую касту, которая все больше отделялась от простого народа труднопреодолимой преградой – «*стеной иероглифов*» [6, с. 38-39].

Должности в провинциях нередко наследственно закреплялись за той или иной семьей и считались фамильным достоянием. На обучение детей грамоте, литературе нужны были деньги, и не каждая семья могла себе это позволить. Естественно, что выходцу из простой крестьянской семьи было сложно добиться должности чиновника и получить независимость от местных магнатов.

Складывалось представление, что император, стоявший во главе данной иерархической пирамиды, а точнее, выше нее, «сын Неба» (天子), даже не подозревал, что творится в чиновничьих кругах, празднично проводя свои дни, раздавая подарки порой не заслужившим их чиновникам. Так, в «Песне о боевых колесницах» («兵车行») в переводе А. И. Гитовича, поэт Ду Фу писал:

«边亭流血成海水，
武皇开边意未已。
君不闻汉家山东二百州，
千村万落生荆杞»
[9].

«Стон стоит на просторах Китая -
А зачем императору надо
Жить, границы страны расширяя:
Мы и так не страна, а громада.
Неужели **владыка** не знает,
Что в обители ханьской державы
Не спасительный рис вырастает -
Вырастают лишь сорные травы».
[3].

Таким образом, явная деградация бюрократического аппарата и правящего режима в целом в период средней и поздней Тан выявила зримый контраст с идеальным представлением о честном и неподкупном образе *цзюньцзы*.

Подобное противопоставление нашло свое отражение в произведениях великого танского поэта Ду Фу (杜甫, 712 – 770 гг.). Выходец из старинного чиновничьего рода, воспитанный по всем канонам конфуцианской идеологии, Ду Фу видел роль чиновника в государственном управлении прежде всего в воплощении в жизнь идеалов древнего и классического конфуцианства, служении на благо государства и простого народа. Безуспешность попыток поступить на службу окончательно убедила поэта в бессилии побороть косность и порочность системы чиновничества.

В произведениях Ду Фу четко выделяются два типажа чиновника. Первый – это тот идеальный образ *цзюньцзы*, который «воспевал» Конфуций. Второй – образ жестокосердного коррумпированного человека, который лишь внешне – на уровне этики и ритуала – соответствовал социальному идеалу *благородного мужа*.

Так, образ чиновника в большинстве произведений Ду Фу имеет явно негативную коннотацию и значительно разнится с представлениями о моральном облике *цзюньцзы*, выстроенном догмами классического конфуцианства.

Основная масса чиновников, несмотря на воспитание с детства в духе конфуцианской морали, любыми средствами добивались себе лучшей жизни, преступая через устоявшиеся идеологические нормы.

Нельзя сказать, что подобный контраст между классическим образом *цзюньцзы* и реальным поведением чиновника был открытием поэтов эпохи Тан, или Ду Фу в частности. Так, еще многие народные песни эпохи Хань (汉乐府, 206 до н. э. – 220 н. э.) отличались ярко выраженной социальной направленностью и критикой бюрократического аппарата.

Тем не менее, социальный контраст в произведениях Ду Фу имеет более определенные черты. Он достигается за счет противопоставления образа богатых представителей элиты и бесправного народа, где последние могут лишь наблюдать за тем, как результатом их труда пользуются высшие чины. Так, в «Стихах в пятьсот слов о том, что было у меня на душе, когда я

направлялся из столицы в Фэнсянь» («自京赴奉先县咏怀五百字») в переводе А. И. Гитовича Ду Фу писал:

«朱门酒肉臭，
路有冻死骨。」
[9].

*«Вина и мяса
Слышен запах сытый,
А на дороге –
Кости мертвецов».*
[3].

Это ёмкое художественное изложение социальной реальности четко отражает основные противоречия общества в кризисный для династии Тан период: несметные богатства правящего класса и глубокую нищету народных масс. Так, по словам Л. Е. Бежина, в данном произведении ясно прочитывается *«выстраданный пафос конфуцианца, испытывающего мучительное разочарование из-за несовпадения своих идеалов с действительностью»* [2, с. 38].

Острые критические выпады против злоупотреблений чиновников связаны в творчестве Ду Фу и с сентенциями по поводу тягот воинской доли или нищеты крестьян. Так, образ чиновника неотрывен от образа простого солдата, крестьянина, вынужденного участвовать в военных действиях:

«公家有程期，
亡命樱祸罗。
君已富土境，
开边一何多。」
[9].

«Чиновники
*Так наблюдают за нами,
Что, если сбежишь,
То прибьют на дороге.
Как будто богат
Государь наш землю -
Зачем же стремиться
За новою данью? »*
[3].

«В поход за Великую стену» («前出塞»),
перевод Гитовича А. И.

Показательно, что в данном стихотворении, для описания чиновника, автор использует слово «公家», а не «士». Первое слово обычно употребляется в более широком смысле, его можно перевести как государство, правительство (приближено к современному слову «官家»), иероглиф же «士» – распространенная лексема для обозначения чиновника любого ранга – здесь не используется.

Далее мы встречаем лексему «君», которая в древнекитайском языке имеет два взаимосвязанных значения: «君» как «君王» – правитель, владыка (а также люди, его представляющие) и «君» как «君子» – *благородный муж*. Так, вразрез с русским переводом А. И. Гитовича, мы можем предположить, что в данном стихотворении Ду Фу мог обращаться как непосредственно к государю, так и к *«благородным мужам»* – чиновникам, его замещающим. Следовательно, данная строчка «君已富土境，开边一何多», может переводиться как *«Государь [и чиновники] уже богаты землей, к чему*

[завоевывать] боле?», и отсылать нас к одной из основополагающих категорий конфуцианства – умеренности.

Мы видим, что так называемые «благородные мужья», в погоне за наживой и славой, забыли о добродетели, они не умеренны в своих чаяниях и жаждут получить что-либо за счет других людей. Для Ду Фу как конфуцианца в конечном итоге мерой моральных принципов нравственной ценности человека оказывается его отношение к родной стране. Так, образ *цзюньцзы* трансформируется в совершенно ему противоположный – *сяожэнь* – малодушный, неблагородный человек.

Данную метаморфозу мы также можем наблюдать и в творчестве других литераторов. В качестве примера рассмотрим стихотворения танского классика Бо Цзюйи (白居易, 772 – 846 гг.) – последователя идей Ду Фу:

«九月降霜秋早寒，
禾穗未熟皆青乾。
长吏明知不申破，
急敛暴徵求考课。」
[9].

«В девятый месяц пал белый иней,
Поторопился осенний холод.
Колосья зерном не успели налиться
– все они, не созрев, засохли.
Старший сборщик все это знает,
но не просит снизить поборы.
За податью рыщет, налоги тянет,
чтоб видели его старанье».
[3].

«Дулинский старик» («杜陵叟»),
перевод Эйдлина Л.З.

Поэт часто обращается к контрастному изображению проявлений богатства и нищеты в рамках одного поэтического текста: «Песни и пляски» («歌舞»), «В тонких одеждах на сытых конях» («轻肥»), «Покупаем цветы» («买花»). В своих произведениях Бо Цзюйи правдиво изображает нелегкий труд крестьян, их горестное существование: «Я смотрю, как убирают пшеницу» («观刈麦»), «В жестокую стужу в деревне» («村居苦寒»), осуждает беззаконие дворцовых чинов «Старый угольщик» («卖炭翁»). Определяя тему стиха «Дракон черной пучины» («新乐府»), поэт в подзаголовке прямо писал: «Против чиновников-лихоимцев».

Таким образом, положительными образами в творчестве Ду Фу, Бо Цзюйи и других танских поэтов выступают отнюдь не чиновники – истинным *цзюньцзы* фактически является сам автор – лирический герой. Так, в «Стихах в пятьсот слов о том, что было у меня на душе...» Ду Фу говорит:

«穷年忧黎元，
叹息肠内热，
取笑同学翁，
浩歌弥激烈。」

«И сердца жар,
Бредя тропой земною,
Я отдавал народу
Всей душой.
Пусть господа
Смеются надо мною,
Но в громких песнях

[9].

Слышен голос мой».

[3].

Автор будто сам включен в эту социальную парадигму. Невзирая на возможность быть не понятым правящей элитой, Ду Фу, хранитель традиционных конфуцианских ценностей, видел собственное призвание в том, чтобы верой и правдой служить государям, подобным Яо и Шуню.

В дополнение приведем пример из стихотворения «Стихи о том, как осенний ветер разломал камышовую крышу моей хижины» («茅屋为秋风所破歌»):

«安得广厦千万间,
大庇天下寒士俱欢颜,
风雨不动安如山。»

[9].

«О, если бы
Такой **построить дом**,
Под крышею
Громадною одной,
Чтоб миллионы комнат
Были в нем
Для **бедняков**,
Обиженных судьбой» [3].

Ду Фу вынашивал мечту о большом доме на десять тысяч комнат, в котором бы нашли приют все бедняки Поднебесной – «и не будут тогда им страшны ни ветер, ни дождь». Здесь мы видим не просто сострадание, не стыд благополучного перед нуждающимися, а прямое желание пожертвовать собой во благо бедняков. В этом проявляется не только эволюция чувств Ду Фу, но и путь развития танской поэзии в ее отношении к человеку.

Развивая тему, автор – лирический герой – выразил готовность пожертвовать собственным благом и даже жизнью, лишь бы не осталось на земле страдающих от холода и голода:

«呜呼何时眼前突兀见此
屋,
吾庐独破受冻死亦足。»

[9].

«И если бы,
По жизни проходя,
Его я наяву
Увидеть мог, –
Тогда –
Пусть мой развалится очаг,
Пусть я замерзну –
Лишь бы было так».

[3].

Так, стихи Ду Фу, отличаясь глубокой социальной направленностью и психологической достоверностью, воссоздавали образ самого поэта – истинного *цзюньцзы* – мудрого, жизнелюбивого, чуткого к чужим горестям. Подобное, мы можем видеть и в лирике Бо Цзюйи. Рассмотрим стихотворение «Халат» («新制布裘») в переводе Ю. М. Ключникова:

«安得万里裘,
盖裹周四垠。

«Как бы мне раздобыть
Ткани тысячи ли
И одежды пошить

稳暖皆如我，
天下无寒人。»
[4].

Гору до облаков,
Чтобы в тёплый халат
Облачиться могли
Десять тысяч раздетых
Простых бедняков».
[4].

Продолжая идею Ду Фу о «доме с десятью тысячами комнат», Бо Цзюйи пишет о «десяти тысячах ли ткани», которые лирический герой – сам автор – хочет раздобыть, чтобы также обогреть всех обездоленных Поднебесной.

Таким образом, основная часть китайской бюрократии лишь внешне – на уровне этики и ритуала – соответствовала социальному идеалу *благородного мужа*, разработанного в конфуцианстве. Тем не менее, помимо бездарных и коррумпированных чиновников, были и честные, стоявшие на страже конфуцианских норм и обеспечивающие в период смены династийных циклов преемственность и воспроизводство китайской цивилизационно-культурной традиции. Так, **истинным прототипом цзюньцзы – благородным мужем – выступает отнюдь не чиновник, а сам автор – лирический герой.**

Библиографические ссылки

1. Алексеев, В. М. Труды по китайской литературе в 2-х томах / В. М. Алексеев. – М. : Восточная литература, 2002. – Т.1. – 574 с.
2. Бежин, Л. Е. Ду Фу / Л. Е. Бежин // Серия биографий «Жизнь замечательных людей»; вып. 674. – М. : Молодая гвардия, 1987. – 38 с.
3. Библиотека мировой литературы. Восточная серия. Поэзия Ду Фу в переводах А. И. Гитовича, 2001, OCR Бычков М. Н. [Электронный ресурс]. – http://www.lib.ru/POECHIN/DUFU/dufu_gitovich.txt. – Дата доступа: 21.09.2022.
4. Китайская поэзия // Бо Цзюйи. [Электронный ресурс]. – https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author_id=7. – Дата доступа: 28.10.2022.
5. Кравцова, М. Е. История культуры Китая. 3-е изд., испр. и доп. / М. Е. Кравцова. – СПб. : Издательство «Лань», 2003. – 201–204 с.
6. Малявин, В. В. Гибель Древней империи / В. В. Малявин. – М., 1993. – С. 38–39.
7. Сторожук, А. Г. Три учения и культура Китая: Конфуцианство, буддизм и даосизм в художественном творчестве эпохи Тан / А. Г. Сторожук. – СПб. : Восточный факультет СПбГУ, 2010. – 142–143, 157, 181–182, 312, 406, 428 с.
8. Электронная библиотека // Луньюй. [Электронный ресурс]. – https://modernlib.net/books/konfuciy/lun_yuy/read. – Дата доступа: 22.09.2022.
9. 古诗库 / 杜甫诗全集(Библиотека древней поэзии. Полное собрание стихов Ду Фу). [Электронный ресурс]. – <http://www.shigeku.com/xlib/lingshidao/gushi/dufu.htm>. – Дата доступа: 17.10.2022.

ЗБОРНІК ІГАРА КУЛІКОВА «ВЕЦЕР НІШТО І РЭХА ЦЬМЫ» ЯК СЮЖЭТНА-КАМПАЗІЦЫЙНАЕ АДЗІНСТВА

А. В. Даніленка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

annasdanilenko@mail.ru;

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

У артыкуле разглядаецца сувязь структуры зборніка Ігара Кулікова «Вецер нішто і рэха цьмы» (2021) са спецыфікай паэтычнай мовы аўтара. Акрэсліваецца месца неалагізмаў у кампазіцыі і знакавай сістэме зборніка, апісваецца спосаб прэзентацыі канцэпта «нішто», вызначальнага для арганізацыі частак кнігі.

Ключавыя словы: знак; знакавая сістэма; кампазіцыя; неалагізм; паратэкст; паэтычная мова; І. Кулікоў.

Адзін з галоўных інструментаў адасаблення твора ад пазасталай літаратурнай рэчаіснасці – так званая рама тэксту, якая дазваляе абазначыць ягоныя межы графічна і структурна. У выпадку аб'яднання аўтарам некалькіх самастойных тэкстаў у цыкл, іх рамы мадыфікуюцца, узаемадзейнічаюць. Калі разглядаць кнігу паэзіі як спробу «звышцыклізацыі» і адначасова як «спосаб увасаблення аўтарскай свядомасці і арганізацыі чытацкага ўспрыняцця» [4, с. 96], то рама, асноўная функцыя якой палягае ў механічным аддзяленні элементаў тэксту, недастатковы інструмент, каб апісаць ускладненую арганізацыю частак кнігі.

Больш прадуктыўным для аналізу паэтычных зборнікаў падаецца панятак «паратэкст», уведзены ў літаратуразнаўства Жэрарам Жэнетам (Gérard Genette) і апісаны аўтарам як «нявызначаная зона паміж знешнім і ўнутраным, зона без знаку дакладнай мяжы» [5, р. 2]. Паратэкст улічвае большую колькасць элементаў, якія атачаюць літаратурны твор (уключаючы ў іх пералік афармленне кнігі і спецыфіку яе структуры) і разглядае іх у комплексе: з паіцыі прысутнасці аўтара ў паратэксце, ягоных інтэнцый і г.д.

Шматфункцыянальнасць паратэкстуальных элементаў – пры іх множнасці – назіраецца ў зборніку Ігара Кулікова (нар. 1988) «Вецер нішто і рэха цьмы» (2021). Першыя два раздзелы кнігі («Вецер нішто» і «Рэха цьмы», сваімі назвамі і парадкам размяшчэння яны паўтараюць назву зборніка), арганізаваныя ідэнтычна і аточаныя паратэкстам, пабудаваным паводле ідэнтычнай формулы. Назва апошняга верша ў раздзеле супадае з назвай усяго раздзела, пры гэтым эпиграф да раздзела – частка тэксту апошняга верша ў раздзеле. Інтэграцыю паратэксту ў тэкст мастацкі ўзмацняе наяўнасць эпиграфа да ўсяго зборніка, вынесенага па-за вобласць нумарацыі старонак, на форзац:

*Усякі, хто пачуў
Вецер нішто
і Рэха цьмы,
ведае, што
яны ёсць*

Канстатуючы еднасць першых дзвюх частак, эпіграф ігнаруе трохчасткавую структуру кнігі: перад трэцім раздзелам зборніка, «Вялікае княства», акрамя эпіграфа, запазычанага з тэксту апошняга верша ў раздзеле (пры гэтым верш, у адрозненне ад папярэдніх прыкладаў, мае самастойную назву «Зніч»), змешчаны яшчэ і праявічны ўступ.

Уступ, пачаты ад сказа: «Песьні гэтага збору паходзяць з розных мясцін і часоў» [3, с. 70], адмаўляе ранейшага наратара, выяўленага ў папярэдніх частках праз «я-апавядальніка» («Пра багоў» [3, с. 54], «Прышласьць» [3, с. 52]). Паратэкст у «Вялікім княстве» дае не толькі ўводныя дадзеныя камунікацыйнай сітуацыі, але і азначае жанр, робячы частку літаратурнай містыфікацыяй. Ранейшы наратар, такім чынам, пасунуты са сферы ўласна мастацкага тэксту ў паратэкст: да кожнага з вершаў трэцяга раздзела далучаны каментар з жанравым тлумачэннем ад наратара-даследчыка («верш у свабодным рэчні», «верш у простым проціслаўні», «верш у веставіцы» і г. д.), а да «Трымесьця» [3, с. 92] прыкладзены таксама гістарычны і тапанімічны каментар, па сваёй функцыі падобны да «Слоўя», змешчанага напрыканцы кнігі.

Повязь і ўзаемапранікненне паратэксту і тэксту мастацкага здольныя фармальна апісаць структуру зборніка, не закранаючы, аднак, умоў, якія дазваляюць гэтаму ўзаемапранікненню адбыцца, то-бок не апісваючы сістэмы, суадносна з якой тэкст арганізаваны. Сістэма, у сваю чаргу, можа быць апісаная дастаткова поўна толькі на скрыжаванні аўтарскага погляду і чытацкага ўспрыняцця. Арганізаваны пэўным чынам паэтычны зборнік – поле для камунікацыі, умовы якой і ёсць умовамі для структурызацыі.

«Вецер нішто і рэха цьмы» ўжо ў назве выяўляе галоўную праблему камунікацыі: калі аўтарскай інтэнцыяй было азначыць «нішто», які знак мусіць успрыняць чытач, каб акт камунікацыі адбыўся?

Рашэннем будзе не мадэляванне знакавай сістэмы, якой аперыруе зборнік, але зварот да асаблівасцей паэтычнай мовы, што, паводле Ралана Барта, «робіць канцэпт як мага больш абстрактным, а знак як мага больш адвольным і паслабляе да межаў магчымага сувязь азначальнага з азначаным» [1, с. 101]. Суадносна, увага мусіць быць засяроджаная ў той вобласці, у якой абстрактнасць сягае мяжы: у вобласці неалагізмаў.

У плыні паэтычнай мовы функцыя неалагізмаў можа быць прыроўненая да функцыі, якую выконвае ўскладнены сінтаксіс: з іх дапамогай адбываецца пераарганізацыя моўных сродкаў, якая аддзяляе паэзію ад прозы. Пры гэтым неалагізм разглядаецца не як асобная моўная адзінка, а ў кантэксце цэльнай паэтычнай фразы, якая не проста атачае, але і тлумачыць яго. Нават спарадычнае графічнае выдзяленне неалагізмаў (як, напрыклад, у вершах «Вецер нішто» [2, с. 38], «Імядзея» [3, с. 71]) не адасабляе іх цалкам ад пазасталага твора: змена шрыфта хутчэй скіроўвае фокус увагі інтэрпрэтатара на выдзеленыя часткі.

Адзіны магчымы выпадак канчатковага аддзялення, сепарацыі неалагізма – змена зонаў, то-бок ягонае змяшчэнне ў паратэкст. Пры гэтым паратэкстуальныя элементы губляюць свае першасныя функцыі. Назва твора, азначаная неалагізмам (напр. «Зьзямя» альбо «Зацьма»), не можа ані задаваць гарызонт чакання для чытача, ані ствараць сабой уводзіны для камунікатыўнай сітуацыі. Жанравае азначэнне, заключанае ў неалагізме, застаецца незвязаным з літаратурнымі рэаліямі па-за зборнікам. Такім чынам, элементы, закліканыя «дапамагаць і пасярэднічаць» [5, р. 12], замыкаюцца самі ў сабе і перастаюць азначаць нешта, адрознае ад саміх сябе, пераўтвараюцца ў своеасаблівую нулявую прастору.

Неалагізм, які займае адасобленую пазіцыю, перажывае яшчэ адну трансфармацыю: «Паэтычнае слова пераўтвараецца ў акт, пазбаўлены бліжэйшага мінулага і атачэння кантэксту, але ў ім згущаецца памяць пра ўсе карані, што яго нарадзілі» [3, с. 351]. У дачыненні да неалагізма, змешчанага ў паратэксце, «каранямі» будзе з’яўляцца ўласна мастацкі твор, да якога паратэкст адносіцца. У гэтай сітуацыі верш з назвай-неалагізмам пераўтвараецца не толькі ў прастору камунікацыі, але і ў своеасаблівую «прастору памяці».

З гэтага пункту гледжання назва ўсяго зборніка «Вецер нішто і рэха цьмы» можа разглядацца як спалучэнне двух неалагізмаў, «прасторай памяці» для якіх будзе з’яўляцца ўвесь тэкст кнігі. Пры гэтым «Вецер нішто» і «Рэха цьмы» ў сваім спалучэнні адмаўляюць прысутнасць трэцяй часткі, неалагізмам не азначанай. «Вялікае княства» – адзіная назва, якая адсылае да рэальнасці па-за прасторай кнігі, але ў той жа час гэта адзіны раздзел, які прэтэндуе на стварэнне несапраўднай, «хлуслівай» зоны памяці («хлуслівай» гэту памяць робіць раней узгаданы жанр раздзела, літаратурная містыфікацыя). «Вялікае княства» таксама з’яўляецца адзіным раздзелам, творы ў якім не закліканыя тлумачыць назву часткі. У першую чаргу вершы «Вялікага княства» тлумачаць самі сябе: найбольшая колькасць твораў з назвай-неалагізмамі змешчаная менавіта ў трэцім раздзеле, пры гэтым кожны з вершаў мае ўжо ўзгаданы вышэй спецыфічны жанравы каментар.

Звяртаючыся да аўтарскіх неалагізмаў у зборніку, асобна варта спыніцца на каталагізаваным «Слоўі», змешчаным напрыканцы кнігі. Яно – асаблівы паратэкстуальны элемент, аформлены ў выглядзе слоўнікавай вытрымкі, на мяжы літаратурнага і лінгвістычнага. Пры гэтым, прыводзячы тлумачэнні аўтарскіх неалагізмаў, – кожны неалагізм змяшчаецца побач са сваімі «каранямі» – праявілі «Слоўе» выконвае з паэтычнымі мастацкімі тэкстамі адну і тую ж функцыю.

Улучаныя ў адзін пералік з архаізмамі, неалагізмы робяцца роўным ім фактам моўнай рэчаіснасці. «Слоўе» штучна пашырае сферу іхняга ўжывання, далучаючы новатворы Ігара Кулікова да агульнамоўнай сістэмы знакаў, якая існуе незалежна ад зборніка і з’яўляецца зразумелай знешняму інтэрпрэтатару. Такая адносна «ўстойлівая» пазіцыя неалагізмаў, выведзеных з зоны паратэкстуальнай адасобленасці і спецыфічнай паратэкстуальнай умоўнасці, робіць магчымай пастаноўку наступнага пытання: ці слушна

ўспрымаць неалагізмы са «Слоўя» ў якасці знакавай сістэмы, якая вызначае ўвесь зборнік і адначасова арганізоўвае канцэпт «нішто»?

Варта адзначыць, што «Слоўе» змяшчае ў сабе адносна малую колькасць аўтарскіх новатвораў (не ўзгадваюцца ў ім, напрыклад, жанры з раздзела «Вялікае княства», важныя для самога зборніка структурныя элементы). Алфавітны спосаб арганізацыі раздзела і адсутнасць прывязкі ўпарадкаваных у спіс слоў да паасобных вершаў і структурных частак нівелюе відавочныя адрозненні паміж раздзеламі кнігі, у асноўным тэксе падкрэсленыя з дапамогай паратэкстуальных элементаў. Непрысутнасць асноўнай масы неалагізмаў у «Слоўі» таксама не можа быць прыроўненая да «нішто» (ўспрынятага літаральна, як «недастача»). Канцэпт «нішто», частка паратэкста і ўласна мастацкага тэкста адначасова, непарыўна звязаны як са структурай, так і з сэнсавым нападуненнем кнігі. Для ягонага раскрыцця неабходна больш шчыльна разгледзець арганізацыю паасобных частак зборніка.

Хаця раздзелы «Вецер нішто» і «Рэха цьмы» разглядаліся вышэй як парныя, варта аддзяліць іх адно ад другога па характары вобразнага нападунення. Вершы, якія складаюць першую з частак, аб'ядноўвае празмерная размытасць топаса і хронаса (напр. «Досьвет», «Трывога» альбо «Агонь»). У выпадках, калі топас паддаецца азначэнню («Край», «Высокі край» і «Тай-горад»), ён усё яшчэ застаецца неканкрэтызаваным і выражаным на ўзроўні абагуленага вобраза. «Рэха цьмы», у сваю чаргу, нападуненае рэаліямі: «Жалебен па горадзе» пачынаецца з азначанага тапонімам радка: «Менск я хацеў бы апець» [3, с. 65], у раздзеле ўзгадваюцца ТЭЦ [2, с. 59] і ДСП [3, с. 57], верш «Новая зямля» прама спасылкаецца на тэкст Якуба Коласа не толькі назвай, але і пачаткам першага радка («Мой родны кут» [3, с. 51]).

Адрознасць вобразных сістэм непасрэдна звязаная з адрознасцю паратэкстаў. Калі будова «Рэха цьмы» дазваляе змясціць у раздзеле прысвячэнне (верш «Ёсьціна» [3, с. 46], пры гэтым тлумачэнне паходжання назвы-неалагізма ў тэксце прысвячэння з'яўляецца адным з варыянтаў рэалізацыі «прасторы памяці»), то вобразнай нявызначанасці «Ветра нішто» адпавядае адвольнасць графічнай арганізацыі твораў у ім.

Радок-«лесвіца» («Забыццё») і выдзяленне працяжнікамі рэфрэна «Мы – бежанцы – моў – зруйнаваных» [3, с. 16] («Бежанцы») з'яўляюцца візуальнымі максімамі ў суседстве з максімамі сродкаў мастацкай выразнасці:

*Сусвет вакол, гаворачы, маўчыць.
Хто стане сёння слухаць нашы тайны?
Мы ёсць, хаця нас не павінна быць.
Мы – бежанцы – моў – зруйнаваных [3, с. 16].*

Аксюмаран («гаворачы, маўчыць») і антытэза («ёсць, хаця нас не павінна быць») – прыёмы, якія сустракаюцца ў большасці твораў зборніка і шырока выкарыстоўваюцца як у «Ветру нішто», так і ў «Рэху цьмы» (напр.

аксюмараны: «бездыханны ў дыханным целе» [3, с. 13], «паліў, няпальны» [3, с. 14] і г.д. – раздзел «Вецер нішто», «яго ж у ім ужо даўно няма» [3, с. 44], «ёсць ня тым, чым ёсць» [3, с. 46] – раздзел «Рэха цьмы»; антытэзы: «там я свой, але тут – староньні» [3, с. 31], «сыцюдзёны, але ўсё-такі гарачы» [3, с. 13] – раздзел «Вецер нішто», «яна мне – холад, я ёй – цяпло нястачы» [3, с. 49], «ён праг усё, але ня мог нічога» [3, с. 44] – раздзел «Рэха цьмы»).

І аксюмаран, і антытэза спалучаюць элементы паміж сабой так, каб іхняя еднасць адмаўляла сэнс кожнага з вобразаў, узятага адасоблена. Эфект «адмаўлення вобразу» прысутнічае ў тэксе зборніка не толькі ў межах мастацкіх прыёмаў, але і па-за імі. Абодва раздзелы кнігі напоўненыя як проста назоўнікамі, так і назоўнікамі, дапоўненымі часціцай «не». Разам з тым, у межах паэтычнай мовы ўвод часціцы «не» не ўплывае на вобразную сістэму верша: вобраз уводзіцца ў твор па факце згадкі назоўніка. Лінгвістычная адсутнасць з’явы прыроўніваецца да ейнай літаратурнай прысутнасці, што складае асаблівасць паэтычнай мовы І. Кулікова.

Так, напрыклад, верш «Невараць», змешчаны ў раздзеле «Вецер нішто», арганізаваны вакол «адсутнага» вобраза, уведзенага ў першым радку: «Няма вяслоўцы. І ўсё ж абшар ім повен. / Яго вясло й цяпер ляжыць на самым дне травы» [3, с. 20]. Пры гэтым назва твора таксама змяшчае ў сабе часціцу «не», і такім чынам становіцца адмоўленай двойчы: як неалагізм, змешчаны ў паратэксе, і як назва верша з «адсутным» цэнтральным вобразам. У «Рэху цьмы» падобны прыныцы спаборніцтва адсутнага з прысутным (на абагуленым узроўні) выказаны ў вершы «Пра багоў»: «Мова – адзіны нябыт, што дадзены нам у спажытак» [3, с. 54].

Выкарыстанне аксюмарана, антытэзы і спосаб прэзентацыі вобразаў, агульныя для двух першых раздзелаў кнігі, ствараюць заканамернасць, якую можна назваць заканамернасцю адсутнасці, і адначасова – заканамернасцю арганізацыі канцэпта «нішто», непасрэдна звязанага з усімі вобразнымі сістэмамі кнігі. Узгадваючы «нішто», нельга, аднак, ігнараваць яшчэ адну групу распаўсюджаных у зборніку мастацкіх прыёмаў, якія тычацца структурнай арганізацыі тэксту. Гэтую групу складаюць анафары і ампліфікацыі, прычым часта анафара альбо пачынаецца з «не» («не наслухацца сьпевам яго кліч-сьцягоў / не нагледзецца небам яго зор-званіц» [3, с. 30]), альбо служыць для сувязі і напаўнення «адмоўленых» вобразаў («Ён для сябе, пустога, трафарэт / Ён ёсць адно ў проразах няма» [3, с. 44]). Ампліфікацыі найчасцей звязаныя не з матэрыяльнымі аб’ектамі, але з катэгорыямі, якія судакранаюцца з «нішто» і ў пантыкавым плане, і семантычна: «празь цьму, / праз горы, / праз адчай / бездарожжам стомы / прыйдзі пакліканы ў нішто валадар нічога» [3, с. 32]. Анафара і ампліфікацыя, такім чынам, не супрацьпастаўленыя ў зборніку аксюмарану і антытэзе: кожная з груп прыёмаў грунтуецца на перагрупаванні вобразаў і кожная з груп супрацоўнічае з канцэптам «нішто», удакладняючы яго.

Апісаны адрознымі сродкамі, канцэпт «нішто» значна большы за элемент толькі вобразнага альбо толькі кампазіцыйнага. Упершыню выяўленае ў назве зборніка, «нішто» ў сваіх уласцівасцях структурызацыі

набліжаецца да паратэкстуальнага элемента, застаючыся канцэптам, выяўленым непасрэдна ў тэксце мастацкім. «Нішто», адмаўляючы вобразы, не шкодзіць тканцы паэтычнай мовы і, наадварот, робіцца неад’емнай яе часткай, якая дазваляе мадыфікаваць тэкст, не толькі дзелячы яго графічна і кампазіцыйна, але і ствараючы сюжэтна паўнаватасныя «этыялагічныя» вершы (напр. «Пра багоў» і «Вецер нішто»).

Асноўныя мастацкія асаблівасці зборніка (і адначасова рысы, якія ствараюць канцэпт «нішто»), выражаныя ў творах «Дух» (перакладзенай з санскрыту мантры) і «Сон» (тэкст І. Кулікова), вынесеныя, як і эпіграф, па-за раздзелы і па-за зону нумарацыі, у паратэкст. Умоўна яны могуць быць падзеленыя наступным чынам: «Дух» як увасабленне пластычнай структуры кнігі (адсутнасць знакаў прыпынку, рэфрэн «няхай мой дух будзе ў намерах добры» [3], ампліфікацыя «які сам розум сам сьвядомасць воля» [3]), «Сон» як увасабленне ідэі «адсутнасці вобразу» (аксюмаран «цяжарная сабой і несабою» [3], антытэза «калі прыслухацца – яно маўчыць» [3]).

Увесь корпус тэкстаў зборніка апынаецца своеасаблівай цэльнай «нулявой прасторай» – прасторай умоўнасці, якая дазваляе паэтычнай мове І. Кулікова функцыянаваць. Гэта адначасова і топас «нішто», азначаны праз назву, і «аднародны паэтычны час» [2, с. 363], якія разам ствараюць умовы для плённага ўзаемадзеяння мастацкага тэксту з паратэкстам, у выніку чаго сама «памяць слова» робіцца полем для камунікацыі. Еднасць твораў унутры кнігі, дасягнутая ў тым ліку выкарыстаннем у вершах роднасных мастацкіх прыёмаў, дазваляе адначасова «замкнуць» і «адкрыць» вобразную сістэму зборніка. Нягледзячы на тое, што ў кнізе функцыянуе вызначаная («замкнутая») колькасць вобразаў і кожны з вершаў аточаны адасобленымі паратэкстуальнымі элементамі, ускладненая арганізацыя частак кнігі пакідае магчымасць для стварэння «шэрай» («адкрытай») зоны, у якой уласна мастацкае робіцца неаддзельным ад паратэкстуальнага. У межах гэтай зоны развіваецца цэнтральны для кнігі канцэпт «нішто». «Адкрытасці» вобразнай сістэмы таксама спрыяе магчымасць бясконцага памнажэння «адсутных» лінгвістычна вобразаў, якія ва ўмовах, зададзеных паэтычнай мовай І. Кулікова, робяцца фактам вобразнай рэчаіснасці.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 75–134.
2. Барт, Р. Нулевая ступень письма / Р. Барт // Семиотика : Антология / сост. Ю. С. Степанов. – М. : Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 327–371.
3. Кулікоў, І. М. Вецер нішто і рэха цьмы : вершы / І. М. Кулікоў. – Мінск : А. М. Янушкевіч, 2021. – 133 с.
4. Прохоров, Г. С. Книга стихов / Г. С. Прохоров // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 96.
5. Genette, G. Paratexts: Thresholds of interpretation / G. Genette. – Cambridge University Press, 2001. – 427 p.

КОНЦЕПТ ОГНЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ БЛЕЗА САНДРАРА

Н. С. Иванова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.ivanovans1@bsu.by;

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

Статья посвящена концепту огня в жизненном и творческом пути французского писателя и поэта Б. Сандрара (Blaise Cendrars, 1887 – 1961). Образ огня прослеживается во всех его произведениях, в том числе в автобиографиях, поэтому результаты исследования позволяют раскрыть специфику не только художественного метода Б. Сандрара и его мировосприятия, но и его авторского образа. При этом концепт огня многогранен, он выступает в качестве связующего звена между другими важными мотивами произведений – жизнью и смертью, природой, творчеством и т.д. В результате посредством реализации концепта огня Б. Сандрар создает целостный художественный мир и уникальный авторский образ в том числе.

Ключевые слова: авангардизм; автобиография; концепт огня; образ; символ; творческий путь; французская поэзия.

Блез Сандрар (*Blaise Cendrars*, настоящее имя – Фредерик-Луи Созе, 1887 – 1961) – франко-швейцарский поэт и писатель, апологет эстетики авангарда, который разрабатывает новаторские приемы визуально-музыкальной образности, тем самым во многом определив образ западноевропейского искусства XX–XXI вв.

История жизненного и творческого пути Б. Сандрара – известного литературного мистификатора – намеренно энигматична, полна недосказанности. Огонь становится одним из ключевых образов его поэтического и прозаического наследия, магистральным мотивом произведений различных лет. Кроме того, с огнем связаны и некоторые события из жизни творца. В первую очередь, это трагическая смерть его русской подруги Элен в пожаре в 1907 г. После жизни в Российской империи (1904–1907 гг), где Ф.-Л. Созе застает Русско-Японскую войну и революционные события, юный поэт постепенно создает образ Б. Сандрара.

Псевдоним, положивший начало авторскому образу, появляется в первой поэме «Пасха в Нью-Йорке» (*Les Pâques à New York, 1912*) и остается с Б. Сандраром до конца жизни, символизируя его понимание искусства как творческого огня, внутреннего пламени художника. Так, имя «Blaise» схоже со словом *braise* – жар, горящие угли, «Cendrars» происходит от «пепла» (*cendre*), из которого поэт возрождается, как Феникс, конечный слог *-ars* созвучен со словом *art* – искусство.

Об этом концептуальном созвучии заявляет и Б. Сандрар в своем первом автобиографическом произведении «Однажды ночью в лесу» (*Une nuit dans la forêt, 1929*): «Tout ce que j'aime et que j'étreins en cendres aussitôt se transmue... – Et Blaise vient de braise... Je me boute le feu avec... j'attise ma vie et travaille mon cœur avec le tisonnier » (Все, что я люблю и обнимаю, в пепел тотчас превращается... – А Блез возникает из угольков... Я им себя

поджигают... я разжигаю свою жизнь и сердце кочергой)¹⁶ [11, с. 17]. Творческий замысел писателя раскрывается в строках из автобиографии «Человек, пораженный громом» (*L'Homme foudroyé*, 1945), написанной Б. Сандраром как своеобразный итог жизненной и творческой деятельности: «Я загорелся в своем одиночестве, потому что писать – значит сгорать... Письмо – это огонь, который зажигает великое движение идей и заставляет пылать ассоциации образов, прежде чем превратить их в потрескивающие угли и в падающий пепел. Но если пламя вызывает тревогу, спонтанность пожара остается мистической. Писать – значит сгорать заживо, но это еще и возрождаться из пепла» [8, с. 49]. Искусство (литература, в частности) является для Б. Сандрара воплощением глубокой личностной рефлексии, представленной в бесконечно многомерной художественной реальности, циклическим перерождением внутреннего Я.

Начиная как поэт, Б. Сандрар после войны постепенно переходит к прозе, журналистской деятельности и кинематографу. При этом образ огня появляется во всех разрабатываемых им жанрах: стихотворениях, поэмах, романах, новеллах, сказках, а также в автобиографиях, образуя определенный философский концепт. Он выражается посредством различных лексем-синонимов: *feu*, *brasier*, *fournaise*, *flambée*, *cendres*, *flammes*, *braise* и т.д. Автор также использует сенсорные лексемы, отсылающие к образу огня: обилие красного цвета (в особенности, на поле боя) и солнечного света (в противовес темной, холодной ночи), восприятие тепла солнца, костра, дыма от сигареты.

Для образной системы поэм, позже вошедших в сборник «По всему миру» (*Du monde entier*, 1919), и стихотворений 1910-ых гг. характерна реализация концепта огня как нескончаемой внутренней силы героя. Поэма «Пасха в Нью-Йорке» является обращением лирического субъекта к Богу, призывом проявить сострадание к человеческому роду. При этом образ огня в поэме двойственен: это и «мистический» христианский огонь, упоминаемый в пасхальной молитве героя («*D'immenses dragons noirs se seraient jetés sur Vous, / Et vous auraient soufflé des flammes dans le cou*» (Огромные черные драконы налетели бы на Вас, / И вам вдохнули бы пламя в шею) [4, с. 23], «*La joie du Paradis se noie dans la poussière, / Les feux mystiques ne rutilent plus dans les verrières*» (Райская радость тонет в пыли, / В окнах уже не пылают мистические огни) [4, с. 24]), и внутренний огонь лирического субъекта, символизирующий его лихорадочное состояние, сжигающий человека изнутри («*La rue est dans la nuit comme une déchirure, / Pleine d'or et de sang, de feu et d'épluchures*» (Улица в ночи как разрыв, / Полна золота и крови, огня и шелухи) [4, с. 21], «*La cité tremble. Des cris, du feu et des fumées*» (Город дрожит. Крики, огонь и дым) [4, с. 25]). В целом огонь в «Пасхе» символизирует мировой хаос.

В поэме «Проза о трансибирском экспрессе» (*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913) Сандрара-героя охватывает то же

¹⁶ Здесь и далее перевод наш – Н. И.

чувство потерянности, чуждости всему миру. В произведении образ огня реализуется в нескольких гранях. Он связан, в первую очередь, с источником жизненной силы: «J'étais à Moscou, où je voulais me nourrir de flammes» (Я был в Москве, где я хотел питать себя пламенем) [4, с. 29], личными переживаниями молодого человека, стоящего на пороге нового века: «Je pressentais la venue du grand Christ rouge de la révolution russe... / Et le soleil était une mauvaise plaie / Qui s'ouvrait comme un brasier» (Я предощущал пришествие великого красного Христа русской революции... / И солнце было дурной раной / Которая открывалась как жаровня) [4, с. 28]. Юность сравнивается одновременно с горящим сердцем героя, Эфесским храмом (одно из семи чудес света, сожженное Геростратом в 356 г. до н. э.) и Красной площадью в лучах заката: «Car mon adolescence était si ardente et si folle / Que mon cœur, tour à tour, brûlait comme le temple / d'Éphèse ou comme la Place Rouge de Moscou / Quand le soleil se couche» (Ибо юность моя была так пылка и безумна, / Что мое сердце попеременно горело как храм / Эфеса или как Красная площадь Москвы / Когда солнце садится) [4, с. 27]. Образ огня имеет в произведении и универсальный характер, являясь одним из первичных элементов бытия, природной стихией Вселенной: «Et la seule flamme de l'univers / Est une pauvre pensée...» (И единственное пламя во вселенной / Это бедная мысль...) [4, с. 32], «L'incendie était sur toutes les faces, dans tous les cœurs» (Пожар был на всех лицах, во всех сердцах) [4, с. 42]. Париж, где жил и творил большую часть своей жизни Б. Сандрар, также связан – как мировая столица нового искусства – в авторском сознании с образом огня: «Paris a disparu et son énorme flambée» (Париж исчез и его огромное пламя) [4, с. 34], «Ô Paris / Grand foyer chaleureux avec les tisons entrecroisés de tes rues et tes vieilles maisons qui se penchent au-dessus et se réchauffent» (О Париж / Великий теплый очаг с переплетенными тлеющими углями твоих улиц и твоими старыми домами, склонившимися и себя согревающими) [4, с. 44]. Так, объекты и явления, относящиеся к различным временным пластам, пространствам, формам общественного сознания, сопоставляются и объединяются посредством сквозного образа огня.

Образ Жанны Французской, спутницы героя в путешествии («Je suis en route avec la petite Jehanne de France» (Я в дороге с маленькой Жанной Французской) [3, с. 34]), построен на контрастах. С одной стороны, она – *la petite Jehanne* – отвергнута в обществе («Jeanne / La petite prostituée» (Жанна / маленькая проститутка) [4, с. 45]), олицетворяет человеческие пороки, являясь при этом беззащитным и несчастным созданием («Elle n'est qu'une enfant, que je trouvai ainsi / Pâle, immaculée, au fond d'un bordel» (Она всего лишь ребенок, которого я нашел таким / Бледным, невинным в публичном доме) [4, с. 32]). С другой стороны, лирический субъект соотносит героиню с возвышенными понятиями: «ma maîtresse» (моя госпожа) [4, с. 32], «Elle n'est qu'une fleur candide, fluette, / La fleur du poète, un pauvre lys d'argent» (Она лишь искренний, хрупкий цветок, / Цветок поэта, бедная серебряная лилия) [4, с. 32]. Кроме того, написание ее имени – *Jehanne de France* – отсылает к образу великой французской героини Жанны д'Арк, сожженной

инквизицией. Жанна является воплощением огня любви и страсти («Car elle est mon amour, et les autres femmes / N'ont que des robes d'or sur de grands corps de flammes» (Ибо она моя любовь, а другие женщины / Имеют только золотые платья на огромных пламенных телах) [4, с. 32]) и в то же время – уже угасшим внутренне пламенем («Elle est toute nue, n'a pas de corps – elle est trop pauvre <...> / Tout froid, tout seul, et déjà si fané» (Она вся голая, без тела – она слишком бедна <...> / Совсем холодная, совсем одна и уже такая увядшая) [4, с. 32]). В результате героиня представляет собой сочетание парадоксальных качеств, двух совершенно разных образов – невинного ребенка и грешной возлюбленной.

В сборнике «Девятнадцать эластических стихотворений» (*Dix-neuf poèmes élastiques, 1919*) огонь связан с творческим сознанием, чувственным мировосприятием художника («Passion / Feu / Roman-Feuilleton / Journal» (Страсть / Огонь / Роман-фельетон) [4, с. 70]), безумием мира-калейдоскопа и Эйфелевой башней как символа новой эпохи («Feux / Chocs / Rebondissements / Étincelle des horizons simultanés / Mon sexe / O Tour Eiffel!» (Огни / Сотрясения / Скачки / Искра симультанных горизонтов / Мой пол / Эйфелева башня!) [4, с. 71], «O Tour Eiffel / Feu d'artifice géant de l'Exposition Universelle!» (О Эйфелева башня / Гигантский фейерверк Всемирной выставки!) [4, с. 72]).

К событиям в жизни поэта, связанным тем или иным образом с концептом огня, относится участие Б. Сандрара в Первой мировой войне (на фронте он был ранен и лишился правой – «рабочей» – руки) и во Второй мировой войне в качестве военного корреспондента.

Непосредственное участие Б. Сандрара в боевых действиях становится для него во многом переломным моментом в мировосприятии, что отражается и в послевоенном творчестве. Уже в «Прозе» образ огня переплетается с концептом не только жизни, но и смерти – автор показывает человека в «огне» войны («Et qu'un délire immense ensanglantait les faces énervées de mes compagnons de voyage / Comme nous approchions de la Mongolie / Qui ronflait comme un incendie» (И что безмерная горячка обагрила кровью сердитые лица моих попутчиков / Когда мы приблизились к Монголии / Которая ревела как пожар) [4, с. 42]). В автобиографической прозе Б. Сандрара, близкой к жанру военных мемуаров, образ огня связан с ужасом антигуманистического пафоса войны.

Воспоминания с фронта поэта получают художественную реализацию в небольшом произведении «Я убил» (*J'ai tué, 1918*): «Я бросил вызов торпед, пушке, мине, огню, газу, пулеметам, всей анонимной, демонической, слепой технике. Я собираюсь бросить вызов человеку. Мне подобному <...> У меня есть чувство реальности, я поэт. Я начал действовать. Я убил. Как тот, кто хочет жить» [1, с. 152]. В произведениях Б. Сандрара значительно увеличивается военная лексика: *feux de barrage, tirer un feu de salve, coups de feu, brûle-parfums, ouvrir le feu, feu roulant de coups de fusil, mettre le feu, arme à feu moderne, ligne de feu, zone de feu, mettre le pays à feu et à sang, feu de campement* и мн. др.

Образ огня используется Б. Сандраром при описании героев произведений, в особенности, их внешности («Вирджиния, действительно, выходит замуж... этот красный рот, который не давал мне спать в лесу, этот рот горячее костра...» [11, с. 26], «Малыш был копией своей матери и имел такое же пламя» [8, с. 157]) и речи (выражения *говорить с жаром, иметь теплый голос*), характера и мышления («Будь осторожен, у нее огненная душа и ледяное сердце» [5, с. 409], «l'esprit foudroyé par les feux» (сознание, пораженное огнями) [2, с. 25], «l'esprit de feu» (огненное сознание) [9, с. 95]). Неизменным атрибутом героев является табак: *des mauves de la fumée de sa cigarette, donner du feu, des volutes de fumée, souffler la cendre de cigare*. Предсмертное состояние героя также связано с огнем: «Я умирал. Макушка моего черепа горела. Мой мозг был в огне. Я все видел в красном цвете» [6, с. 399]. Контрастное сопоставление творческого (плодотворного) и военного (разрушительного) огня усиливает парадоксальность жизни: «Творческое пламя меня пожирало, но я не написал ни строчки: я палил огнем из винтовки» [10, с. 431].

Пространство обычно связано с теплом: камин в доме (*ajouter des bûches au feu de la cheminée, tisonner le feu, il y a du feu dans la cheminée*), разговоры у лесного костра (*feu du bois, s'asseoir autour du feu, allumer le feu, passer la nuit au coin du feu, raconter autour du feu*), палящее солнце («Солнце было огненным» [10, с. 387], «[Солнце] выпускает огромные огненные снопы перпендикулярно земле» [7, с. 43]), темнота вечера и ночное небо («И шляпы проходящих женщин – кометы в пожаре вечера» [4, с. 74], «В небе трещали неведомые звезды, угасали, как в нашей жаровне последний огарок нашего огня, который умирал, выпуская искры» [3, с. 28]). Аллегорический образ огня (*voir brûler le feu perpétuel, flamber comme une géhenne*) отсылает к мистическому плану: «Но кто не заслужил небесного огня? И экономика, политическая или плановая, не интересует человечество. Воспаление мозгов. Жить значит умереть» [8, с. 223].

Б. Сандрар, создавая произведения на стыке жанров и видов искусства, художественного и документального, реализует в своих произведениях фикциональный образ Сандрара-творца – героя, внутри и вокруг которого горит пламя. При этом парадоксальным образом жар и пепел (*braise et cendres*), жизнь и смерть обеспечивают непрерывное динамическое обновление всего сущего: «Жизнь есть вечное тление, постоянное изнашивание, возрождение, как огонь из пепла, молодой мистический феникс, старый сфинкс без загадок. Жизнь. Смерть. Это все. Эквивалентность. Эквивалентность. Головокружительная поездка» [2, с. 156].

Таким образом, концепт огня является магистральным образом художественных произведений Б. Сандрара, вбирающим в себя ключевые элементы эстетики мировосприятия поэта и писателя. Дуальный характер образа огня связан с концептами жизни и смерти, в понимании огня как реального и трансцендентального явления, как животворящей и одновременно разрушающей природной стихии, как внутренней творческой

силы, что в результате отсылает к вечному обновлению и перерождению Вселенной. Автор преобразует объекты реальности в пластический художественный мир, используя многогранный концептуальный образ огня.

Библиографические ссылки

1. Cendrars, B. Aujourd'hui / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1963. – Vol. 4. – P. 139–240.
2. Cendrars, B. Bourlinguer / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1961. – Vol. 6. – P. 13–331.
3. Cendrars, B. D'Oultremer à Indigo/ B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1965. – Vol. 8. – P. 7–133.
4. Cendrars, B. Du monde entier, poésies complètes : 1912-1924 / B. Cendrars. – Paris: Gallimard, 1967. – 188 p.
5. Cendrars, B. Histoires vraies / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1960. – Vol. 3. – P. 339–453.
6. Cendrars, B. La Main coupée / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1960. – Vol. 5. – P. 337–554.
7. Cendrars, B. La Fin du monde / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1961. – Vol. 2. – P. 9–50.
8. Cendrars, B. L'Homme foudroyé / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1960. – Vol. 5. – P. 43–336.
9. Cendrars, B. Moganni Nameh / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1963. – Vol. 4. – P. 63–108.
10. Cendrars, B. Moravagine / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1961. – Vol. 2. – P. 235 – 450.
11. Cendrars, B. Une nuit dans la forêt / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1964. – Vol. 7. – P. 7–45.

БИБЛЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ АЛЬБЕРТА ЭРЕНШТЕЙНА «ВЕЧНЫЙ СОН» («DER EWIGE TRAUM»)

А. С. Камаева

Белорусский государственный университет, г. Минск;

askamayeva@gmail.com;

науч. рук. – Г. В. Синоло, канд. фил. наук, проф.

Цель данного исследования – выявление особенностей реализации библейского контекста в стихотворении австрийского экспрессиониста Альберта Эренштейна (Albert Ehrenstein, 1886 – 1950) «Вечный сон» («Der ewige Traum»), написанного в 1914 г. Доказывается, что библейский контекст является неотъемлемым и одним из ведущих элементом лирики этого писателя, которая выражается через аллюзии на Библию, представленные в синтезе с наследием античной и германской культур.

Ключевые слова: Библия; архетекст; австрийская поэзия; экспрессионизм; Альберт Эренштейн.

Экспрессионизм – одно из ярчайших направлений в литературе начала XX в. Он возник, получил развитие и распространение на территории современных Австрии и Германии, что обусловило специфику его тематического круга и особенностей соединения традиций (барочной, классицистической, просветительской, романтической и др.) и эксперимента в художественном произведении. Как следствие, экспрессионизму удалось в полной мере представить живой портрет мира, находящегося перед лицом надвигающихся мировых катастроф и социальных потрясений (Первая мировая война, распад империй, экономический кризис 1920-х гг.).

Как правило, в такое беспокойное время особую значимость приобретают религиозные тексты, в которых люди ищут опору и уверенность в будущем. Таким текстом для предвоенной Европы являлась Библия, которая, по мнению белорусского литературоведа и германиста Г. В. Синоло, еще в начале текущей эры «стала для европейской культурной и литературной традиции тем текстом, через призму которого можно исследовать своеобразие той или иной эпохи, глубже видеть ее интенции, силовые линии, новаторские поиски – и именно тогда еще яснее, когда они преломляются через великую устоявшуюся традицию» [5, с. 15]. Особое прочтение и переосмысление Библии, как одного из главных «архетекстов» (понятие Г. В. Синоло) прежде всего европейской литературы не только отразилось на своеобразии жанров, сюжетов и образов, но и на философском мировоззрении писателей.

Среди немецких и австрийских экспрессионистов, в произведениях которых значимую роль играл библейский контекст, особое место занимает творчество Альберта Эренштейна (Albert Ehrenstein, 1886–1950). В его произведениях библейские сюжеты и образы гармонично соединяются с языческими представлениями о конце мира и гибели человечества с помощью хаотической мелодики и поэтики крика. Эти особенности российский писатель и переводчик В. В. Вебер охарактеризовал следующим

образом: «Экспрессивным, свободным стихом поэт выразил отчаяние человека перед лицом мирового хаоса. Апокалиптические образы, исторгнутые оскорбленной, раненной душой, составляют главное содержание всех поэтических книг Эренштейна» [2, с. 758].

Именно поэтому для выявления особенностей библейской архетекстуальности было выбрано стихотворение этого поэта «Der ewige Traum» («Вечный сон»), написанное верлибром и впервые опубликованное в лирическом сборнике «Die weiße Zeit» («Белое время») 1914 г.:

«Ich war der silberschenklige Schenke / Und schenkte den Welt entrückenden Wein. / Bin ich entwirbelt schon dem Freudentanz der Zeiten, / Hat schon die Lust sich drehend umgeschwungen / In Trauer? // Rollend liegt das reiche Jahr / Vor meinen Sandalen, / Ich aber muß verhetzt und wund, / Bloßfüßig über Stoppelfelder. // Im Fließen des Wassers seh' ich den Durst, / Im Leuchten der Sonne Mond und die Sterne. / Genuß verlor mir allen Leib, / Aus Horen wurden Keren. / Der Erinnerung Wälder, so todesstille, / Kamen und Unkenrufe. // Was wollt ihr Weiber, arm und nackt, / Schmerz, Liebesfurchen um die jungen Augen? / Nicht acht' ich eure leichte Landschaft, / Das windgewiegte Schlummergras. / Ich höre euer Haar ergrauen! // Ich? Wer bin ich? / Ich bin ein Zeitblock, / Der bröckelt ab und fällt zurück ins Meer. / Ich bin ein Winselwind, der Pfützen trübt, / Ich bin der Blitz, der zuckend verzuckt, / Ich bin der Schnee, der kommt und vergeht, / Ich bin die Ruderspür, die im Teiche sich verliert, / Ich bin der Samen im Schoß einer Hure! // So laß auch du die blutige Gebärde, / Du bist der gute Tod, / Ich bin ein Häuflein Erde. / O komme bald und nimm mich, / Erde in die Erde» [7, S. 108–109] (*‘Я был серебрянным трактиром / И дарил восхитившее весь мир вино. / Я уже раскрутился в радостном танце времени, / Уже ли веселье, вокруг себя вращаясь, качнулось / В печаль? // Грохоча, лежит богатый год / Перед моими сандалиями, / Но я должен распаленным [от ненависти] и израненным, / Босым [идти] по жнивам. // В потоке воды вижу я жажду, / В свечении солнца – месяц и звезды. / Удовольствия лишилось все мое тело, / Оры стали керами. / Памяти леса, в таком глубоком молчании, / Пришли и [пророчат] беды. // Чего вы хотите, женщины, бедные и нагие: / Боли, любви морицин вокруг юных глаз? / Не замечаю я ваш светлый пейзаж, / Качающуюся на ветру сон-траву. / Я слышу, как ваши волосы седеют! // Я? Кто я? / Я глыба времени, / Которая крошится и падает обратно в море. / Я визжащий ветер, который лужи мутит, / Я молния, которая трепещуще вздрагивает, / Я снег, который приходит и уходит, / Я след весла, который теряется в пруду, / Я семя в чреве шлюхи! // Так оставь [после себя] и ты этот кровавый жест, / Ты хорошая смерть, / Я куча земли. / О, приди скорее и вмещай меня, / Землю в землю’* (здесь и далее подстрочный перевод наш. – А. К.)).

Структурно данное стихотворение разделено на шесть строф, отличных друг от друга по объему (их размер колеблется от четверостишия до восьмистишия) и ритмическому рисунку, в котором преобладают ямбы и анапесты. Таким образом писатель определяет границы логически

завершенных частей произведения и позволяет основной идее пройти последовательное развитие.

В первой строфе стихотворения неназываемый лирический герой, который полностью отождествляется с самим А. Эренштейном, описывает свое прошлое через романтизированные образы реалий Германии и Австрии в начале XX в. Так, себя он сравнивает с щедрым трактиром («der silberschenklige Schenke»), время в котором проходило в веселых застольях, с музыкой и богатыми виноизлияниями. Однако далее автор отмечает, что этот период жизни уже остался в прошлом: на место радости и страсти пришла печаль («Hat schon die Lust sich drehend umgeschwungen // In Trauer»), и сам лирический герой претерпел подобные изменения, хотя еще окончательно в это не верит. Таким образом, уже в первом пятистишии, А. Эренштейн намечает основной мотив произведения – скоротечность и суетность земной жизни. Это перекликается с идеями одной из Книг Священного Писания, а именно с Книгой Екклесиаста: *«Вздумал я в сердце моем услаждать вином тело мое и, между тем, как сердце мое руководилось мудростью, придерживаться и глупости, доколе не увижу, что хорошо для сынов человеческих, что должны были бы они делать под небом в немногие дни жизни своей. <...> / И сделался я великим и богатым больше всех, бывших прежде меня в Иерусалиме; и мудрость моя пребыла со мною. / Чего бы глаза мои ни пожелали, я не отказывал им, не возбранял сердцу моему никакого веселья, потому что сердце мое радовалось во всех трудах моих, и это было моею долею от всех трудов моих. / И оглянулся я на все дела мои, которые сделали руки мои, и на труд, которым трудился я, делая их: и вот, всё – суета и томление духа, и нет от них пользы под солнцем»* [Екк. 2:3, 9–11]!

В следующей строфе описывается внутреннее состояние лирического героя в настоящее время. Здесь писатель обращается к образу странника или отшельника, покидающего мирскую жизнь («Rollend liegt das reiche Jahr») ради внутреннего познания и примирения собственного Я с Божественным Первоначалом. Подобная идея трактуется несколькими способами. Во-первых, ее можно интерпретировать как критику предвидящим человеком искусства современного ему австрийского общества, чувствующего себя в ложной безопасности под многовековой защитой династии Габсбургов. Во-вторых, это четверостишие представляет собой концентрацию различных философско-эстетических взглядов, среди которых можно выделить неостоицизм, характерный для мировоззрения XVII в., и витализм XIX в. Таким образом, эта строфа является, с одной стороны, аллюзией на шестую книгу романа «Симплициссимус» Г. Я. К. фон Гриммельсгаузена, где описывается жизнь главного героя отшельником на необитаемом острове; с другой стороны, она предстает особым переосмыслением конца второй части философской поэмы «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, где главный герой сообщает о необходимости отправиться в новое путешествие: *«Да, еще один раз должен Заратустра вернуться в свое уединение: но неохотно возвращается на этот раз медведь в свою берлогу! / Что случилось со*

мною? Кто обязывает меня к этому? – Ах, этого хочет мой гневный повелитель, он говорил ко мне; называл ли я вам когда-нибудь имя его? /Вчера вечером говорил ко мне мой самый тихий час – вот имя ужасного повелителя моего» [4, с. 179].

Следующее шестистишие отражает трагическое мироощущение лирического героя и самого писателя; так, по словам российского литературоведа И. В. Млечина, «его (А. Эренштейна) лирическое “я”, прежде всего, ощущает свою чужеродность в полном несовершенства мире» [3, с. 681].

В данной строфе писатель отсылает к античной мифологии и поэме Данте «Божественной комедии», однако делает это через противопоставление и описание обратных классическим произведениям сюжетов и образов. Так, в первой строке поэт по-своему пересказывает миф о Тантале, наказанном за свои злодеяния вечно страдать от голода и жажды. В отличие от мифического царя Фригии лирический герой стихотворения может вкушать еду и напитки, но его жажда не может быть утолена. Вторая строка («Im Leuchten der Sonne Mond und die Sterne») в большей степени выражает видение мира в темных, если не черных тонах, т.е. через призму внутреннего восприятия, прошедшего путь от юношеской жизнерадостности до реализма. Это подчеркивает чуждость лирического героя окружающему его миру.

Третья и четвертая строки указывают также и на физическую немощность лирического героя: его уже немолодое тело не чувствует того удовольствия, которое оно могло испытывать в ранние годы («Genuß verlor mir allen Leib»). Эту идею усиливают образы ор (древнегреческих юных богинь времен года) и пришедшим им на смену кер (демонов подземного мира, приносящих живым страдания и позже ставших ассоциироваться с богинями мести эриниями).

В последних двух строках автор отсылает к «Божественной комедии», а именно к тринадцатой песни первой кантики, где описывается седьмой круг Ада – лес самоубийц и мотов. Однако в отличие от оригинального текста XIV в. это место не наполнено криками и стонами, но погружено в полное «мертвое» молчание («so todesstille») и одним своим видом пророчит приближение скорых бед.

Следующее пятистишие показывает отношение А. Эренштейна к женщинам, что является неотъемлемым мотивом в творчестве писателя. Здесь, как и в иных стихотворениях поэта, представлен синтез женских образов, восходящих к языческой и христианской традиции. Так, уже в первых строках лирический герой определяет цель женской жизни – любовь, которую сопровождают страдания («Was wollt ihr Weiber, arm und nackt, / Schmerz, Liebesfurchen um die jungen Augen?»). Однако в следующих строках он отказывает им во взаимности этого чувства: он не обращает внимания на их внешность, которую сравнивает с природой («eure leichte Landschaft»), а даже указывает на скоротечность их земной жизни («Ich höre euer Haar ergrauen!»). Таким образом, в этой строфе гармонично переплетаются образ

женского божества, связанного с плодородием и мистикой (на последнее указывает упоминание сон-травы «Schlummergras»), и противопоставление А. Эренштейном аскетизма и даже нигилизма мотивам Книги Екклесиаста, где жизнь, несмотря на свою бренность, обладает ценностью и целью перед лицом Божественного Первоначала: *«Итак иди, ешь с весельем хлеб твой, и пей в радости сердца вино твоё, когда Бог благоволит к делам твоим. / Да будут во всякое время одежды твои светлы, и да не оскудевает елей на голове твоей. / Наслаждайся жизнью с женою, которую любишь, во все дни суетной жизни твоей, и которую дал тебе Бог под солнцем на все суетные дни твои; потому что это – доля твоя в жизни и в трудах твоих, какими ты трудишься под солнцем. / Все, что может рука твоя делать, по силам делай; потому что в могиле, куда ты пойдешь, нет ни работы, ни размышления, ни знания, ни мудрости»* [Екк. 9:7–10].

Предпоследнее восьмистишие звучит в резком контрасте с предшествовавшими ему спокойными по мелодике частями стихотворения. Австрийский писатель и критик С. Цвейг так описывал особенности поэтики своего современника: «Но главное в этом поэте (А. Эренштейне) – его разобщенность, его полифония, явление, когда обертоны и полутона звучат в резчайшем контрасте, когда двойные голоса сознательного чувства пересекаются и перекрещиваются...»¹⁷ [8, S. 355].

Эта строфа представляет собой отсылку на барочную литературу XVII в. Здесь лирический герой и сам поэт через поставленные в первой строке риторические вопросы «Я? Кто я?» («Ich? Wer bin ich?») стремятся понять, чем является человек перед лицом трагического времени. Во многом эта часть произведения пересекается со стихотворением Квирина Кульмана (Quirinus Kuhlmann, 1651–1689) «Изменчивая сущность человеческого бытия» («Der Wechsel menschlicher Plagen»).

Как и в лирическом произведении немецкого поэта XVII в., А. Эренштейн перечисляет возможные ответы. Первым лирический герой называет время, сравнивая человеческую жизнь с камнем, крошащимся и возвращающимся в море. Здесь можно провести параллель с Книгой Бытия, где человек сравнивается с прахом: *«<...> в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься»* [Быт. 3:19].

Далее следуют описания природных явлений, которые яркие, но мимолетны или случаются при определенных условиях (штормовой ветер, молния в бурю, снег, выпадающий каждую зиму). За ними следует сравнение человеческой жизни со следами на воде, остающимися за лодкой или веслом; последним упоминается семя в чреве женщины, что, с одной стороны, также

¹⁷ Точнее, в оригинале сказано: «... Aber gerade das Wesentliche an diesem Dichter ist seine Uneinigkeit, sein Vielklang, ist das Phänomen, daß Obertöne und Untertöne in schärfstem Kontrast durcheinanderklingen, Doppelstimmen des bewußten Gefühls sich überkreuzen und schneiden, daß – wie in den Bildern Kokoschkas, den er aus unbewußt bewußter Affinität so sehr liebt – gleichsam verschiedene Gesichter der Seele in widerstreitenden Linien sich zu einer Einheit formen und hinter die Epidermis der Dinge mit Leidenschaft und stärkster gedanklicher Inbrunst dringen».

указывает на кратковременность человеческой жизни, а еще, с другой стороны, затрагивает одну из характерных для экспрессионизма тем – тему маргинальных кругов общества, к которым «относятся больные, душевнобольные, инвалиды, нищие, преступники или проститутки», а также стилизованные под представителей маргинальных групп художники [6, S. 66)]¹⁸.

Последнее пятистишие подводит финальную черту в стихотворении. Здесь лирический герой провозглашает тождественность жизни и смерти («Du bist der gute Tod») и снова цитирует Ветхий Завет («O komme bald und nimm mich, / Erde in die Erde»). В то же самое время в этой строфе можно заметить отсылку к творчеству И. В. Гёте и немецким романтикам: в первом случае великий немецкий поэт в своих произведениях сравнивал сон со смертью (например, стихотворение «Wanderers Nachtlied»); во втором случае А. Эренштейн вступает в полемику с романтической традицией, в которой ночь воспевается как время, когда творческий разум наиболее открыт к бессознательному («Hymne an die Nacht» Новалиса, «Nachtwachen» Бонавентуры и др.). Как следствие, жизнь, смерть и сон в понимании А. Эренштейна едины и неразделимы; они являются лишь разными сторонами бесконечного человеческого бытия. На эту мысль намекает и название стихотворения – «Вечный сон».

Таким образом, библейский контекст в поэзии А. Эренштейна и, в частности, в его стихотворении «Der ewige Traum» представлен синтезом христианских и античных сюжетов и образов, а также переосмыслением философских течений и творчества немецких поэтов XVII–XIX вв. В выбранном лирическом произведении писатель опирается на тексты Священного Писания (Книга Бытия, Книга Екклесиаста), цитируя их практически дословно либо рассматривая их через призму собственного философско-эстетического восприятия и трагических событий начала XX в.

Библиографические ссылки

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические : Синодальный перевод.
2. Вебер, В. В. Справки об авторах и примечания / В. В. Вебер // Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX–XX вв. / сост. В. В. Вебер и Д. С. Давлианидзе. – М. : Радуга, 1988. – С. 713–783.
3. Млечина, И. В. Альберт Эренштейн / И. В. Млечина // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 680–681.
4. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра : [перевод с немецкого] / Ф. Ницше. – М. : Издательство АСТ, 2015. – 416 с.
5. Синило, Г. В. Библия и мировая культура : учеб. пособие / Г. В. Синило. – Минск : РИВШ, 2015. – 685 с.

¹⁸ Точнее, в оригинале сказано: «Dazu zählen Kranke, Wahnsinnige, Behinderte, Bettler, Verbrecher oder Prostituierte. Viele Repräsentanten der Bewegung, die aus der Perspektive ihrer Sozialisation und teilweise auch ihres beruflichen Status eigentlich der Mitte des prosperierenden Bürgertums angehören, stilisieren dabei den Künstler ebenfalls zum Außenseiter und lassen in ihren Texten dessen Rolle mit derjenigen anderer gesellschaftlicher Randgruppen verschmelzen».

6. Bogner, R. G. Einführung in die Literatur des Expressionismus / R. G. Bogner. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. – 160 S.
7. Pinthus, K. (Hrsg.) Menschheitsdämmerung : ein Dokument des Expressionismus : mit Biographien und Bibliographien / hrsg. von K. Pinthus. – Berlin : Ernst Rowohlt Verlag, 1920.
8. Zweig, S. Albert Ehrensteins Gedichte / S. Zweig // Projekt Gutenberg-DE [Electronic resource]. – 2023. – Mode of access : <https://www.projekt-gutenberg.org/zweig/rezensio/chap013.html>. – Date of access : 11.11.2023.

ОБРАЗ ВОЙНЫ В ЛИРИКЕ АЛЬБЕРТА ЭРЕНШТЕЙНА

А. С. Камаева

Белорусский государственный университет, г. Минск;

askamayeva@gmail.com;

науч. рук. – Г. В. Синуло, канд. фил. наук, проф.

Цель данного исследования – выявление особенностей реализации образа войны в поэзии австрийского экспрессиониста Альберта Эренштейна (Albert Ehrenstein, 1885 – 1950) на примере стихотворений «Бог войны» («Der Kriegsgott»), «Берсерк кричит» («Der Berserker shreit») и «Поэт и война» («Der Dichter und der Krieg»), написанных в 1914–1917 гг. Доказывается, что образ войны является одним из ведущих в лирике писателя; это выражается через аллюзии на античную и древнегерманскую мифологические системы, переосмысленные через призму христианского мировоззрения, а также через обращение к такому приему, как поэтика крика.

Ключевые слова: экспрессионизм; австрийская поэзия; Альберт Эренштейн; Библия; аллюзия; поэтика крика.

В европейской литературе начала XX в. одним из ярчайших художественных феноменов был экспрессионизм, сформировавшийся в Австрии и Германии и чрезвычайно ярко отразивший трагическую и противоречивую эпоху. Это направление благодаря плодотворному синтезу инноваций и традиций, идущих от предшествовавших ему барокко, романтизма, натурализма и символизма, представляет картину ужасного и одновременно прекрасного мира, находящегося на краю гибели. В особенности это противоречие ярко показано в образе войны, появление которого обуславливалось катастрофическими событиями первых двух десятилетий прошлого столетия: кризисом межличностных отношений в обществе и Первой мировой войной.

Следует отметить, что образ войны был самобытно отражен в произведениях австрийских экспрессионистов. Здесь стоит отметить Альберта Эренштейна (Albert Ehrenstein, 1885 – 1950), творчество которого является квинтэссенцией двойственности австрийской литературы и культуры в целом, а также внутреннего мира самого писателя. Белорусский литературовед А. А. Гугнин так охарактеризовал его поэзию: «В рамках одного стихотворения умиротворенные картины природы могут неожиданно

“перетечь” в вопль отчаяния, томление к женщине – в безудержно-патологическую ненависть к ней, открытость навстречу человечеству – в откровенный, ничем неудерживаемый цинизм, разоблачающий все формы человеческого самообольщения, удовлетворения и – соответственно гуманизма» [3, с. 249].

Как следствие, для выражения этой противоречивости в своем творчестве А. Эренштейн обращался к характерной для экспрессионистской литературы поэтике крика. Этот художественный прием позволяет в наиболее чистой форме передать чувство, которое, по словам российского исследователя А. А. Мацевича, «предшествует рассудку, познанию, вытесняет его и находит выход в алогичном, неартикулированном крике, одновременно бессмысленном и содержащем целый спектр душевных движений – страдание и гнев, ужас и восторг, отчаяние и надежду, возмущение и экстаз, протест против жестокого мира и чувство избавления» [4, с. 297]. В стихотворениях А. Эренштейна поэтика крика выражается не только через восклицания и призывы к читателю, но и через напряженный внутренний монолог лирического героя, через размер строк и ритмику пауз. Все это позволяет изобразить картину мира, в котором человек перед лицом опасности не имеет под ногами опоры и вынужден полагаться на самого себя.

Образ войны в лирике писателя чаще встречается в сборниках «Der Mensch schreit» и «Die rote Zeit», изданных в период Первой мировой войны (1916 и 1917 гг. соответственно). В качестве примера рассмотрим стихотворения «Бог войны» («Der Kriegsgott»), «Берсерк кричит» («Der Berserker schreit») и «Поэт и война» («Der Dichter und der Krieg»), в которых данный образ представлен через сочетание античного, древнегерманского, и христианского мировоззрений.

Стихотворение «Der Kriegsgott», написанное верлибром, является своеобразным переосмыслением знаковых работ, созданных в период Северного Возрождения: «Heiter rieselt ein Wasser, / Abendlich blutet das Feld. / Aber aufreckend das wildebewachsene Tierhaupt, / Den Menschen feind, / Zerschmettere ich, Ares, / Zerkrachend schwaches Kinn und Nase, / Kirchtürme abdrehend vor Wut, / Eurere Erde. / Lasset ab, den Gott zu rufen, der nicht hört. / Nicht hintersinnet ihr dies: / Ein kleiner Unterteufel herrscht auf der Erde, / Ihm dienen Unvernunft und Tollwut. / Menschenhäute spannte ich an Stangen um die Städte. / Der ich der alten Burgen Wanketore / Auf meine Dämonsschultern lud, / Ich schütte aus die dürre Kriegszeit, / Steck' Europa in den Kriegssack. / Rot umblüht euer Blut / Meinen Schlächterarm, / Wie freut mich der Anblick! / Der Feind flammt auf / In regenbitterer Nacht, / Geschosse zerhacken euere Frauen, / Auf den Boden / Verstreut sind die Hoden / Euerer Söhne / Wie die Körner von Gurken. / Unabwendbar eueren Kinderhänden / Rührt euere Massen der Tod. / Blut gebt ihr für Kot, / Reichtum für Not, / Schon spielen die Wölfe / Nach meinen Festen, / Euer Aas muß sie übermästen. / Bleibt noch ein Rest / Nach Ruhr und Pest? / Aufheult in mir die Lust, / Euch gänzlich zu beenden» [7, S. 84–85] (*Весело струится вода, / По-вечернему кровоточит поле. / Но*

вытягивается свирепозаросшая голова зверя, / Людям враждебный, / Крушу я, Арес, / Разламывая слабый подбородок и нос, / Церковные шпильки, искаженные яростью, / Вашу землю. / Перестаньте звать к Богу, который не слышит. / Не размышляйте вы об этом: / Маленький дьявол правит на земле, / Ему служат безумство и бешенство. / Человеческие шкуры растягивал я на шестах вокруг городов. / Я, который старых замков подъемные решетки / На своих демонических плечах поднимал, / Я разливаю засушливое время войны, / Прячу Европу в военный мешок. / Красным цветом ваша кровь вокруг / Моей руки мясника, / Как радуется меня [это] зрелище! / Враг вспыхивает / В дождливой горькой ночи, / Пули рассекают ваших женщин, / На землю / Просыпаны яички / Ваших сыновей, / Как зерна огурцов. / Неотвратимо руками ваших детей / Мотыжит ваши массы смерть. / Кровь отдаете вы за испражнения, / Богатство за лишения, / Уже играют волки / После моих пиршеств, / Ваша падаля должна их откормить. / Останется ли еще что-то / После дизентерии и чумы? / Завывает во мне желание, / С вами полностью покончить' (здесь и далее подстрочный перевод наш. – А. К.)).

Из литературных произведений, к которым отсылает стихотворение, стоит отметить сатиру голландского гуманиста Эразма Роттердамского «Похвала глупости» («Moriae Encomium», 1509), написанную в форме энкомии – античного жанра хвалебной песни. В произведении А. Эренштейна самого себя прославляет Арес, бог войны и бесцельного кровопролития, который называет себя враждебным всему человечеству («Den Menschen feind») и пирующим на полях битв мясником в сопровождении хищных зверей («Schon spielen die Wölfe / Nach meinen Festen, / Euer Aas muß sie übermästen»). Здесь, с одной стороны, древнегреческое божество соответствует дьяволу в христианском понимании, являющемуся архиврагом Божественному первоначалу и его творению; с другой стороны, заметны аллюзии на древнегерманского бога мудрости и войны Одина, спутниками которого были свирепые волки Гери и Фреки («жадный» и «прожорливый» соответственно).

Похвала Ареса сопровождается не только описаниями апокалиптических пейзажей, которые отсылают к Откровению Иоанна Богослова. Во-первых, в тексте стихотворения не раз подчеркивается связь бога войны с демонами, несущими страдания и гибель людям («Ein kleiner Unterteufel herrscht auf der Erde», «Der ich der alten Burgen Wanketore / Auf meine Dämonsschultern lud»); во-вторых, Арес сравнивает себя с самой смертью, собирающей свой урожай из жизней как собственной косой, так и руками сражающихся («Unabwendbar eueren Kinderhänden / Rührt euerе Massen der Tod»). Таким образом, здесь можно увидеть аллюзию на ранние христианские трактаты против языческой веры, а также на живопись Северного Возрождения, прежде всего на картину Питера Брейгеля Старшего «Триумф смерти» («De Triomf van de Dood», 1561–1563).

Стихотворение заканчивается риторическим вопросом о цели войны («Bleibt noch ein Rest / Nach Ruhr und Pest?»), на который Арес, а вместе с

ним и сам А. Эренштейн, отвечает однозначно: развязанная Первая мировая война станет гибелью для всего человечества, неспособного изменить собственную природу («Aufheult in mir die Lust, / Euch gänzlich zu beenden»). Этим поэт подчеркивает бессмысленность кровопролития и подразумевает необходимость изменений в самой человеческой природе. В качестве подтверждения этой идеи заслуживают упоминания слова российского писателя и переводчика В. В. Вебера: «Экспрессивным, свободным стихом поэт выразил отчаяние человека перед лицом мирового хаоса» [2, с. 758].

Похожим способом образ войны продемонстрирован в стихотворении «Der Berserker shreit». Здесь автор также обращается к мифологическим аллюзиям, однако вместо божества войны из древнегреческого пантеона в качестве лирического героя он выбирает берсерка, древнегерманского неистового воина. Это позволяет поэту сделать образ войны более приземленным, наделяя его свойствами и чертами героев из текстов исландских саг и древнеримских исторических хроник, которые выступали в качестве не героев, но разбойников и неконтролируемых убийц: «Die Welt möcht' ich zerreißen, / Sie Stück für Stück zerglühn / An meinem lebensheißen / Und todesstarken Sinn. // Ich habe Land besessen, / Und Meer dazu, wieviel! / Ich habe Menschen gefressen, / Und weiß kein Ziel. // Und neue Sehnen wachsen, / Und neue Kraft ertost. / Vorwärts mit tausend Achsen, / Eh' mir die Pest raubt West und Ost!» [7, S. 86] (*Мир хочу я разорвать на части, / Его добела раскалить / Моим пылающим жизнью / И сильным смертью разумом. // Я захватил землю / И море к тому же, как много! / Я пожирал людей, / И не знаю никакой цели. // И растут новые жилы, / И новая сила бушует. / Вперед с тысячью топоров, / Пока меня чума не лишила Запада и Востока!*).

Как и предшествовавшее лирическое произведение, данное стихотворение на жанровом уровне является переосмыслением энкомии, в основе которой лежит поэтика крика. В первом и втором четверостишиях берсерк так же, как и Арес, похваляется своей воинской необузданностью и военной добычей. В последней строфе он провозглашает свою ненасытность и неутолимую жажду битвы, которая может стать концом мира. Стоит отметить, что здесь образ берсерка противопоставляется еще одной разрушительной силе – чуме («die Pest»), которая также способна нести разрушение и гибель всему живому. В этом можно увидеть аллюзию на Откровение Иоанна Богослова, а именно на описание двух из четырех всадников Апокалипсиса – второго (Война) и четвертого (Смерть): «И когда он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри. И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч» [Откр. 6:3–4]; «И когда он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри. И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертую частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» [Откр. 6:7–8].

Таким образом, в стихотворениях «Der Kriegsgott» и «Der Berserker shreit» А. Эренштейн пророчит неизбежную гибель человечества и Европы начала XX в. из-за развязанной Первой мировой войны и тех последствий, которые она принесет после своего окончания.

Совершенно иначе образ войны представлен в стихотворении «Der Dichter und der Krieg»: «Ich sang die Gesänge der rotaufschlitzenden Rache / Und ich sang die Stille des waldumbuchteten Sees; / Aber zu mir gesellte sich niemand, / Steil, einsam / Wie die Zikade sich singt, / Sang ich mein Lied für mich. / Schon vergeht mein Schritt ermattend / Im Sand der Mühe. / Vor Müdigkeit entfallen mir die Augen, / Müde bin ich der trostlosen Furten, / Des Überschreitens der Gewässer, Mädchen und Straßen. / Am Abgrund gedenke ich nicht / Des Schildes und Speeres. / Von Birken umweht, / Vom Winde umschattet. / Entschlaf' ich zum Klange der Harfe / Anderer, / Denen sie freudig trieft. / Ich rege mich nicht, / Denn alle Gedanken und Taten / Trüben die Reinheit der Welt» [7, S. 88] (*‘Я исполнял песни о красным вспарывающей мести, / И я воспевал тишину окруженного лесом озера; / Но ко мне никто не присоединился, / Прямой, одинокий, / Как цикада, [которая] поет, / [Так] пел я свою песню для себя. / Уже исчезает мой шаг изнуряющий / В песке трудов. / От усталости отказывают мне мои глаза, / Устал я от унылых бродов, / От перехода через воды, [от] девиц и [от] улиц. / У пропасти не вспоминаю я с почтением / Щит и копье. / Березами обвеянный, / Ветром омраченный. / Засыпаю я под звуки арфы / Других, / Которым она радостно струится. / Я не шевелюсь, / Потому как все мысли и поступки / Омрачают чистоту мира’*).

Здесь образ войны не упоминается напрямую. Вместо этого на первый план выступает лирический герой, предстающий в образе скальда или шпильмана, умудренного опытом и жизнью. За его спиной уже остались времена славы, когда он прославлял насилие и покой («Ich sang die Gesänge der rotaufschlitzenden Rache / Und ich sang die Stille des waldumbuchteten Sees»); также прошли и годы, когда он получал удовольствие от результатов своих трудов и от земных наслаждений («Schon vergeht mein Schritt ermattend / Im Sand der Mühe» и «Müde bin ich der trostlosen Furten, / Des Überschreitens der Gewässer, Mädchen und Straßen»). Его битва против целого мира тоже уже окончена («Am Abgrund gedenke ich nicht / Des Schildes und Speeres»); однако она завершилась его поражением: лирический герой, боровшийся всю свою жизнь против собственного одиночества, признает его неизбежность. Эта мысль представлена в начале стихотворения, где творчество лирического героя (как и самого писателя с его точки зрения) не получает признания («Steil, einsam / Wie die Zikade sich singt, / Sang ich mein Lied für mich»). Далее она развивается в последней трети произведения: здесь скальд погружается в сон, схожий со смертью, чтобы более не тревожить мир «своими мыслями и поступками» («Ich rege mich nicht, / Denn alle Gedanken und Taten / Trüben die Reinheit der Welt»). Этим действием лирический герой, согласно утверждению российского литературоведа И. В. Млечиной,

«ощущает свою чужеродность в полном несовершенства мире» и признает ее» [5, с. 681].

Как следствие, в этом стихотворении образ войны можно воспринимать как жизнь в Европе, а точнее – в Германии и Австрии в начале XX в. Как и лирический герой, А. Эренштейн оказался перед лицом чуждой ему реальности, жестокой и неидеальной, и отступил от собственных идеалов (в 1918 г. писатель покинул Швейцарию отправился в путешествие по Европе, Африке, Ближнему Востоку и Китаю, чтобы далее заниматься переводческой деятельностью).

Кроме того, отсутствие прямого описания образа войны позволяет трактовать ее как нечто постоянное, но недоступное для понимания человеком. Поэтому лирическому герою остается только принять его присутствие и научиться сосуществовать с ним. Эта идея определяет мелодику стихотворения; само произведение в целом характеризуется меланхоличным тоном: здесь нет восклицаний и призывов к борьбе, но напряженное, тревожное воспоминание о «славном» прошлом, которое сменяется спокойным, почти отчужденным созерцанием мира. Подобное изменение настроения в представленных лирических произведениях отмечает и немецкий критик Ф. Мартини: «в пределах одного и того же преувеличенного языкового слоя раскрывается огромное, противоречивое разнообразие настроений и форм»¹⁹ [6, S. 355].

В итоге можно отметить, что образ войны, характерный для лирики немецких и австрийских экспрессионистов, представлен в поэзии А. Эренштейна через аллюзии на Библию и античные и древнегерманские мифы, синтез которых передается с помощью поэтики крика. В рассмотренных стихотворениях писатель переосмысливает образ войны через призму дохристианской (языческой) и христианской культуры и отражает мировоззрение человека перед лицом трагичного XX в.

Библиографические ссылки

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические : Синодальный перевод.
2. Вебер, В. В. Справки об авторах и примечания / В. В. Вебер // Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX–XX вв. / сост. В. В. Вебер и Д. С. Давлианидзе. – М. : Радуга, 1988. – С. 713–783.
3. Гутнин, А. А. Поэты межвоенного периода / А. А. Гутнин // История австрийской литературы XX века : в 2 т. / под общ. ред. В. Д. Седельника. – М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – С. 241–261.
4. Мацевич, А. А. Крик / А. А. Мацевич // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 297.
5. Млечина, И. В. Альберт Эренштейн / И. В. Млечина // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 680–681.
6. Martini, F. Ehrenstein / F. Martini // Neue deutsche Biographie : Bd. 4 / O. zu Stolberg-Wernigerode. – Berlin : Dittel-Falck, 1959. – S. 355.
7. Pinthus, K. (Hrsg.) Menschheitsdämmerung : ein Dokument des Expressionismus : mit Biographien und Bibliographien / hrsg. von K. Pinthus. – Berlin : Ernst Rowohlt Verlag, 1920.

¹⁹ Точнее, в оригинале сказано: «...innerhalb der gleichen überhöhten Sprachlage zeigt sich eine große, widerspruchsvolle Mannigfaltigkeit der Stimmungen und Formen».

ВОБРАЗ ЖАНЧЫНЫ Ё ПАЭТЫСЦКІМ ЗБОРНІКУ ЯРАСЛАВА СЭЙФЕРТА «ПАШТОВЫ ГОЛУБ»

Ю. А. Шлемен

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск;

yulenska.shlemen@mail.ru;

навуц. кір. – А. У. Вострыкава, канд. філ. навуц, дац.

У артыкуле пададзены аналіз вобраза жанчыны ў зборніку «Паштовы голуб» (*Poštovní holub*, 1929), які стаў апошнім паэтысцкім зборнікам вершаў чэшскага паэта Я. Сэйфэрта (Jaroslav Seifert, 1901 – 1986). Важнасць разгляду дадзенага вобраза заключаецца ў тым, што жанчына стала адным з галоўных вобразаў у паэтычнай трыядзе пісьменніка (любоў да паэзіі, Прагі і каханне да жанчыны). У артыкуле таксама разглядаецца вобразная сістэма зборніка «На хвалях TSF» (*Na vlnách TSF*, 1925), які стаў асновай для стварэння зыходна чэшскага літаратурнага кірунку. Зварот да першага паэтысцкага зборніка дазваляе вызначыць дамінантныя вобразы, характэрныя для ўсёй далейшай творчасці Я. Сэйфэрта, якія яскрава адлюстраваныя ў наступных этапах яго паэзіі.

Ключавыя словы: вобраз жанчыны; зборнік «Паштовы голуб»; зборнік «На хвалях TSF»; паэтызм; творчасць Я. Сэйфэрта; чэшская паэзія.

У 1920-х гг. у чэшскай літаратуры былі галоўнымі два мастацкія кірункі: экспрэсіянізм і паэтызм. Чэшскі літаратуразнаўца Я. Мукаржоўскі характарызуе становішча чэшскай паэзіі наступным чынам: *«Дваццатыя гады ў чэшскай літаратуры праходзілі перадусім пад знакам экспрэсіянізму і паэтызму, у меншай меры дадаізму і, безумоўна, агульнаеўрапейскім кірунку пралетарскай літаратуры (...)»* [6, с. 5]. Менавіта ў гэты перыяд пачынае сваю творчую дзейнасць малады паэт Я. Сэйфэрт (Jaroslav Seifert, 1901 – 1986), які ад пралетарскай літаратуры перайшоў да паэтызму ў сярэдзіне 1920-х гг.

Паняцце «паэтызм» упершыню з’явілася ў 1924 г., аднак узнікненне кірунку адбылося раней. Пераход ад пралетарскага мастацтва да паэтызму вызначылі прадмовы да зборнікаў Я. Сэйфэрта «Горад у слязах» (*Město v slzách*, 1921) і «Само каханне» (*Samá láska*, 1923). Менавіта ў 1924 г. была прадстаўлена канцэпцыя новага літаратурнага кірунку. Гэта дало пачатак паэтызму, які быў падрабязна апісаны праз чатыры гады К. Тэйге: *«Мастацтва, якое прыносіць паэтызм, мастацтва нязмушанае, свавольнае, фантастычнае, гарэзлівае і любоўнае. (...) Паэтызм робіць націск на асалодзе і на прыгажосці жыцця, ён пакідае затхлыя кабінеты і майстэрні»* [2].

У 1920 г. з’явілася новая авангардысцкая група «Дзевеціл» на хвалі пралетарскага мастацтва. Акрамя Я. Сэйфэрта, у яе ўвайшлі тэарэтык мастацтва К. Тэйге, празаік У. Ванчура, мастачка Тоен і іншыя прадстаўнікі чэшскай моладзі, якія сталі асноўнымі прадстаўнікамі чэшскага авангарду. Варта адзначыць, што паэтызм вельмі хутка стаў метадам мастацкага выражэння групы «Дзевеціл». Самым выразным паэтысцкім зборнікам быў сэйфэртаўскі «На хвалях TSF» (*Na vlnách TSF*, 1925). Чэшскі даследчык

Й. Брабец ахарактарызаваў гэты зборнік наступным чынам: «*Узнікае вобраз свету, які смяецца*» [4, с. 240]. Паэзія выступае тут у якасці гульні, якая пераадольвае ўсталяваныя традыцыі праз захапленне рэчамі вакол нас, моўныя гульні, экзотыку, спалучэнне разнастайных колераў.

Дадзены зборнік стаў усхаваленнем тэлеграфа, сучаснай тэхнічнай цывілізацыі, экзатычных далячын і начнога Парыжа: «*Obeplouvají jsme Afriku // a ryby s diamantovými očima // umíraly ve šroubech parolodě // nejvíce bolí*» («*Мы абплывалі Афрыку // і рыбы з дыямантавымі вачыма // паміралі ў вінтах парахода // што найбольш балюча*») [8, с. 8]; «*S bohem ty lodi krásná lodi*» («*Бывай карабель цудоўны карабель*») [8, с. 14]; «*Vzpomínáš na Marseille?*» («*Успамінаеш пра Марсель?*») [8, с. 29]; «*Elektresující hřeben v malé dlani // ruka se vznáší ruka padá dolů // bez lásky žít spanilá Omaki Vani // Telegrafie bez drátů Léta dle bez motoru*» («*Электрызаваны грэбень у малой далоні // рука ўздымаецца рука падае ўніз // без кахання жыць прыгожая Омакі Вані // Тэлеграфія без дратоў Самалёты без матораў*») [8, с. 32]; «*kolem studeného světla žárovek // kmitající se křídla neúnavný šon*» («*вакол студзёнага святла лямпачак // што трапечучымі крыламі ўтвараюць стомную мітусню*») [8, с. 38]; «*Na kokosovém koberci se stíny hrají // zmeřte teplotu Afriky // d'áblové v pekle zimníci umírají*» («*На какосавым дыванку цені граюць // памерайце тэмпературу ў Афрыцы // д'яблы ў некле ад ліхаманкі паміраюць*») [8, с. 63]. Аўтар захапляецца насычаным жыццём вялікіх гарадоў і хуткім развіццём тэхнікі. Натхненне на напісанне дадзеных твораў паэт знайшоў за мяжой, паколькі зборнік быў выдадзены пасля наведвання СССР і Францыі.

Варта адзначыць, што Я. Сэйферт звярнуўся да матываў, якія былі характэрныя для чэшскага кірунку. Так, чытач можа адшукаць матыў карабля і мора, тэхнічнага развіцця (вынаходніцтва лямпачкі, ракеты), сувязь з цыркамі і гісторыяй (рэвалюцыя ў Расіі, захоп Бастыліі). Аднак усе вершы зборніка – пэўны эксперымент, у якім можна знайсці гульню са словамі і моўныя рэбусы. У творах адсутнічае пунктуацыя, выкарыстоўваюцца маленькія і вялікія літары адначасова. Зборнік утрымлівае вершы з пэўнымі вобразамі (лічыльнік, карта, паветраны шар), а таму на чытача ўздзейнічаюць не толькі словы, але і візуальны бок твораў – выкарыстанне разнастайных тыпаў шрыфта, што найбольш яскрава праявілася ў творах «Лічыльнік кахання» (*Počítadlo lásky*), «Цырк» (*Cirkus*), «Мая Італія» (*Má Itálie*).

Паступова пісьменнік адыходзіў ад дадзенага чэшскага кірунку і звяртаўся да новых тэм і праблем у сваёй творчасці. Можна лічыць, што зборнік «Паштовы голуб» (*Poštovní holub*, 1929) становіцца апошнім паэтычным зборнікам Я. Сэйфerta, напісаным пад уплывам паэтызму. Разам з тым матывы, характэрныя для дадзенага чэшскага літаратурнага кірунку сустракаюцца тут толькі ў некаторых вершах і не з'яўляюцца такімі частотнымі, як у папярэднім зборніку: «*Ve století páry, elektřiny // máme radši bary nežli křtiny, // láska se dnes do pneumatik pumpuje*» («*У стагоддзе пары, электрычнасці // нам падабаюцца больш бары, чым хрэсьбіны, // каханне сёння ў балоны закачваецца*») [7, с. 12]; «*srdička zvonků na telegrafním drátu, //*

vlaštovky štěbetají do aparátu // a chystají se do Itálie» («сэрцайкі звонку на тэлеграфным дроце, // ластаўкі шчабечуць у апарат // і рыхтуюцца ў Італію») [7, с. 14]; *«byl přece zrcadlem, // v němž hoří dodnes lampy bulvárů, tvář ryšná, Paříž!» («быў аднак люстэркам, // у ім і сёння гараць ліхтары бульвараў, твар ганарлівы, Парыж!»)* [7, с. 21]; *«rohřební průvod ubírá se // po bulvárech na Montparnasse» («пахавальная працэсія прасоўваецца // на бульварах на Монпарнасе»)* [7, с. 30]. Іншыя творы гэтага перыяду (вершы «Прага», «Віно і час», «Адзінаццатая вясна») адлюстроўваюць асабісты стыль пісьменніка і вызначаюць кола тых матываў, да якіх ён будзе звяртацца на працягу ўсёй сваёй творчасці – любоў да Прагі і паэзіі, каханне да жанчыны. «Паэт вяртаецца да сябе», – так высока ацаніў дадзены зборнік сябар Я. Сэйфэрта паэт Ф. Галас [5, с. 43].

У згаданым вышэй зборніку найбольш яскрава быў увасоблены вобраз жанчыны, які з'яўляецца найбольш частотным і выразным у многіх вершах. Матыў кахання цесна звязаны з адносінамі да жанчын. Гэтая сувязь яскрава прасочваецца ў вершы «Віно прыгод» (*Víno dobrodružství*), дзе аўтар з дапамогай параўнання выказвае сваю ўпэўненасць у неабходнасці кахання для кожнага чалавека: *«je lépe jenom lásku milovat // než poznat lásku a nemít lásku» («лепш толькі каханне любіць, // чым спазнаць каханне і не мець кахання»)* [7, с. 10]. Пры ўзгадванні кахання ў канцы верша ўзнікае вобраз жанчыны, але аўтар задае пытанне, ці варта дарыць ім гэта пачуццё: *«Ženu milovat?» («Жанчын кахаць?»)* [7, с. 10]. Варта адзначыць, што дадзены пыталны сказ не выказвае сумненні пісьменніка ў неабходнасці кахаць жанчын, але перадае неазалежнасць жанчын. Пра невычэрпную сілу і моц дзяўчын Я. Сэйфэрт выказваўся ў сваіх успамінах, чым выразіў павагу і пашану да іх: *«Я аднак пазбягаю жанчын. Не таму таму што я іх ненавіджу, але прадстаўляю ім магчымасць быць у самоце. Вы, вядома, не здагадваецеся, але ўяўленне, якое вы стварылі пра жанчыну, цалкам несапраўднае. Жанчына мае два абліччы. Тое другое не з'яўляецца ні ласкавым, ні добрым. Яно страшнае. Вы жанчынам верыце, але будзеце пакараныя. Не, жанчыны ніякі не слабы пол. Наадварот, жанчыны мацнейшыя [за мужчын]»* [9, с. 348]. Выкарыстаныя ў прааналізаваным вершы дзеясловы загаднага ладу перадаюць аўтарскую перакананасць у тым, што жанчынам неабходна даць магчымасць адпачыць. У гэтым і праяўляецца клопат мужчын, перад якімі смерць нядаўна паўставала: *«Ach ne, jen ponechte jim snění // a přejte v polštářích jim spát // až do svítání » («Ах не, толькі пакіньце ім мары // і пажадайце на падушках ім спаць // ажно да світанку»)* [7, с. 10].

У вершы «Дванаццаць дзявочых кашуль» (*Dvanáctero dívčích košil*) праз апісанне дзявочага адзення аўтар перадае зграбнасць маладых дзяўчат, якія бесклапотна забаўляюцца на прыродзе: *«dvanáctero dívčích košil // je láska, // hra nevinných dívek na slunečném trávníku» («дванаццаць дзявочых кашуль // каханне, // гульня нявінных дзяўчын на сонечнай клумбе»)* [7, с. 11]. Разам з тым лёгкасць жанчын падкрэсліваецца антытэзай з мужчынскай кашуляй: *«třináctá košile, pánská, // je manželství, // které končí nevěrou a ranou z*

browningu) («трынаццатая кашуля, мужчынская, // замужжа, // якое заканчваецца нявернасцю і ранай з браўнінга») [7, с. 11]. Выкарыстанне ўвасаблення пры ўзгадванні ветра, з дапамогай якога ствараюцца жаночыя вобразы, а таксама ўжыванне асіндэтона пры пералічэнні частак цела дазваляе аўтару супрацьпаставіць прыгажосць дзявочых цел сучаснаму механізаванню разнастайных працэсаў: «*vítr něžně těla modeluje, // ňadra, boky, důlek na břichu*» («вецер няшчотна целы стварае, // грудзі, бакі, пупок на жываце») [7, с. 11] – «*Ve století páry, elektřiny // máme radši bary nežli křtiny, // láska se dnes do pneumatik pumpuje. Romantice lásky je již odzvoněno, // neplač, neplač, hříšná Magdaleno*» («У стагоддзі пары, электрычнасці // нам падабаюцца большы бары, чым хрэсьбіны, // каханне сёння ў балоны закачваецца. // Рамантыка кахання ўжо закончылася, // не плач, не плач, грэшная Магдалена») [7, с. 12]. Узгадванне вобраза Марыі Магдалены, якая стала адной з самых вядомых жонак-міраносіц і лічылася адной з самых адданных вучаніц Ісуса Хрыста [2], дазваляе паэту стварыць багаты культурны кантэкст і прыўнесці ў творы рэлігійны дыкурс, характэрны для ўсёй творчасці чэшскага пісьменніка. Дадзены зварот да хрысціянскай святой дапамагае аўтару падкрэсліць ролю жанчын у захаванні кахання, якое асабліва высока цэнніцца ў стагоддзі «пары, электрычнасці». Невыпадкова Я. Сэйфэрт выкарыстоўвае рытарычны зваротак да кахання, паколькі дадзенае пачуццё звязанае ў лірычнага героя менавіта з жаночай постаццю: «*lásko, // která potkáváš nás všady, // nic // a všechno dohromady*» («каханне, якое сустракае нас паўсюль, // нічога // і ўсё разам») [7, с. 12].

Разам з тым любоўныя матывы часта адсылаюць да розных пражскіх месцаў і кутоў, якія, як правіла, выклікаюць у свядомасці лірычнага героя ўспаміны пра дзяўчын ці жанчын. Дадзеная сувязь паміж гарадскімі аб'ектамі і ўспамінамі пра жанчын яскрава прасочваецца ў вершы «Мокры вобраз» (*Mokrý obraz*). На пачатку твора ўзгадваецца вобраз горада, які аўтар маляўніча параўноўвае з разнастайнымі рэчамі: «*kdy město podobá se hrací kostce, vějíři a ptačí písni // nebo lastuře na břehu moře*» («дзе горад падобны да гральных костак, веера і птушынай песні // ці ракавіны на беразе мора») [7, с. 23]. Адразу ж узнікае вобраз прыгожых дзяўчат, якіх лірычны герой сустрэў «сёння і ўжо ніколі не ўбачыць у жыцці» («*potkali jsme dnes // a již nikdy nespatříme v životě*») [7, с. 23]. Ужытае параўнанне перадае захопленасць лірычнага героя прыгажосцю і прывабнасцю танцаўшчыц: «*zamávali tanečníci křídly dívčích rukou // jako pošní můry s prvním červánkem*» («замахалі танцаўшчыцы крыламі дзявочых рук // як начныя матылі з першай зарой») [7, с. 23]. Напрыканцы верша аўтар зноў звяртаецца да вобраза дзяўчат, якія цесна звязаны з «каралеўствам кахання». Нават іх знаходжанне ў бары не перашкаджае пісьменніку засяродзіцца на вытанчанасці жанчын, што падкрэсліваецца з дапамогай параўнання і эпітэтаў: «*domina černých teček s hubenými dívkami v baru, // dívajíce se na jejich kolena, // jež byla vyzáblá // jako dvě lebky s hedvábnou korunkou podvazků // v zoufalém království lásky*» («даміно чорных кропак з худымі дзяўчатамі ў

бары, гледзячы на іх калені, // якія былі схуднелыя // як два чэрапы з шаўковай каронкай падвязак // у шалёным каралеўстве кахання») [7, с. 23].

Такім чынам, паэтызм стаў адным з галоўных кірункаў пачатку XX ст., паколькі лічыцца ўласна чэшскім літаратурным кірункам. Важнасць гэтага кірунку заключаецца і ў тым, што многія паэты (В. Нэвал, К. Бібл, К. Тэйге), якія пасля паўплывалі на развіццё чэшскай літаратуры, далучыліся да паэтызму. Знакаміты чэшскі крытык Ф. К. Шальда выказваўся пра паэтызм як пра *«паэзію вольнай і чыстай гульні вобразнасці, неабцяжараную ані павучальным, ані пачуццёвым зместам»* [6, с. 103].

Адным з самых яскравых прадстаўнікоў новага кірунку стаў Я. Сэйферт, які пражыў амаль усё XX ст., а таму яго творчасць стала прыкладам для наступных пакаленняў паэтаў. У зборніку «На хвалях TSF» аўтар у поўнай меры выкарыстаў усе прыёмы паэтызму, што паўплывала на выбар вобразаў, тэм і графічных сродкаў. Аднак складаныя гістарычныя ўмовы 1930-х гг. абумовілі адыход пісьменніка ад дадзенага кірунку і зварот да традыцыйных тэм і мастацкіх сродкаў, што адлюстравалася ў зборніку «Паштовы голуб».

Дадзеныя змены, якія праявіліся ў адыходзе ад паэтызму, не паўплывалі на мастацкі бок вершаў. Менавіта таму творы гэтага перыяду былі высока ацэненыя крытыкай і даследчыкамі творчасці чэшскага паэта. Літаратуразнавец С. А. Шэрлаімава выказвалася пра творы з паэтычных кніг «Салавей спявае дрэнна» і «Паштовы голуб» наступным чынам: *«Зборнікі “Салавей спявае дрэнна”, высока ацэнены прагрэсіўнай крытыкай, і наступны за ім зборнік “Паштовы голуб”, які таксама атрымаў шырокае прызнанне, сведчыў пра істотны зрух у творчай эвалюцыі Сэйферта. Паэт быццам зноў займеў давер да прозы будняў»* [3, с. 13]. Сапраўды, у зборніку «Паштовы голуб» назіраецца істотны зрух у ідэйным і тэматычным плане, а таксама змяняецца вобразная сістэма вершаў. Аўтар па-ранейшаму згадвае матывы тэхнічнага развіцця і прагрэсу, аднак яны саступаюць месца іншым вобразам і матывам.

Ужо ў апошнім зборніку, напісаным у рэчэшчы зыходна чэшскага літаратурнага кірунку, аўтар звяртаецца да тэматычнай трыяды (любоў да паэзіі, Прагі і каханне да жанчын), дамінантныя вобразы якой стануць галоўнымі і найбольш частотнымі на працягу ўсёй далейшай паэтычнай творчасці. Менавіта ў зборніку «Паштовы голуб» вобраз жанчыны стаў вельмі яскравым, на што ўплывае выкарыстанне разнастайных мастацкіх тропаў (параўнанні, эпітэты, увасабленні) і сінтаксічных фігур (асіндэтон, рытарычны зваротак). Згадка святой Марыны Магдалены падкрэслівае значнасць жаночых вобразаў, а таксама стварае шырокі культурны кантэкст, уласцівы для ўсёй творчасці чэшскага паэта.

Неабходна падкрэсліць, што жаночы вобраз знаходзіцца ў цеснай сувязі з матывам кахання ў пераважнай большасці вершаў. Разам з тым прааналізаваны вобраз выступае ў якасці абагульненага вобраза жанчыны, якая ўражвае лірычнага героя сваёй цялеснай прыгажосцю і прывабнасцю. Гэта дазваляе Я. Сэйферту супрацьпаставіць сучасныя тэхналагічныя змены (матывы, якія апавяліся прадстаўнікамі паэтызму) і лёгкасць, бесклапотнасць

жанчын, якія выклікаюць у аўтара захапленне сваёй прыгажосцю і зграбнасцю. Дадзенае спалучэнне абодвух вобразаў уплывае на тэматычны і ідэйную праблематыку ўсяго зборніка і робіць яго па-мастацку вартым. Вылучаныя асаблівасці ў адлюстраванні дамінантных жаночых вобразаў знойдуць сваё далейшае ўвасабленне ў наступных паэтычных зборніках творцы.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Лаштовичка, М. Поэтизм – исходно чешское литературное направление или Способность к игре / М. Лаштовичка [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://ruski.radio.cz/poetizm-ishodno-cheshskoe-literaturnoe-napravlenie-ili-sposobnost-k-igre-067023?ysclid=19hd5vx036905882852>. – Дата доступу: 03.12.2022.
2. Цуканов, И. Мария Магдалина: кем она была на самом деле? / И. Цуканов [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://foma.ru/marija-magdalina-kem-ona-byala-na-samom-dele.html?ysclid=1b6x689npd18161142>. – Дата доступу: 02.12.2022.
3. Шерлаимова, С. А. Прощание с весной: Избранная лирика / С. А. Шерлаимова. – М. : Радуга, 1987. – С. 3–24.
4. Brabec, J. Panství ideologie a moc literatury / J. Brabec. – Praha : Akropolis, 2009. – 320 s.
5. Cinger, F. Jaroslav Seifert: laskavě neústupný pěvec: po stopách básníka očima jeho blízkých / F. Cinger. – Praha : BVD, 2011. – 269 s.
6. Mukařovský, J. Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. Století do roku 1945 / J. Mukařovský. Praha : Victoria publishing, 1995. – 714 s.
7. Seifert, J. Město v slzách; Samá láska; Svatební cesta; Slavík zpívá špatně; Poštovní holub / J. Seifert. – Praha : Československý spisovatel, 1989. – 261 s.
8. Seifert, J. Na vlnách T. S. F. / J. Seifert. – Praha : Československý spisovatel, 1992. – 68 s.
9. Seifert, J., Všecky krásy světa / J. Seifert. – Plzeň : Typografie Oldřich Hlavsa, 1982. – 640 s.

ВОБРАЗ ЖАНЧЫНЫ Ё ЗБОРНІКУ ЯРАСЛАВА СЭЙФЕРТА «МАРАВЫ СЛУП»

Ю. А. Шлемен

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск;

yulenska.shlemen@mail.ru;

наук. кір. – А. У. Вострыкава, канд. філ. навук, дац.

У артыкуле пададзены аналіз вобраза жанчыны ў зборніку «Маравы слуп» (*Morový sloup*, 1980), які стаў адным з галоўных зборнікаў перыяду нармалізацыі, выдадзеным у самвыдаце. Важнасць разгляду дадзенага вобраза ў вершах гэтага перыяду заключаецца ў тым, што жанчына ўяўляецца лірычнаму герою ў рэтраспектыўных успамінах у сваёй цялеснай прыгажосці і зграбнасці. У артыкуле таксама разглядаюцца іншыя вобразы (вобраз смерці), якія цесна звязаныя з вобразам жанчыны ў вершах дадзенага перыяду. Аналіз мастацкіх тропаў і стылістычных фігур дазваляе вылучыць мастацкія асаблівасці згаданага вобраза. Зварот да зборніка, напісанага на апошнім этапе творчасці, дазваляе вылучыць змены ў адлюстраванні дамінантных вобразаў напрыканцы творчай дзейнасці Я. Сэйфэрта (Jaroslav Seifert, 1901 – 1986).

Ключавыя словы: вобраз жанчыны; зборнік «Маравы слуп»; перыяд нармалізацыі; творчасць Я. Сэйфэрта; чэшская паэзія XX ст.

У 1970–1980 гг. – перыяд так званай нармалізацыі – Я. Сэйфэрт (Jaroslav Seifert, 1901 – 1986) зноў адчуў ціск з боку дзяржавы. Яго творы перасталі друкавацца ў афіцыйных выдавецтвах, таму паэт звярнуўся да самвыдату. Так, зборнік «Маравы слуп» (*Morový sloup*, 1980) быў напісаны ў вышэй згаданы перыяд творчасці, а таму яго афіцыйнае выданне адбылося толькі ў 1981 г. У выніку выдання «Маравога слупа» ў самвыдаце і афіцыйным друку існуе шэсць варыянтаў дадзенага зборніка. Менавіта таму ён належаў да самых распаўсюджаных самвыдатаўскіх кніг. Чэшскі даследчык Й. Брабец адзначае, што гэта падкрэслівае «*выключнае месца, якое зборнік займае ў творчасці Сэйфэрта і ў гісторыі чэшскай літаратуры ўвогуле*» [3, с. 119].

Дадзены зборнік стаў важным і для самога пісьменніка, паколькі аўтар планаваў прапанаваць у якасці развітання творы, змешчаныя ў кнізе, а таму вельмі доўга разважаў над назвай. Пра «Маравы слуп», які ўзнік на памежжы шасцідзясятых і сямідзясятых гадоў, сам аўтар выказваўся наступным чынам: «*Пры сваёй шчырай і вялікай павазе да Яна Неруды ў мяне быў таемны план. Я хацеў напрыканцы свайго літаратурнага шляху напісаць зборнік вершаў, які сваёй тэматыкай хаця б аддалена мог нагадваць яго “Спевы перадвелікоднай пятніцы”. (...) Нарэшце са сваімі чытачамі толькі развітваюся зборнікам вершаў. Не пужайцеся назвы. Гаворка не ідзе ні пра які мор. Ані гістарычны, ані нейкі іншы. Маравы слуп – зрэшты некалькі ўяўны і зроблены з некалькіх такіх манументаў – быў толькі месцам любоўных сустрэч, і гэта кніга ў нечым працягвае “Адліванне званаў”, нават калі я вельмі стараўся, каб яна была іншай. Магчыма, я павінен быў яе назваць “Кніга пацалункаў”, каб не пужаць чытачоў. Хаця гэта назва, прызнаюся, вельмі мне падабалася, толькі я саромеўся*» [7, с. 109 – 110].

Крытыка высока ацаніла дадзены паэтычны зборнік, паколькі ў ім зноў назіралася супрацьпастаўленне імгнення і вечнасці, кахання і смерці, радзімы і свету, а таксама сустракаліся ўспаміны пра дзяцінства і маладосць, старую Прагу і ўражанні ад акупацыі, каханне і сяброў. Можна лічыць, што ў вершах Я. Сэйферт звяртаецца да матываў і вобразаў, што сталі ўласцівымі для яго творчасці ад першага да апошняга зборніка. Нягледзячы на такое падабенства, «Маравы слуп» выразна адрозніваецца ад «Каметы Галея» пабудовай саміх твораў, паколькі ў перадапошнім зборніку вершы былі размешчаныя больш вольна і аб'яднаныя падобнымі матывамі. Акрамя таго, у паэтычным выданні 1981 г. творы заключаныя ў меншыя цыклы. Разам з тым чэшская даследчыца Я. Грабакава піша, што цыклы маглі «нагадаць у глыбокім разуменні больш далёкія часы і слаўныя месцы: “Крык прывідаў” – антычнасць, “Паломніцкае месца” – барочны храм, “Канальны сад” – перадрамантычная эпоха, “Маравы слуп” – Старамесцкая плошча і “Карусель з белым лебедзем” – пражскае прадмесце» [4, с. 202].

Кампазіцыйна зборнік складаецца з уступнага верша «На одной са сваіх даўніх лекцыйй ...» (Na jedné ze svých dávnych přednášek) і ўключае яшчэ восем вершаў, якія ствараюць цыкл, аб'яднаны адной тэматыкай і праблематыкай, а таксама вобразнай сістэмай, характэрнай для ўсёй творчасці Я. Сэйферта, – гэта любоў да паэзіі, Прагі і каханне да жанчыны. Цыкл утрымлівае любоўныя, экзістэнцыяльныя матывы і матывы ўспамінаў, што перададзены з пункта гледжання старога паэта, які ўжо рыхтуецца адысці. Заключны верш «Эпілогі» (Epilogy) пасля «ў некалькіх радках падсумоўвае жыццёвыя прыцыпы паэта, якія пераконваюць, што быць пісьменнікам у Чэхіі – гэта і праз усе гістарычныя і трагічныя перыпетыі лёсу і асабістыя пакуты ўдзел пачэсны» [3, с. 187].

У вершы «Канальны сад» (Kánálská zahrada) аўтар выяўляе дакладны хранатоп, што дазваляе чытачам уявіць канкрэтную эпоху, у якую адбываецца дзеянне: «*rok tisící osmistý dvacátý devátý // posvěcenou křídou. // V parteru Stavovského divadla // stával básník*» («год тысяча восемсот дваццаць дзявяты // асвячоная крэйдай. // У партэры Саслоўнага тэатра // стаяў паэт») [5, с. 34]. Графіня, якая з'яўляецца ў тэатры, робіць моцны ўплыў на паэта, што падкрэсліваецца выкарыстаннем увасаблення пры апісанні яго пачуццяў: «*a vejde hraběnka. // V té chvíli zakvílela v jeho útrobach // milostná pošetilost*» («і ўвойдзе графіня. // У тую хвіліну застагнала ў ім // любоўнае шаленства») [5, с. 34]. Анафара, ужытая аўтарам, падкрэслівае занепакоенасць лірычнага героя, які ніколі не здолее сустрэцца з графіняй: «*Nikdy, nikdy mi nepohládí // řídky vous na bradě, // nikdy nepotopím svá ústa // do jejího těla*» («Ніколі, ніколі мне не паглядзіць // рэдкую бараду, // ніколі не паглыблюся сваімі вуснамі ў яе цела») [5, с. 35]. Для апісання знешняй прыгажосці жанчыны паэт выкарыстоўвае эпітэты і параўнанні, чым узмацняе яе зграбнасць: «*přivírala čarující oči // s dlouhými řasami // jako masožravá rostlina lepkavé květy, // z kterých není úniku*» («заплюшчыла чароўныя вочы // з доўгімі вейкамі // як драпежная расліна з ліпкімі кветкамі, // ад якіх няма выратавання») [5, с. 35 – 36]. Вобраз жанчыны ў паэзіі

Я. Сэйферта цесна звязаны з уласнымі ўспамінамі пра каханне да маладых дзяўчат, што яскрава праяўляецца ў дадзеным вершы. Зварот да каханай, выкарыстанне эпітэтаў і ўвасаблення перадаюць аўтарскія згадкі пра яго ўласныя пачуцці ў маладосці: «*Zastři si oči, moje milovaná, // jinak zešílím*» («Схавай вочы, мая каханая, // інакш звар'яцею») [5, с. 36], «*V nazelenalém přítmí altánku // líbali se šťastní milenci*» («У зеленаватым паўзмроку альтанкі // цалаваліся шчаслівыя каханкі») [5, с. 36], «*Rty stokrát zulíbané // šeptaly stokrát zulíbaným rtům // hořící slova*» («Вусны стакроць зацалаваныя // шепталі стакроць зацалаваным вуснам // палаючыя словы») [5, с. 36].

У зборніку яскрава прасочваецца матыў смерці, што адлюстроўвае рэчаіснасць старога чалавека, у якога засталіся толькі ўспаміны пра жаночую прыгажосць і былое каханне. Сінтаксічны паралелізм перадае самотны стан лірычнага героя, які ўзгадвае сваю маладосць і свае пачуцці: «*Hrabě je mrtev, hraběnka je mrtva, // básník je mrtev. // Hudebníci jsou mrtví. // Všechny mé lásky jsou mrtvé*» («Граф мёртвы, графіня мёртвая, // паэт мёртвы. // Музыкі мёртвыя. // Усе мае каханыя мёртвыя») [5, с. 42]. Ужыванне мінулага часу дзеясловаў і рытарычнага пытання падкрэслівае немагчымасць лірычнага героя вярнуцца ў ранейшыя часы для сустрэчы са сваёй каханай: «*Nakonec jsi navždy zmizela // ve sněhu svého ticha. // Jak jsem tě mohl i jen zahlédnout // v takové dálce?*» («Нарэшце ты знікла // у завірусе свайго маўчання. // Як я мог цябе ўбачыць // у такой далечыні?») [5, с. 40]. Варта адзначыць, што сам Я. Сэйферт быў перакананы ў тым, што каханне з цягам часу не згасае, а таму выказваўся ў сваёй кнізе ўспамінаў наступным чынам: «*Калі б толькі каханне з гадамі засынала! Калі б толькі, ні ў якім выпадку!*» [7, с. 201].

Напрыканцы верша «Канальны сад» творца звяртаецца да анафары, якая дапамагае аўтару прыцягнуць увагу да таго, што паэт у маладосці аддаў сваёй жанчыне ўсё: «*Mé verše můžeš roztrhat // a roztrhané hodit do větru. // Mé dopisy zmuchlat // a zmuchlané spálit v ohni*» («Мае вершы можаш падраць // і падраныя выкінуць на вецер. // Мае лісты скамячыць // і скамечаныя спаліць у агні») [5, с. 40]. Адзіная сувязь, якая засталася ў лірычнага героя з яго каханай, – партрэт, што мог захапляцца прыгажосцю жанчыны. Менавіта таму Я. Сэйферт выкарыстоўвае пыталны сказ, каб узмацніць пачуцці маладога паэта: «*Co ale uděláš s mou hlavou // odlitou v zamženém kovu, // která se na tě stále dívala, // když chystala ses k spánku // a ráno česala si vlasy?*» («Але што зробіш з маёй галавой // адлітай у метале, // якая на цябе глядзела, // калі ты рыхтавалася да сну // і рана прычэсвалася?») [5, с. 40].

У вершы «Карусель з белым лебедзем» вобраз жанчыны цесна звязаны з матывам кахання і выяўлены ў сувязі з канкрэтнымі пражскімі лакацыямі, да якіх звяртаецца лірычны герой у сваіх успамінах: «*Neboť nejkrásnější ze všech bohů // je Lásky. // Bylo tomu tak vždy a všude, // a nejen v tyrkysovém Řecku, // ale i u nás na tom všivém Žižkově, // kde město buď začínalo // nebo končilo. Jak chcete. // A kde v hospodách se zpívalo // až do rána*» («Паколькі найпрыгажэйшае з усіх багоў // Каханне. // Так было заўсёды і паўсюль, // і не толькі ў бірузовай Грэцыі, // але і ў нас у тым вашывым Жызкаве, // дзе горад пачынаўся // ці заканчваўся. Як хочаце. // І дзе ў корчмах спявалі //

ажно да раницы») [5, с. 74]. Выкарыстанне эпітэта з адмоўнай канатацыяй («*na tom všivém Žižkově*») дазваляе аўтару падкрэсліць прыгажосць і велічнасць жанчыны, якая з'яўляецца ў асяроддзі прыроды, а не ў гарадскіх лакацыях. Так, ужытыя эпітэты і ўвасабленні падкрэсліваюць значнасць жаночага вобраза: «*a když vstoupila do labutích křídel // dívka se stříbrným náramkem. // Všiml jsem si jejího zápěstí, // protože objala labutí krk, // a její oči // mýjely mé roztoužené pohledy*» («і калі з'явілася на лебядзіных крылах // дзяўчына з сярэбраным бранзалетам. // Я заўважыў яе запясце, // таму што яна абняла лебядзіную шыю, // і яе вочы // не маглі абмінуць мае млявыя погляды») [5, с. 75].

Супрацьпастаўленне прыгажосці маладой дзяўчыны і звычайнага барэльефа з вобразам жанчыны адбываецца з дапамогай разнастайных працэсуальных дзеясловаў: «*Posléze však přece na mě pohlédla // a maličko se usmála, // aby podruhé mi zamávala // a potřetí poslala mi polibek*» («Нарэшце аднак на мяне паглядзела // і крыху ўсміхнулася, // каб пасля мне памахала // і потым паслала мне пацалунак») [5, с. 76]. Адсутнасць мастацкіх тропаў і стылістычных фігур пры звароце да вышэй узгаданага барэльефа жанчыны, знятага з канкрэтнага пражскага аб'екта, падкрэслівае зграбнасць вобраза маладой дзяўчыны: «*Škoda že sňali z domu poblíž Týna // domovní znamení. // Byl na něm v oválu reliéf ženy // a mezi jejími sukněmi // vyhrnutými ručně nad kolena // otáčela se zeměkoule*» («Шкада, што знялі з дома поблізу Тыньскага храма // дамавы знак. // Быў на ім у авале рэльеф жанчыны // і ў яе спадніцы // ганарліва паднятай над каленямі // круціўся зямны шар») [5, с. 77]. Парцэляцыя звяртае ўвагу чытачоў на паняцце жаночкасці, якое лірычны герой сфармуляваў для сябе на працягу жыцця: «*Tehdy jsem již také vytušil, // co je to ženství. // Ze je to sama překnost života, // a položíš-li do něho svou tvář, // zaúpíš slastí*» («Тады я таксама здагадаўся, // што такое жаночкасць. // Што гэта сама прыгажосць жыцця, // і ці пакладзеш на яе сваю шчаку, // застогнеш ад асалоды») [5, с. 77 – 78].

У дадзеным творы аддаецца перавага цясной прыгажосці жанчын. Пры апісанні вобраза Я. Сэйфэрт выкарыстоўвае ўвасабленне, лексічныя паўторы, асіндэтон і параўнанне: «*Váhavé prsty hebce bloudily // po kůži upejpání, // až stud a strach počaly prchat z míst, // která tak milujem, // a vlna nahoty, vlna za vlnou, zaplavila nám ústa, // oči, tvář // a znovu se vracela ke rtům // jako ke břehu*» («Нерашучыя пальцы няшчотна блукалі // на скуры трапечучай, // калі сорам і страх пачалі знікаць з месцаў, // якія мы так любім, // і хваля голага цела, хваля за хваляй, залівалі нам вусны, // вочы, твар // і зноў вярталіся да вуснаў // як да берага») [5, с. 80]. Такое частотнае ўжыванне разнастайных мастацкіх тропаў і сінтаксічных фігур з'яўляецца вельмі важным для гэтага сямірадкаўя. Так, руская даследчыца В. К. Харчанка лічыць, што «збліжэнне мастацкіх тропаў у асабліва важных па сэнсе ўчастках тэксту (хай нават такіх спакойных, узятых фрагментаў зусім няшмат!) надае гэтым урыўкам, гэтым кантэкстам значнасць мастацкага рэзюмэ» [1, с. 86]. Менавіта ў дадзенай частцы верша «Карусель

з белым лебедзем» сканцэнтраваная ўвага на галоўнай ідэі твора, а менавіта на цялеснай прыгажосці жаночага вобраза.

Аўтар з дапамогай эпітэтаў захапляецца прыгажосцю жанчын у мінуласці: «*Nedávno měl jsem v rukou // zažloutlé fotografie Muchových modelek // v jeho pařížském ateliéru. // Překvapivý půvab těchto dávných žen // vyrazil mi dech*» («Нядаўна я трымаў у руцэ // зжаўцелую фатаграфію мадэлей Мухі // у яго парызскім атэлье. // Дзіўная зграбнасць тых даўніх жанчын // заняла мне дух») [5, с. 81]. У творы назіраюцца рэтраспектыўныя згадкі, што змяшчаюць усе трагічныя падзеі, праз якія прайшло пакаленне пачатку ХХ стагоддзя. Дадзены зварот да мінулых ліхалеццяў неабходны не толькі для ўвядзення чытача ў гістарычны кантэкст, але і для акцэнтавання ўвагі на зграбнасці жанчын, якая ратавала ў такі цяжкі час: «*Byly dvě války, nemoci a hlad // a uzel bídy. // Nebylo tenkrát pěkně na světě. // Byl to však věru život náš, // ať byl, jaký byl*» («Было дзве вайны, хваробы і голад // // Гэтым разам не было цудоўна на свеце. // Аднак гэта была рэчаіснасць жыцця нашага, // хай было, якое было») [5, с. 81]. Нягледзячы на розныя жыццёвыя ўмовы і старасць лірычнага героя, адзінай прыкметай характа застаетца жаночая ўсмешка, згаданая ў параўнанні з кветкай: «*V katedrálách je zima // a úsměv žen // už je mi vzácný, cizí, daleký // jako květy pralesa*» («У саборы холадна // і ўсмешка жанчыны // ужо для мяне бескаштоўная, чужая, далёкая, // як кветка пралескі») [5, с. 82]. Менавіта таму аўтар сцвярджае, што жанчына і яе каханне становіцца самым важным аздабленнем жыцця лірычнага героя, і заканчвае свой твор наступным радком, што надае самому вершу закальцаваную структуру: «*Však nejkrásnější ze všech bohů // je Láska*» («Аднак найпрыгажэйшае з усіх багоў // Каханне») [5, с. 84].

Такім чынам, зборнік «Маравы слуп» быў напісаны напрыканцы творчага шляху чэшскага паэта і павінен быў стаць пэўным развітаннем з чытачамі. Сапраўды, у вершах яскрава прасочваецца матыў смерці, а ў якасці лірычнага героя выступае стары чалавек, які рэтраспектыўна ўзгадвае сваю маладосць. Гэта дазваляе скіраваць увагу чытачоў не толькі на агульнагістарычны кантэкст, але і на дамінантныя вобразы, якія пададзены ў вершах у цеснай узаемасувязі. Назіраецца відавочнае несупадзенне эмацыйнага напаўнення назвы зборніка і канкрэтна ўвасобленага вобраза жанчыны, паколькі яны знаходзяцца ў відавочным кантрасце. Разам з тым галоўным вобразам, што з'яўляецца найбольш частотным ува ўсім зборніку, застаецца ўсё ж такі вобраз жанчыны, які паказаны ў спалучэнні з матывам былога кахання лірычнага героя і яго захаплення прыгажосцю каханай. Так, С. А. Шэрлаімава адзначала: «Цяжкая хвароба, якая ў апошнія дзесяцігоддзе жыцця падоўгу трымала паэта ў бальнічных сценах, не адвучыла яго радавацца прыгажосці. Пра прывабнасць жанчын ён піша ў вершах нават самага змрочнага на каларыце зборніка “Маравы слуп” (1981), наскрозь прасякнутага матывамі хваробы і памірання» [2, с. 23].

Асаблівасцю вобраза жанчыны ў прааналізаваным зборніку стала адлюстраванне цялеснай прыгажосці дадзенага вобраза. Разам з тым эратычныя матывы спалучаюцца з вобразамі ракавых жанчын. Зграбнасць

жанчыны апісваецца менавіта ў прыродным асяроддзі, а канкрэтныя пражскія лакацыі дазваляюць лірычнаму герою толькі ва ўспамінах узгадаць вобраз каханых. Перад чытачамі паўстае ідэалізаваны вобраз рэальных жанчын з жыцця аўтара, але ён не называе канкрэтных імёнаў. Дадзеную ідэалізацыю дамінантнага вобраза можна патлумачыць аддаленасцю па часе напісання зборніка. Канкрэтызацыя вобраза адбываецца пры апісанні графінь часоў імператара Габсбургскай імперыі Францішка І на фоне пражскіх локусаў, якія ў сучаснасці ўжо не існуюць. Гэта дазваляе пераканацца ў тым, што жаночыя вобразы ўзнікаюць у паэтычных вершах пры ўзгадцы пэўных мясцін і локусаў.

Вобраз жанчыны ў творчасці Я. Сэйфэрта як увасабленне пэўнай мудрасці і прыгажосці, спакою і велічнасці стаў адным са сродкаў выяўлення паэтычнай канцэпцыі чалавека, што прайшоў усе трагічныя падзеі пачатку XX стагоддзя і здолеў іх вытрымаць. Частотнае выкарыстанне эпітэтаў і параўнанняў вылучае вобраз жанчыны сярод іншых вобразаў і робіць яго дамінантным у дадзеным зборніку.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Харченко, В. К. Матрица наложения художественных тропов / В. К. Харченко [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://dspace.bsu.edu.ru/bitstream/123456789/19865/1/Kharchenko_Matritsa.pdf. – Дата доступу: 05.12.2022.
2. Шерлаимова, С. А. Прощание с весной: Избранная лирика. / С. Шерлаимова. – М. : Радуга, 1987. – С. 3–24.
3. Janoušek, P. Dějiny české literatury 1945–1989. III., 1958–1969. / P. Janoušek. – Praha : Academia, 2008. – 487 s.
4. Křivánek, V. Český dekamerón: sto knih 1969–1992 / V. Křivánek. – Praha : Scientia, 1994. – 263 s.
5. Seifert, J. Morový sloup / J. Seifert. – Praha : Československý spisovatel, 1981. – 120 s.
6. Seifert, J. Morový sloup: verše z let 1968–1970: definitivní úprava textu srpen 1979 / J. Seifert. – Praha : Mat'a, 2013. – 160 s.
7. Seifert, J. Všecky krásy světa / J. Seifert. – Plzeň : Typografie Oldřich Hlavsa, 1982. – 640 s.

Раздзел 5. КАМПАРАТЫЎНЫЯ, СТРУКТУРНЫЯ І ІНШЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

З. Н. ХЭРСТАН І Р. Р. ШЫРМА: АФРААМЕРЫКАНСКІ І БЕЛАРУСКІ ПОГЛЯД НА РАЗВІЦЦЁ НАЦЫЯНАЛЬнай МУЗЫКІ

Ю. А. Афанасьева

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

5902053@mail.ru;

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

Мэтай дадзенага артыкула з’яўляецца выяўленне агульнага і адрознага ў падыходах да развіцця стану нацыянальнай музыкі афраамерыканскай пісьменніцы, фалькларысткі і антраполога З. Н. Херстан (Zora Neale Hurston, 1891 – 1960) і беларускага культурнага дзеяча, этнографа і харавога дырыжора Р. Р. Шырмы (1892 – 1978). У выніку даследавання даказана, што навукоўцы надаюць аўтэнтычным спевам сваіх народаў вялікую ролю ў працэсе фарміравання ўласнай і калектыўнай ідэнтычнасці. Шырокая і шматгранная дзейнасць пісьменніцы, фалькларысткі і антраполога накіравана на захаванне афраамерыканскай народнай традыцыі, выяўленне формаў нацыянальнай экспрэсіі на міжнародную арэну і выкарыстанне фальклорнай спадчыны ў літаратурным працэсе. Беларускі музыказнаўца спрабуе сабраць беларускія песні і папулярызаваць іх шляхам уключэння ў школьную праграму, працуючы з міжнароднымі кампазітарамі. Абое навукоўцаў разглядаюць музыку як функцыянальны элемент нацыянальнай культуры і як неад’емную частку больш шырокага – універсальнага цэлага чалавечага светаадчування.

Ключавыя словы: інстытуцыяналізацыя; музыка; нацыягенез; рытмізацыя светапогляду; хранатоп.

На працягу чалавечай гісторыі музыка з’яўляецца формай міжкультурнай камунікацыі, спецыфічным культурным кодам, элементам самавызначэння асобных індывідаў у рамках сацыякультурных і этнанацыянальных супольнасцей. Як значны кампанент адлюстравання хранатопу ў рытме яна становіцца ахоўнай абалонкай кожнага асобнага народа, фарміруючы матрыцу перадачы назапашанага ў пакаленнях вопыту. Гэта сцвярджае вядомы амерыканскі музыказнаўца А. Ломакс (Alan Lomax, 1915 – 2002): «Першая функцыя музыкі, асабліва народнай музыкі, – выклікаць у слухача пачуццё бяспекі, выказваючы асаблівую якасць зямлі і жыцця яе народа» (Тут і далей пераклад з англ. мой. – Ю. А.) [18, xv]. З’яўляючыся адначасова інструментам фарміравання псіхалогіі і ідэалогіі нацыі, рэпрэзентацыі актуальнага стану этнагенезу ў культурнай прасторы, мелодыя, па сцвярджэнні даследчыка К. С. Шарова, ёсць «непасрэднай прыладай нацыяналізму, сродкам вынаходкі няісных нацыянальных рыс і інструментам генезісу саміх нацыянальнасцей» (Тут і далей пераклад з рус. мой. – Ю. А.) [5, с. 6] Рытмізаванае спасціжэнне рэчаіснасці дапамагае стварыць і пасля падтрымліваць пачуццё ўласнай і калектыўнай ідэнтычнасці. Народная музыка рэагуе на зменлівую сацыяльную аснову,

змяняючыся сама, убіраючы ў сябе розныя рэпертуары і адлюстроўваючы новыя стылістычныя спалучэнні. Нацыянальным музычным традыцыям неабходна надаваць больш увагі, каб ініцыяваць прагрэс у аднаўленні нацыянальных каштоўнасцей, традыцый і звычаяў [11].

Беларускае адраджэнне на пачатку XX ст. і Гарлемскі рэнесанс (англ. Harlem Renaissance, 1920 – 1935), які развіваецца ў Амерыцы, нягледзячы на розніцу арэалаў развіцця і сацыяльна-палітычных перадумоў, маюць некаторыя агульныя рысы. Беларускае адраджэнне засяроджана на захаванні і развіцці нацыянальнай мовы і культуры, фармаванні ўласнай ідэі. Сутнасцю апошняй у гэты перыяд з’яўляецца ўтварэнне беларускай дзяржаўнасці, абгрунтаванне існавання самастойнага этнасу. Гарлемскі рэнесанс з’яўляецца «залатым стагоддзем» у гісторыі развіцця нашчадкаў афрыканскіх рабоў, выбухной эпохай узнікнення ідэі «новага Негра». Падымаюцца актуальныя для афраамерыканца тэмы: засваенне мінулага вопыту рабства, лінчаванняў, сегрэгацыі; прапрацоўка нацыянальнай траўмы; фарміраванне ідэнтычнасці ва ўмовах «падвойнай свядомасці» афраамерыканскай нацыі; пошук найбольш аўтэнтычных спосабаў выражэння сацыякультурнага вопыту ў негрыцянскім мастацтве; узаемадзеянне мінулага і сучаснасці, урбаністыкі і «сельскасці». Адным з істотных універсальных сродкаў эстэтычнага выхавання, неабходнага для фарміравання здаровай нацыі, з’яўляецца народная песня. Шуканне ўласных каранёў і жаданне сфармуляваць нацыянальны базіс, зыходзячы з рытмізаванай практыкі спасціжэння навакольнай рэчаіснасці, задае вектар вывучэння беларускімі і афраамерыканскімі фалькларыстамі ўласнай музычнай спадчыны.

Зора Ніл Херстан (Zora Neale Hurston, 1891 – 1960), вядомы афраамерыканскі антраполог, фалькларыстка і пісьменніца, шмат увагі надае аўтэнтычнай музычнай культуры, якая, на яе думку, з’яўляецца адной з форм рэалізацыі культурнага патэнцыялу яе празмерна прыгнечанага народа. У эсе «Характарыстыкі экспрэсіі негра» (*Characteristics of Negro Expression*, 1934) пісьменніца паказвае важнасць успрымання джукаў, дамоў адпачынку для прадстаўнікоў нізоў афраамерыканскага сярэдняга класа, як калыскі для секулярнай музыкі – блюза і джаза, кампазіцыі якіх распаўсюджваюцца «з вуснаў у вусны» і ўзбагачаюцца пры кожным паўтарэнні [14, р. 59]. Збіраючы фальклорны матэрыял у роднай акрузе Ітанвіля, яна наведвае блюзавыя клубы лесазагатоўчага лагера ў акрузе Полк, штат Фларыда, пранікаецца каларытнай вернакулярнай традыцыяй. Вынікам антрапалагічнай і фальклорнай працы становіцца этнаграфічны зборнік «Мулы і людзі» (*Mules and Men*, 1935), які змяшчае багаты культурны матэрыял, сабраны фалькларысткай у некалькіх штатах, дзе размешчаны песні разам з нотнымі запісамі [17]. Некаторыя музычныя кампазіцыі, сабраныя падчас палявых даследаванняў, захаваліся ў яе выкананні.

Разуменне важнасці песні ў трансляцыі культурнага кода ў фальклорных даследаваннях пісьменніцы суадносіцца з жаданнем культурнай эліты Гарлемскага рэнесансу даць амерыканскай аўдыторыі найбольш рэпрэзентатыўнае з афраамерыканскай спадчыны, гуляючыся са

сфармаванымі стэрэатыпамі. Так, навукоўца У. Дзюбуа (William Edward Burghardt Du Bois, 1868 – 1963) у манументальнай працы «Душы чорных людзей» (*The Souls of Black Folk*, 1903) піша наступнае: «І вось па фатальнай выпадковасці негрыцянская народная песня – рытмічны плач раба – сёння выступае не проста як выключная амерыканская музыка, але як самы выдатны выраз чалавечага вопыту, народжанага па гэты бок мораў. Яна паранейшаму застаецца выключнай духоўнай спадчынай нацыі і найвялікшым дарам негрыцянскага народа» [12, с. 168]. Ведаючы спецыфіку адаптацыі формаў афраамерыканскай экспрэсіі ў мультымадальнай амерыканскай прасторы (блюз і джаз вельмі хутка распаўсюджваюцца і набываюць універсальны характар), З. Н. Хэрстан абараняе традыцыйныя формы культуры чарнаскурых ад тых, хто лічыць, што ў іх занадта шмат адгалоскаў рабскага мінулага, каб быць прэзентабельнымі. Пісьменніца звяртае ўвагу на асаблівасці вернакуляру, мовы, на якой размаўляе і спявае яе народ, падкрэслівае, што спецыфічная рытмізацыя музыкі (барабанны дроб як успамін пра таемную мову беглых рабоў, імкненне да асіметрыі і імправізацыі, эксперыменты з гукавымі мажлівасцямі інструментаў і чалавечага голасу і г. д.) адлюстроўвае пэўны этнакультурны ландшафт, які павінны быць захаваны дзеля здоровага функцыянавання нацыі, якая мае пэўную культурную памяць. Фалькларыстка звязвае музыку і літаратуру на ўзроўні спосабу перадачы інфармацыі: «Anyway, it is evident that the sound-arts were the first inventions and that music and literature grew from the same root. Somewhere songs for sound-singing branched off from songs for story-telling until we arrive at prose» («Ва ўсякім выпадку, відавочна, што гукавое мастацтва было першым вынаходствам і што музыка і літаратура выраслі з аднаго кораня. Дзесьці песні для гукавога спеву адгаліноўваліся ад песень для апавядання гісторый, пакуль мы не прыйшлі да прозы». – Тут і далей пераклад з англ. мой. – Ю. А.) [16, с. 184]. Антраполог сцвярджае, што ўсё багацце афраамерыканскага вопыту магло б быць рэалізавана ў друку толькі ў тым выпадку, калі б пісьменнікі дазволілі традыцыі гаварыць самой за сябе, як гэта робяць блюзавыя і джазавыя выканаўцы ў свецкай традыцыі, альбо прапаведнікі, якія дэманструюць прыгажосць імправізацыі падчас чытання і каментавання Бібліі ці спеваў спірычуэлс.

З. Н. Хэрстан робіць асабісты ўклад у стварэнне фальклорнай базы афраамерыканскай песні і яе распаўсюджанне ў «чыстым» варыянце. Крытыкуючы створаны ёю негрыцянскі народны канцэрт у тэатры Джона Голдэна ў Нью-Ёрку ў 1932 г., які не апраўдаў яе жадання паказаць людзям сапраўдную афраамерыканскую духоўную музыку, пісьменніца наступным чынам піша ў аўтабіяграфіі «Сляды на пыльнай дарозе» (*Dust Tracks on a Road*, 1942): «Was the real voice of my people never to be heard? This ersatz Negro music was getting on. <...> They were highly flavored with Bach and Brahms, and Gregorian chants, but why drag them in?» («Няўжо сапраўдны голас майго народа ніколі не быў пачуты? Гэтая эрзац-негрыцянская музыка набірала абароты. <...> Яны былі моцна запраўленыя Бахам, Брамсам і грыгарыянскімі спевамі, але навошта іх сюды цягнуць?») [15, р. 804 – 805].

Жадаючы захаваць этнічныя асаблівасці народнай і свецкай музыкі, пісьменніца захоўвае яе ў мастацкіх працах (аповяданні, раманы, тэатральныя п'есы, мюзіклы). Музычнае шоу «Вялікі Дзень» (*The Great Day*, 1932), злучаючы рысы тэатральнай пастаноўкі і канцэрта, уяўляе сабой адзін дзень з жыцця чыгуначнага лагера, пачынаючы з песні абуджэння і заканчваючы вячэрняй пастарскай пропаведдзю і сцэнай у джуку, дзе стомленыя рабочыя спяваюць блюз.

Рыгор Раманавіч Шырма (1892 – 1978) – харавы дырыжор, фалькларыст, музычны і грамадскі дзеяч, публіцыст, народны артыст Беларусі і СССР, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі, сакратар Галоўнай управы Таварыства беларускай школы (ТБШ) і беларускі музыказнаўца прытрымліваецца падобнай да даследаванняў З. Н. Хэрстан пазіцыі ў захаванні першароднага народнага пачатку ў выкананні фальклорных твораў. Найбольш вядомыя наступныя яго аўтарскія эдыцыі: «Беларускія народныя песні, загадкі і прыказкі» (1947) [6], грунтоўнае выданне з чатырох тамоў «Беларускія народныя песні» (1959 – 1976) [1]. З 1922 г. Р. Р. Шырма пачынае творчы шлях харавога дырыжора – вядомасць у Заходняй Беларусі набывае малады выканаўчы калектыў у Пружанах. У 1926 г. у Вільні музыказнаўца стварае і кіруе Хорам Беларускага студэнцкага саюза, пасля – Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлай БССР, займае пасаду старшыні Саюза кампазітараў БССР. Будучы палітычна ангажаваным, музыказнаўца спрабуе ўвесці родную мову і песню ў школы Заходняй Беларусі, разумеючы ролю азначаных элементаў у згуртаванні, усведамленні нацыі, выхаванні беларускай моладзі. Песня, на яго думку, надае надзею на лепшае заўтра і сілы, каб за яго змагацца.

Як піша даследчык працы фалькларыста А. Марціновіч, Р. Шырма разумеў нацыянальнае адраджэнне як «першапачатковае абуджэнне народа ад сну нацыянальнага бяспамяцтва» [4, с. 23]. Пошукі ўласных музычных каранёў знаўца параўноўвае з пошукамі папараць-кветкі, без якой немажліва распрацаваць культурны падмурак нацыі і ўсталяваць яе ідэнтычнасць. Ведучы этнічную музычную традыцыю ад паганскіх часоў, ён, натуральна, ўказвае на ўніверсальны прынцып узаемадзеяння чалавека і прыроды: кожны істотны акт свайго жыцця народ адлюстроўвае ў песні адпаведнымі танамі. Рытм чалавечай душы народа залежыць ад хранатопу – этнічны мелас, паводле Р. Шырмы, можна апісаць наступным чынам: «Беларуская народная песня, заўсёды ясная, пластычная і багатая, часцей засмучаная, чым рэзвая і гуллівая, адзначаецца асабліваю задумаю аб жыцці і долі. З боку настрояў, мелодыі і рытму яна зусім самабытная. Цудоўная, шчырая, як народнае сэрца, мелодыя, высокапатэтычны верш народнае паэзіі з яго найўнымі чароўнымі вобразамі і зваротамі – усё гэта разам узятая падыхвае беларускую песню на высокі п'едэстал» [10, с. 11]. Аповядаючы пра стан беларускай душы, навукоўца апісвае яе як адну з найбольш заглыбленых у сваю песенную творчасць у Еўропе [7, с. 122].

Р. Шырма, таксама як і З. Н. Хэрстан, прыслухоўваецца да царкоўных спеваў свайго народа – вынікам становіцца фармаванне самабытнай харавой капэлы з асаблівым гучаннем і танальнасцю. Гэта сцвярджае і

літаратуразнаўца У. А. Калеснік: «Сапраўды ж, для Шырмы царкоўная песня была працягам народнага харавога спявання, а псалом, канон ці кант – перанесеная ў царкву півучая душа народа» [3, с. 13]. Беларускі навуковец выступае за адэкватную музычную апрацоўку беларускіх мелодый, але, у адрозненне ад З. Н. Хэрстан, якая вельмі шмат увагі надае свецкай традыцыі афраамерыканскіх спеваў, кіруе ўвагу слухачоў у бок акадэмічнай музыкі: «Джазы ёсць амаль пры кожным заводзе <...> А філармонія вядзе ў гэты час пасіўную палітыку» [9, с. 228]. Тут бачна асаблівая розніца паміж музычнымі традыцыямі, якія даследуюцца абранымі для параўнання культурнымі дзеячамі. Афраамерыканская музыка, распаўсюджаная спачатку на амерыканскай глебе, а потым і на еўрапейскай, на думку З. Н. Хэрстан, набывае ўніверсальны характар таму, што з самага пачатку была спробай адаптаваць таксама і гучанне амерыканскай музыкі ў афраамерыканскім асяроддзі, які яшчэ памятае свае этнічныя карані і спевы. Рытмічны плач раба, які можна пачуць у вясковых блюзах, працоўных песнях, шаўтах, саступае месца ўніверсальнай экспрэсіі ў мностве эстрадных адаптацый. У лісце Б. Мітчэлу яна каментуе гэтую думку наступным чынам: «Though no one to my knowledge has come right out and said it as yet, we have had a revolution in national expression in music that is equivalent to Chaucer's use of the native idiom in England. Gershwin's PORGY AND BESS brought to a head that which had been in the making for at least a decade. There is no more Negro music in the U.S. It has been fused and merged and become the national expression, and displaced the worship of European expression. In fact, it is now denied, (and with some truth) that it never was pure Negro music, but an adaptation of white music. That is as over-simplified as the former claim that it was something purely negroid. But the fact remains that what has evolved here is something american, and has come to be the national expression, and is as such influencing the music of the world» [13, p. 563] («Хаця, наколькі я ведаю, і ніхто яшчэ не сказаў прама, у нас адбылася рэвалюцыя ў Нацыянальным выражэнні ў музыцы, якая эквівалентная выкарыстанню Чосерам мясцовай ідыёмы ў Англіі. “Поргі і Бэс” Гершвіна ўвасобілі ў жыццё тое, што рыхтавалася па меншай меры дзесяць гадоў. У ЗША больш няма негрыцянскай музыкі, яна была злітая разам і стала нацыянальным выражэннем, выціснуўшы пакланенне еўрапейскаму. Насамрэч, цяпер адмаўляецца (і з доляй праўды), што гэта ніколі не была чыста негрыцянская музыка, а адаптацыя белай музыкі. Гэта такое ж спрашчэнне, як і першае сцвярджэнне, што гэта было нешта чыста экватарыяльнае. Але факт застаецца фактам: тое, што тут развілася, – гэта нешта амерыканскае, якое стала нацыянальным выражэннем і як такое ўплывае на музыку ўсяго свету»). Беларуская музыка не мае такой распаўсюджанасці і сцёртай нацыянальнасці, каб універсальна адаптавацца ў розных краінах па розныя бакі акіяна – яе інстытуцыяналізацыя пачынаецца з фальклорнай даследчай працы, са спробы ўключыць беларускі мелас у нацыянальную школу і даказаць яго існаванне з дапамогай хору і пошукаў прафесійных музыкантаў. Распрацоўваючы пытанні народнасці, нацыянальнай формы, мастацкага майстэрства, Р. Шырма працуе з рускімі і

ўкраінскімі кампазітарамі А. Ц. Грачанінавым (1864 – 1956), А. А. Кошыцам (1875 – 1944) і М. Гайваронскім (1892 – 1949). Як адзначае беларуская этнамузыказнаўца Т. Б. Варфаламеева: «Абсалютнае перакананне ў тым, што спасціжэнне яе [музыкі] прынцыпаў і заканамернасцей прафесійнымі кампазітарамі будзе садзейнічаць стварэнню нацыянальнай музычнай мовы, культуры пісьмовай традыцыі, было прычынай таго, што ён [Р. Шырма], па сутнасці, стаў на чале руху за творчасць на аснове народнага меласу, а не за творчасць з дапамогай меласу і пачаў сістэматычную грунтоўную працу па стварэнні нацыянальнай музычнай мовы ў галіне харавых спеваў, арганічнага ўключэння народнай інтанацыі ў індывідуальны стыль прафесійнага кампазітара» [2, с. 13]. Узаемадзеянне з традыцыямі іншых краін навуковец не разглядае з негатыўных пазіцый, але імкнецца захаваць аўтаномнасць этнічнага спеву. Маючы больш мажлівасцей для інстытуцыяналізацыі музыкі, чым З. Н. Хэрстан, Р. Шырма замацоўвае фундамент дзеля таго, каб вялікія культурныя здабыткі Беларусі былі разбудаваны і распаўсюджаны па ўсёй краіне.

Звязваючы прагрэс у развіцці і папулярызацыі народнай музыкі з літаратурнымі пошукамі нацыянальнай эліты, Р. Шырма крытыкуе развіццё мастацкага слова. Музыказнаўца разглядае пісьмовую спадчыну суседніх краін, але больш за ўсё спачувае нацыянальным аўтарам. Разважаючы над роляй літаратуры ў грамадстве, Р. Шырма гаворыць пра яе вызваленчую сілу для афраамерыканцаў і палякаў, звяртае ўвагу на барацьбу беларускага мастацтва слова з нявольніцкай псіхікай народа. Так, музыказнаўца піша: «...трэба прывесці ў парадак нашу спадчыну, тое, што было запісана і ляжыць цяпер мёртвым капіталам. <...> Да гэтых часоў з захапленнем чытаюць казкі “Тысяча і адна ноч”. Наш беларускі матэрыял па сваіх мастацкіх якасцях ніколі не ніжэйшы. <...> Нашы вучоныя, паэты і пісьменнікі павінны прывесці беларускі эпас у парадак. Калі ёсць “Калевала”, калі ёсць эпас каўказскіх народаў, трэба, нарэшце, прывесці ў парадак і наш беларускі эпас» [8, с. 158 – 159]. Фалькларыст дае мажлівасць з’явіцца песням на словы заходнебеларускіх паэтаў М. Танка (сапр. Я. І. Скурко, 1912 – 1995), М. Васілька (сапр. М. В. Касцевіч, 1905 – 1960), М. А. Машары (1902 – 1976), ладзіць выступы хору, прысвечаныя юбілеям народных паэтаў ці культурным святам. Нават перажыўшы вайну і звязаныя з ёй ганенні на інтэлігентаў, Р. Шырма здолеў распрацаваць Беларускі дзяржаўны хор, тым самым замацаваўшы пазіцыі этнічнай музыкі ў развіцці і рэпрэзентацыі нацыянальнай ідэнтычнасці. На жаль, у З. Н. Хэрстан не атрымліваецца сфармаваць асобны хор ці нейкім чынам палепшыць становішча яе канцэртаў і музыкальных шоу – другая палова яе жыцця праходзіць пад знакам галечы і невядомасці. Пра яркую прадстаўніцу Гарлемскага рэнесансу забываюць на тры стагоддзі, каб потым зноўку адкрыць яе пісьменніцкі талент і каларыт фальклорных і антрапалагічных даследаванняў.

Такім чынам, пасіянарныя постаці ў фалькларыстыцы, аматары этнічнай музыкі, З. Н. Хэрстан і Р. Шырма надаюць аўтэнтычным спевам сваіх народаў вялікую ролю ў працэсе фарміравання ўласнай і калектыўнай

ідэнтычнасці. Широкая і шматгранная дзейнасць пісьменніцы, фалькларысткі і антраполога накіравана на захаванне афраамерыканскай народнай традыцыі, вывядзенне формаў нацыянальнай экспрэсіі на міжнародную арэну і выкарыстанне фальклорнай спадчыны ў літаратурным працэсе. Беларускі музыказнаўца спрабуе сабраць беларускія песні і папулярызаваць іх шляхам уключэння ў школьную праграму, працуючы з міжнароднымі кампазітарамі. Інстытуцыяналізацыя народнай музыкі дазваляе Р. Шырме заснаваць некалькі хораў і ансамбляў, якія маюць высокі культурны патэнцыял, атрымаць узнагароды дзяржаўнага ўзроўню. Абое музыказнаўцаў разглядаюць музыку як функцыянальны элемент нацыянальнай культуры і як неад'емную частку больш шырокага – універсальнага цэлага чалавечага светаадчування.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Беларускія народныя песні: у 4 т. / рэдкал.: П. Глебка, Я. Казека, Г. Цітовіч. – Мінск: Дзярж. выд-а БССР, 1959 – 1976. – Т. 1. Любоўныя. Баладныя і бытавыя. Жартоўныя. – 1959. – 424 с.; Т. 2. Жаночая доля, недабраная пара, хрэсьбінныя, сіроцкія. – 1960. – 430 с.; Т. 3. Вяснянкі, валачобныя і юраўскія. купальскія, пятроўскія, жніво і дажынкi. Яравое жніво і восень. Калядныя і масленічныя. – 1962. – 308 с.; Т. 4. Вяселле. – Мінск: Беларусь, 1976. – 384 с.
2. Варфаламеева, Т. Б. Шырма-музыкант: заходнебеларускі перыяд / Т. Б. Варфаламеева // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зборнік артыкулаў. – Мінск. – 2015. – Вып. 12. – С. 8–14.
3. Калеснік, У. Усё чалавечае: Літаратурныя партрэты, артыкулы, нарысы // У. Калеснік. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. – 381 с.
4. Марціновіч, А. Рыгор Шырма: з песняй праз усё жыццё // А. Марціновіч. – Мінск: Харвест, 2013. – 64 с.
5. Шаров, К. С. Музыка как средство формирования национальных сообществ: автореф. дис. ... док. филос. наук: 09.00.11 / К. С. Шаров; Моск. гос. ун-т. им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2005. – 20 с.
6. Шырма, Р. Беларускія народныя песні, загадкі і прыказкі // Р. Шырма. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1947. – 219 с.
7. Шырма, Р. Беларуская народная песня / Песня – душа народа: з літ. спадчыны // Р. Шырма. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. – С. 124–128.
8. Шырма Р. Мае заўвагі / Песня – душа народа: з літ. спадчыны // Р. Шырма. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. – С. 139–141.
9. Шырма, Р. Мастацтва павінна быць прыгожае / Песня – душа народа: з літ. спадчыны // Р. Шырма. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. – С. 222–229.
10. Шырма, Р. Прадмова да зборніка «Беларускія народныя песні» / Песня – душа народа: з літ. спадчыны // Р. Шырма. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. – С. 11–12.
11. Bohlman, Philip V. The Study of Folk Music in the Modern World / Philip V. Bohlman. – Indiana University Press, 1988. – 184 p. – Mode of access: <https://publish.iupress.indiana.edu/read/the-study-of-folk-music-in-the-modern-world/section/2ab77c17-a5eb-4b3e-bfff-fec6939c1efb>. – Date of access: 07.02.2023.
12. Du Bois, W. E. B. The Souls of Black Folk / W. E. B. Du Bois. – N. Y.: Oxford University Press, 2007. – 223 p.
13. Zora Neale Hurston: A Life in Letters / ed. by C. Kaplan. – N. Y.: Doubleday, 2002. – 896 p.

14. Hurston, Z. N. The Characteristics of Negro Expression / Z. N. Hurston // 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. 79–96.
15. Hurston, Z. N. Dust Tracks on a Road / Z. N. Hurston // Zora Neale Hurston : Folklore, Memoirs, and Other Writings / ed. by Wall, Cheryl A. – Library of America, 1995. – P. 557 – 808.
16. Hurston, Z. N. Folklore and Music / Z. N. Hurston // Frontiers: A Journal of Women Studies. – 1991. – Vol. 12. – № 1. – P. 183 – 198.
17. Hurston, Z. N. Mules and Men / Z. N. Hurston. – Perennial Library, 1990. – 336 p.
18. Lomax, A. The Folk Songs of North America in the English Language / A. Lomax. – Garden City, N. Y. : Doubleday, 1960. – 623 p.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В РОМАНЕ ПИТЕРА АКРОЙДА «ЧАТТЕРТОН»

В. А. Дыленок

Белорусский государственный университет, г. Минск;

dystenok.victoria@mail.ru;

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

Целью данной статьи является комплексное раскрытие интермедийных отношений литературы и живописи в романе П. Акройда (Peter Ackroyd, b. 1949) «Чаттертон» (*Chatterton, 1987*). В работе рассматривается проблема применения интертекстуального подхода к произведениям разных видов искусств. С помощью компаративного метода выявлены механизмы проявления интермедийных отношений в романе «Чаттертон». Разные типы интермедийности часто обеспечивают работу друг друга и комбинируются между собой. В книге «Чаттертон» реализуются все три типа интермедийности по классификации Н. В. Исагулова: конвенциональный, нормативный и референциальный. П. Акرويد углубляет смысловую и динамическую составляющую сюжета смерти Т. Чаттертона благодаря интермедийным отношениям между статичной живописью и пластичной литературой.

Ключевые слова: интермедийность; интермедийный анализ; компаративный метод; постмодернизм; типология интермедийности.

Томас Чаттертон (Thomas Chatterton, 1752 – 1770) после смерти получает известность вместе с «титолом» поэта, который стоит у истоков романтизма. Причиной такого успеха является трагическая судьба творческой личности, непризнанного гения. В попытках разгадать загадки жизни и творческого пути знаменитого мистификатора начинаются биографические исследования Даниэля Вилсона «Чаттертон: биографическое исследование» (*Chatterton: A Biographical Study, 1869*) [6], Дэвида Масона «Чаттертон: биография» (*Chatterton: A Biography, 1899*) [5] и др. Интерес к личности Чаттертона также замечен в литературе, театре, музыке и живописи: созданы поэмы Сэмюэля Тейлора Кольриджа (англ. Samuel Taylor Coleridge; 1772 – 1834 гг.) «Монодия на смерть

Чаттертона» (*A Monody on the Death of Chatterton*, 1794) и Перси Биши Шелли (Percy Bysshe Shelley, 1792 – 1822) «Адонаис» (*Adonais*, 1821), лирика Уильяма Вордсворта (William Wordsworth, 1770 – 1850) «Решительность и независимость» (*Resolution and Independence*, 1807), сонет Джона Китса (англ. John Keats; 1795 – 1821 гг.) «К Чаттертону» (*Sonnet To Chatterton*, 1848), роман П. Акройда (Peter Ackroyd, b. 1949) «Чаттертон» (*Chatterton*, 1987); драма Альфреда де Виньи (фр. Alfred Victor de Vigny; 1797 – 1863 гг.) «Чаттертон» (*Chatterton*, 1835), пьеса Ханса Хенни Яна (Hans Henny Jahnn, 1894 – 1959) «Томас Чаттертон» (*Tomas Chatterton*, 1956), опера Руджеро Леонкавалло (Ruggero Leoncavallo, 1857 – 1919) «Чаттертон» (*Chatterton*, 1896); песня Люсьена Генсбурга (Lucien Ginsburg, 1928 – 1991) «Чаттертон» (*Chatterton*, 2004), картина Генри Уолисса (Henry Wallis, 1830 – 1916) «Смерть Чаттертона» (*The Death of Chatterton*, 1856). Такое количество художественных произведений подразумевает «художественный полилог»: они повторяют, опровергают и полемизируют друг с другом. Чтобы выявить глубину каждого из произведений, необходимо не только быть включённым в контекст жизни Чаттертона, но и соотнести между собой произведения, основанные на одном сюжете или художественном образе.

Компаративный метод – это один из самых продуктивных методов изучения художественных произведений постмодернизма. Писатели-постмодернисты широко используют приём игры с читателем на различных уровнях: от сюжета до формы. Одной из наиболее важных реализаций данной игры является пародия. Однако, чтобы пародия выполнила свою функцию, предмет, на основе которого она построена, должен быть узнан. В этом случае в самом примитивном виде происходит произвольный и мгновенный сопоставительный анализ: прочитанные ранее тексты / литературные произведения сравниваются с пародией.

В сравнительном литературоведении можно назвать несколько подходов, по которым осуществляется сопоставление: сравнительно-исторический, сравнительно-типологический и интертекстуальный [3, с. 163]. Интересам данной статьи соответствует третий подход, в основе которого лежит идея постструктуралистов о том, что «литература является единым интертекстом» и её можно изучать как «игру, переключки произведений друг с другом или рядом произведений, что, в свою очередь, открывает новый взгляд на литературу и культуру в целом» [3, с. 163 – 164]. Предметом данного сопоставительного анализа являются «переключки» между литературой и живописью, литературой и театром, что выходит за рамки интертекстуального подхода.

Разграничение представленных выше терминов является релевантным в рамках постмодернизма, представители которого рассматривают виды искусств как тексты, написанные на разных художественных языках [2, с. 12]. Такая трактовка объясняет представление об интертекстуальности как разновидности интермедальности, т. к. невербальные формы искусств являются теми же «художественными» текстами, отличающимися только средствами внешней реализации в материальном мире.

Для более точного понимания характера взаимодействий литературы и живописи необходимо остановиться на типологии интермедиальности.

Украинский исследователь Н. В. Исагулов, обобщив концепции А. А. Ханзен-Лёве, И. Раевского, А. Ю. Тимашкова и Е. П. Шиньева, выделяет три типа интермедиальности [2]:

1. Конвенциональная интермедиальность рассматривается как «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, который основан на взаимодействии художественных кодов различных видов искусств» [2, с. 16]. Случаем конвенциональной интермедиальности можно назвать произведение с формой, отличающейся от идеи традиционного представления об этом виде искусства, например, пластичность музыки.

2. Нормативная интермедиальность – это тип интермедиальности, который основан на «нормативности изначального медиума» и при котором один и тот же сюжет находит своё отражение в разных видах искусств. Нормативную интермедиальность в широком смысле определяют как «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или же создание художественного “метаязыка культуры”» [2, с. 17]. Примером может послужить скульптура «Лаокоон и его сыновья» и миф о его смерти.

3. Референциальная интермедиальность – это тип интермедиальности, который основан на взаимодействии художественных референций (цитат) из разных видов искусств. Для примера можно обратиться к бессмертному роману Мигеля де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605 – 1615). В этом романе чётко прослеживается специфическая форма диалога между культурой современников Дон Кихота и культурой рыцарских романов. Средствами обеспечения гибкого функционирования диалога культур являются взаимодействия цитат, образов и стилистических приёмов произведений разных эпох.

Стоит отметить, что не существует чёткой границы между описанными выше видами интермедиальности и они часто взаимодействуют друг с другом. Например, древнегреческий экфрасис является как референциальным типом, так и конвенциональным. В первом случае характер исследуемого феномена определяется тем, **что описывается**, во втором – тем, **как описывается**. Подобное взаимодействие часто приводит к тому, что категорическое разграничение интермедиальных связей по типологии Н. В. Исагулова становится невозможным.

Объектом данного исследования является роман П. Акройда «Чаттертон», написанный в 1987 году. Основу романа составляют детективные поиски малоизвестного писателя Чарльза Вичвуда, который находит в антикварном магазине портрет неизвестного мужчины средних лет. Вместе со своим другом Филипом Слэком Чарльз делает предположение, что на портрете изображён Томас Чаттертон, который совершил суицид в возрасте семнадцати лет. Спутанность исторических фактов и действительности становится началом расследования жизни и смерти

мистификатора Роули. В романе присутствуют четыре линии повествования: биография известного бристольского мистификатора, «расследование» Чарльза Вичвуда, жизнь современной писательницы Гарриет Скроуп и судьба поэта-викторианца Джорджа Мередита (англ. George Meredith, 1828 – 1909 гг.), который позировал для картины Генри Уоллисса «Смерть Чаттертона». Взаимодействие литературы и живописи особенно ярко проявляется в линии Уоллисс – Мередит. Широкая система интермедиальных связей представлена тремя типами интермедиальности: конвенциональным, нормативным и референциальным.

В качестве примера конвенциональной интермедиальности выступает сближение форм диалогов в литературе и театре. В «сценах» создания портрета умирающего поэта показано взаимодействие серьезного и сосредоточенного художника с честным и остроумным натурщиком, который постоянно делает намёки об искусственности создаваемой реальности для написания портрета: «Wallis had been looking curiously at the light which was falling across Meredith's face, and now he look up a fresh sheet of drawing paper to begin sketching again. But he was smiling, as Meredith continued. 'It will be lovely, but there is no need to talk of reality. You will have created a costume drama, a tragic scene worthy of Drury Lane. These visible things are stage props, mere machinery'» [4, с. 139 – 140] («Уоллисс с любопытством рассматривал свет, падавший Мередиту на лицо, и вот он взял чистый лист рисовальной бумаги и принялся за новый эскиз. Но пока Мередит продолжал, он улыбался. – Это будет очень мило, только не нужно рассуждать о реальности. Ты создашь костюмированную драму, трагическую сцену, достойную Друри-Лейна. Эти твои зримые вещи – сценические подпорки, сушая бутафория» [1]). Модель не только обыгрывает слова из театрального семантического поля, но и «признаёт» качество подготовки художника достойным уровня старейшего английского театра Друри-Лейн.

На театральный характер литературы указывает нарочитое описание подготовки декораций для «игры на сцене», когда художник пытается точно воссоздать комнату 1770 года. Уоллисс расставляет на «нужные» места мебель, воображает, как должен был лежать отравленный мышьяком поэт, ставит в комнату сундук с рукописями: «Wallis was dragging a battered wooden chest from beneath the bed. 'This is not Pig's box,' he said. 'But she has given us gracious permission to use it'. He opened the lid; there was nothing inside, but he filled it with manuscript papers before pushing it against the side of the whitewashed wall. Then he stepped back into the opposite corner, and surveyed the scene. 'Something is missing,' he muttered to himself» [4, с. 137 – 138] («Уоллисс вытащил из-под кровати выдавший виды деревянный ларь. – Это не Свинкин сундук, – сказал он. – Но она дала нам любезное разрешение его использовать. – Он откинул крышку: внутри было пусто. Тогда он набил сундук рукописями, а потом придвинул его вплотную к выбеленной стене. Отойдя в противоположный угол, он стал рассматривать подготовленную сцену. – Чего-то недостает, – пробормотал он себе под нос» [1]).

Таким образом, конвенциональная интермедиальность в романе П. Акройда «Чаттертон» характеризуется взаимодействием литературы и театра, что находит своё отражение в иронических замечаниях, в интересе к «сценическому» освещению и профессиональной подготовке декораций, в неоднократных упоминаниях о театре и бутафории.

Что касается нормативной интермедиальности, она соединяется с референциальной и воплощается в разработке сюжета смерти юного Чаттертона и взаимодействии романа и картины. Рассматривая эти два типа интермедиальности, необходимо учитывать два фактора: во-первых, причины использования и переработки именно образа Чаттертона, во-вторых, механизм воплощения художественных референций вместе со средствами воссоздания романтического образа знаменитого мистификатора в литературе и живописи.

Обращение к сюжету смерти Чаттертона для художественного осмысления как для живописца, так и для писателя обусловлено общественными запросами их современников.

Картину «Смерть Чаттертона» впервые показывают на летней выставке Королевской академии в 1856 году. Как художник-прерафаэлит, Уоллис питает глубокий интерес к драматическим сюжетам, связанным с реальной или легендарной национальной историей и литературой. Для дебютной работы юный художник избирает самый подходящий сюжет: трагическую судьбу гениального, но непризнанного поэта, завершившего жизнь суицидом в возрасте семнадцати лет. Такой яркий образ идеально соотносился с духом творчества прерафаэлитов и ожиданиями викторианского общества, поэтому выбор подобного сюжета закономерен.

Датой написания романа «Чаттертон» считается 1987 год. П. Акройда, как и Генри Уоллиса, привлекает в судьбе юного пиита отречение от собственной личности, трагическое несовпадение роли человека в обществе и его сущности. Заимствуя образ Чаттертона у романтиков, писатель создаёт «сюжетную пружину», каждый завиток которой проходит по одной и той же спирали. «Пружина» является квинтэссенцией, обобщённым опытом всех творческих личностей: бедность, игнорирование обществом, непризнанность, готовность противостоять общественному мнению и одинокая смерть как завершение пути.

Таким образом, можно говорить о преемственности трагического образа Чаттертона в картине и романе. В данном случае нормативная интермедиальность позволяет увидеть один и тот же сюжет под другим углом. Индивидуальный путь Чаттертона становится воплощением трагической судьбы всех творческих людей. Эта идея углубляется британским писателем через зеркальность судеб трёх творческих личностей на протяжении разных исторических эпох: Томаса Чаттертона, Джорджа Мередита и Чарльза Вичвуда.

Говоря об интермедиальных отношениях между литературой и живописью, очевидным является их принципиальное различие в плане средств изображения и художественных референций: в живописи

используются краски и навыки художника, в литературе – сила слова и мастерство писателя.

В начале творческой карьеры Г. Уоллис придумывает несколько оригинальных художественных приемов, которые становятся известны публике и приносят живописцу определённую популярность. После завершения эскиза необходимо обмакнуть его в воду, затем нанести тень серой краской и добавить цвет. Когда рисунок высыхает, художник дорисовывает детали тонкой кистью. Искусствоведы утверждают, что для правильной передачи света Г. Уоллис смачивает нужную часть картины и обтирает её куском хлеба. Этот же метод описывается в романе «Чаттертон», что говорит о точности писателя в изображении сцены написания портрета: «‘When I have finished the drawing I will need to saturate it with water, and then I can use a grey tint to block in the shade. After that I put on my colour and allow it to dry: when it is firm, I can use a hair pencil for all the details. As for the lights –’

‘Out, damned light!’ Meredith was staring at the ceiling once more.

‘– As for the lights, I need only touch the drawing with water and then rub it with a little piece of bread. That is my method, at least’» [4, с. 142] («– Когда я закончу этот рисунок, мне потребуется смочить его водой, и тогда я набросаю нужные тени серым. После этого я наложу нужные краски и дам им высохнуть; а когда они затвердеют, я прорисую акварельной кисточкой все детали. Что касается света...

– Прочь, чертов свет! – Мередит снова лежал, уставившись в потолок.

– ...Что касается света, то мне нужно лишь тронуть рисунок водой, а затем потереть его кусочком хлеба. Таков, по крайней мере, мой способ» [1]).

Для написания картины художник использует смелую цветовую гамму и отображает падение естественного света через окно мансарды для реализации своего любимого приёма передачи светотени. П. Акройд репликами своих героев делает то же самое – создаёт яркое сочетание игры смыслов с контрастной палитрой развязки сюжета: его роман воплощает искусный диалог между двумя видами искусств – живописью и литературой. Писатель достигает новой глубины в изображении сюжета смерти Чаттертона как в смысловом плане, так и на уровне динамики – он вербально заходит через узорчатые деревянные рамы картины Г. Уоллиса «Смерть Чаттертона» в само полотно и преобразует застывший образ умирающего юноши в театральную постановку «подлинной» жизни с новым пониманием судьбы творческого человека.

Таким образом, в романе П. Акройда «Чаттертон» перерабатывается сюжет смерти «порождённого небесами гения», что характерно для литературы постмодернизма. Система интермедиальных связей в романе открывает новый уровень прочтения текста, тонкие смыслы, которые можно заметить лишь в сопоставлении. Акройдский мир «Меридит – Чаттертон – Уоллис» построен на художественной цитации разных видов искусств. Литература копирует театр посредством изображения жизни в качестве спектакля, т. е. она вбирает в себя способ описания действительности, присущий театру. Нормативная интермедиальность выполняет функцию

связующего звена картины Г. Уоллисса и романа П. Акройда. Референциальная интермедийность становится средством осуществления художественной цитации живописи в литературе: изображение особенностей написания картины и зеркальное использование художественных средств живописи в литературе.

Интермедийность является декодирующим ключом к посланию П. Акройда в его произведении. Посмотрев на картину Г. Уоллисса, человек проникнется сочувствием к кумиру романтиков и его «красивой» смерти. Роман П. Акройда «Чаттертон» по своему содержанию намного шире: он подводит читателя к вопросу о реальности и правдивости портрета, о мимесисе и меняет наше восприятие феномена «воспроизведения» смерти Чаттертона.

Библиографические ссылки

1. Акройд, П. Чаттертон [Электронный ресурс] / П. Акройд // Чаттертон : пер. с англ. / Т. Азаркович. – М. : Аграф, 2000. – Режим доступа : https://royallib.com/book/akroyd_piter/chatterton.html. – Дата доступа: 08.02.2023.
2. Исагулов, Н. В. Поэтика интермедийности в английском романе начала XX века (Э. М. Форстер, «Куда боятся ступить ангелы»; С. Моэм, «Луна и грош»): дис. ... маг. филол. наук : 8.030502 / Н. В. Исагулов. – Донецк, 2011. – 149 с.
3. Развитие русского сравнительного литературоведения: идеи А. Н. Веселовского и В. М. Жирмунского / С. Цяньвень // Неофилология. – 2019. – № 18. – С. 162–169.
4. Ackroyd, P. Chatterton / P. Ackroyd. – New York : Penguin Books, 1993. – 234 p.
5. Masson, D. Chatterton: A Biography / D. Masson. – London : Hodder and Stoughton, 1899. – 320 p.
6. Wilson, D. Chatterton: A Biographical Study / D. Wilson. – London : Macmillan and Co., 1869. – 328 p.

БЛЕЗ САНДРАР І МАРК ШАГАЛ: ПАЭТЫЧНА-ЖЫВАПІСНЫ СІНТЭЗ

Н. С. Іванова

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

fil.ivanovans1@bsu.by;

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

Артыкул прысвечаны інтэрмедыяльнаму ўзаемадзеянню творчасці паэта Б. Сандрара (Blaise Cendrars, 1887 – 1961) і мастака М. Шагала (*Marc Chagall*, 1887 – 1985) ў Парыжы пачатку XX ст. Абазначаны моманты жыццёвага і творчага скрыжаванняў двух творцаў-авангардыстаў. Аналіз ажыццяўляецца на аснове мастацкіх твораў Б. Сандрара, напісаных у 1910-х гг. і прысвечаных М. Шагалу (у прыватнасці, верш «Партрэт»), у тым ліку праз супастаўленне створаных паэтам вобразаў з жыццём мастака, яго аўтарскім стылем і светаадчуваннем (згадваюцца ўрыўкі з аўтабіяграфічнага рамана М. Шагала, яго вядомыя карціны, вершы, пражытыя творы). Праз суаднясенне жыццёвага і творчага шляхоў Б. Сандрара і М. Шагала раскрываецца сінтэз мастацтваў у эпоху авангарда – жывапісу і паэзіі.

Ключавыя словы: аўтарскі стыль; вершаваны партрэт; дамінантныя вобразы; мастацтва авангарда; паэзія і жывапіс; сінтэз мастацтваў.

У пачатку XX ст. Парыж становіцца цэнтрам сусветнага мастацтва, куды з розных краін прыязджаюць мастакі-пачаткоўцы, скульптары, пісьменнікі і паэты. Некаторыя з іх – П. Пікаса, М. Шагал, А. Мадыльяні, Х. Суцін, В. Цадкін, П. Крэмень і інш. – стаяць ля вытокаў фарміравання Парыжскай школы (*École de Paris*). Маючы падобную эстэтычную свядомасць, у французскай сталіцы яны аб'яднаюцца ў асобную, умоўна існую (у сувязі з нестабільнасцю і адсутнасцю цэласнай мастацкай праграмы) супольнасць, члены якой намагаюцца пракладаць шляхі «новага мастацтва».

Месцам сумеснага пражывання многіх мастакоў Парыжскай школы з'яўляецца інтэрнацыянальная камуна «Вулей» (*La Ruche*), свабодны творчы дух унутры якой спрыяе імкліваму развіццю авангардысцкіх тэндэнцый і іх распаўсюджванню ў мастацтве Францыі і за яе межамі. Да яшчэ аднаго мастацкага цэнтра адносіцца інтэрнат «Карабель-праляня» (*Bateau-Lavoir*), размешчаны ў багемным раёне Манмартр. Тут у 1900-1910-х гг. ствараюцца першыя палотны кубізму, футурызму, сюррэалізму, экспрэсіянізму, абстракцыянізму і інш. Акрамя таго, з мастакамі-авангардыстамі актыўна ўзаемадзейнічаюць маладыя французскія літаратары, сярод якіх – Г. Апалінэр, Б. Сандрар, П. Рэвердзі, М. Жакоб, Г. Стайн, А. Сальмон і інш. З прычыны цеснага перапляцення лёсаў і пастаяннага інтэрмедыяльнага абмену вядомыя дзеячы мастацтва XX ст., не пазбаўляючыся індывідуальнага творчага характару, распрацоўваюць наватарскія мастацкія прыёмы.

У пачатку 1910-х гг. франка-швейцарскі паэт Блэз Сандрар (*Blaise Cendrars*, 1887 – 1961) і мастак з беларуска-яўрэйскімі каранямі Марк Шагал (*Marc Chagall*, 1887 – 1985) знаёмяцца адзін з адным у Парыжы, паміж імі зараджаецца сяброўства. У сваім аўтабіяграфічным рамана «Маё жыццё», у

поўным выглядзе апублікаваным у 1931 г., М. Шагал піша пра знаёмства з гэтым паэтам, які зрабіў уплыў на жыццёвы і творчы шлях мастака: «Вот еще один светоч, легкий и звенящий, ты, Блэз, друг мой Сандрар. Хромовая куртка, разноцветные носки. Лавина солнца, бедности и рифм. Клубок ярких нитей. Огненный родник искусства. Круговерть чуть успевающих оформиться картин. Головы, руки и ноги, летающие коровы. Я так часто это вспоминаю, а ты, Сандрар? Ты был первым, кто посетил меня в “Улье”. Читал свои стихи, глядя в открытое окно или мне в глаза, улыбался моим картинам, и обоим нам было весело» [3, с. 127].

У красавіку 1912 г. – у самым пачатку літаратурнай кар’еры – Б. Сандрар піша невялікі паэтычны нарыс «Марк Шагал» (*Marc Chagall*): «Чалавек адзінокі, дужа адзінокі. Толькі нарадзіўшыся, ён упаў у цабэрак. Сёння ноччу ідзе дождж. Цёмна... Ён плача кроўю. Колы шаленства круцяцца ў нябесных барознах і абліваюць аблічча Бога брудам! Аблогі падскокваюць, быццам аслупянелыя...»²⁰ [4, с. 195]. Пры гэтым астатнія нарысы ў главе «Мастакі» (*Peintres*) зборніка «Сёння» (*Aujourd'hui, 1931*), прысвечаныя «новаму жывапісу» і такім авангардыстам, як П. Пікаса, Ж. Брак, Ф. Лежэ, Р. і С. Дэланэ, Л. Сюрваж, аб’яднаны падзагалоўкам «Мадэрністы» (*Modernités*) і напісаны пасля вайны – пераважна ў 1919 г., што, у сваю чаргу, паказвае, наколькі важная для станаўлення мастацкага метаду Б. Сандрара была ў 1912 г. постаць яго сябра-натхняльніка М. Шагала.

У кастрычніку 1913 г. Б. Сандрар прысвячае мастаку верш, які пазней увайшоў у зборнік «Дзевятнаццаць эластычных вершаў» (*Dix-neuf poèmes élastiques, 1919*). Ён складаецца з дзвюх частак: «Партрэт» (*Portrait*), аўтарскі пераклад якога на беларускую мову прыкладаецца, і «Майстэрня» (*Atelier*). У першай частцы аўтар стварае вобраз маладога мастака М. Шагала, у кубістычна-сюррэалістычнай манеры адлюстроўваючы яго жыццёвы і творчы шлях.

Падчас напісання верша Б. Сандрара, М. Шагал толькі пачынае распрацоўваць у Парыжы індывідуальны аўтарскі стыль. Пазней ва ўспамінах самога мастака з’яўяцца вобразы французскай сталіцы і сяброў-паэтаў: «В Париже я не стал разыскивать адресов академий, не искал встреч с профессорами. Сам город учил меня, его улицы, торговцы на рынках под открытым небом, кельнеры в кафе, сторожа, крестьяне и рабочие. Над ними над всеми разливался удивительно вольный, свободный свет...» [2], «Я, как в зеркале, видел себя одиноким, для всех чужим... Я делился моими сомнениями с друзьями – это были поэты Блез Сандрар и Гийом Аполлинер. Сандрар читал мне свои стихи – свободные, как распахнутые окна. Читал и поглядывал на мои картины, и этим, на свой лад, утешал меня» [2].

У вершы Б. Сандрара ўзнікаюць лейтматывы жывапісу М. Шагала, звязаныя з дзяцінствам мастака: родны Віцебск («брудныя страсці яўрэйскага мястэчка») і яго звыклы гарадскі пейзаж – царква, каровы («Ён бярэ царкву і малое царквой / Ён бярэ карову і малое каровай» [4, с. 77]), простыя

²⁰ Тут і далей пераклад з фр. наш – Н.І.

мясцовыя жыхары («Гэта мясцовы гандляр / Даярка / Павітуха» [4, с. 78]). Гэтыя родныя для М. Шагала вобразы становяцца дамінантнымі ў яго творчасці, яны ўзнікаюць не толькі на яго палотнах («Акно. Віцебск» (1908), «Выгляд з акна. Віцебск» (1910), «Я і мая вёска» (1911) і інш.), але і на старонках яго кніг (аўтабіяграфічнага рамана, вершаў, розных праявічых твораў): «Мою камнату заліваў густо-сіні свет из единственного окна. Он шел издалека: с холма, на котором стояла церковь. Этот пригорок с церковью я не раз и всегда с удовольствием изображал на своих картинах» [3, с. 90], «Но Витебск – это место особое, бедный, захолустный городишко... Там десятки, сотни синагог, мясных лавок, прохожих» [3, с. 134].

Вобраз сям’і мастака ўзнаўляецца ў вершы з дапамогай метанімічных вобразаў-асацыяцый: так, карова і бычыная пуга («Ён малое бычынай пугай» [4, с. 77]) звязаны з дзедам (з «Майго жыцця»: «Как я любил приезжать в Лиозно, в твой дом, пропахший высохшими коровьими шкурами!... Вся твоя амуниция висела обычно при входе, у самой двери: вешалка с одеждой, шляпами, кнутом... И все это – мой дедушка» [3, с. 20], «Для меня дедов дом был полон звуков и запахов искусства. Повсюду, как белье для просушки, были развешаны шкуры» [3, с. 21]). Бацька М. Шагала працаваў у гандляра селядцом («Одежда отца была вечно забрызгана селедочным рассолом» [3, с. 10]), з рыбай звязаны і горад («Прощай, Витебск. Оставайтесь со своими селедками, земляки!» [3, с. 109]). Верагодна, таму Б. Сандрар у сваім паэтычным партрэце выкарыстоўвае вобраз сардзіны, якой, замест пэндзля, малюе мастак.

Парадаксальны характар роднага мастаку правінцыяльнага горада («Мой грустный и веселый город!» [3, с. 9]) адлюстраваны і ў радках Б. Сандрара: «Ён малое ўсімі бруднымі страсцямі яўрэйскага мястэчка / Усёй празмернай сексуальнасцю рускай правінцыі» [4, с. 77]. «Правінцыяльнаму» Віцебску супрацьпастаўляецца вобраз «мадэрнісцкай» Францыі, аднак «пазбаўленай пачуццёвасці». Вобраз Эйфелевай вежы – сімвала сучаснай эпохі і яшчэ аднаго лейтматыву ў жывапісе М. Шагала (напрыклад, карціны «Арачны мост і Эйфелева вежа» (1911), «Парыж праз акно» (1913), «Эйфелева вежа» (1934) і інш.) – з’яўляецца і ў вершы Б. Сандрара («І Вежа штопарам» [4, с. 78]), далей, у другой частцы «Майстэрня», згадваецца і інтэрнат «Вулей»: «Ла Рюш / Лесвіцы, дзверы, лесвіцы» [4, с. 78].

Найважнейшы для эстэтыкі мастацкага метаду М. Шагала вобраз яго нявесты – Бэлы Розенфельд (1895-1944) – з’яўляецца і ў вершы Б. Сандрара («Гэта яго нарачоная» [4, с. 78]). Вобраз знакамітай музы мастака ў белай сукенцы ўзнікае і ў мемуарах М. Шагала («Только открыть окно – и она здесь, а с ней лазурь, любовь, цветы. С тех давних пор и по сей день она, одетая в белое или в черное, парит на моих картинах, озаряет мой путь в искусстве» [3, с. 137]), і на палотнах («Бэла ў чорных пальчатках» (1909), «Нявеста з веерам» (1911), «Заручаная і Эйфелева вежа» (1913) і інш.), а таксама ў вершах мастака (у перакладзе з ідыша Р. Барадуліна: «Мая жонка», «Бэла», «Ці Бога маліць мне» [1] і інш.).

Радок Б. Сандрара «Ёсць цабэркі з крывёй / Там мыюць нованароджаных» таксама адсылае да жыццёвага шляху М. Шагала – яго нараджэння: «Корыто – первое, что увидели мои глаза. Обыкновенное корыто: глубокое, с закругленными краями. Какие продаются на базаре. Я весь в нем умещался» [3, с. 7]. Успаміны мастака ўвасабляюцца і на карціне «Нараджэнне» 1910 г. У радках «Ён бярэ карову і малое каровай / Сардзінай / Галовамі, рукамі, нажамі / Ён малое бычынай пугай» [4, с. 77], «Ён мае вочы на задзе» [4, с. 77], «Сучаснасці вусны» [4, с. 78] адлюстроўваецца ўнікальны стыль мастака – калі вобразы, фігуры, элементы рэальнасці існуюць у асаблівым «надрэальным» вымярэнні, яны прадстаўлены «вверх тормашками, как я [Марк Шагал] переворачиваю свои картины» [3, с. 157]. М. Шагал знаходзіцца ў пошуку магчымасці «пераварнуць» мастацтва: «Все мы [художники], казалось мне, робко ползаем по поверхности мира, не решаясь взрезать и перевернуть этот верхний пласт и окунуться в первозданный хаос» [3, с. 117]. Верагодна, задачу «пераварнуць мастацтва» мастак ставіць і перад паэтамі ў тым ліку («Паэт з перавернутаю галавой» (1911), «Паэт, або палова чацвёртага» (1912)).

Вобраз Хрыста таксама з'яўляецца важным для творчасці М. Шагала: да яго мастак нязменна звяртаецца ў прозе («Главное – искусство, главное – писать, причем не так, как все. А как? Даст ли мне Бог или уж не знаю кто силу оживить картины моим собственным дыханием, вложить в них мою мольбу и тоску, мольбу о спасении, о возрождении?» [3, с. 79]) і паэзіі («Мае слёзы», «Гэтулькі год», «Я, Твой сын...» [1] і інш.), на палотнах («Адзінота» (1933), «Белае распяцце» (1938), «Зыход» (1966) і інш.). У вершы Б. Сандрар уводзіць паралельныя вобразы Хрыста і Шагала («Хрыстос гэта ён / Ён маленства правёў на Крыжы» [4, с. 78]), выяўляе мастака як распятага Бога – нават яго цела фрагментавана.

Першыя два радкі верша («Ён спіць / Ён абуджаны» [4, с. 77]) антытэтычныя, яны паўтараюцца ў канцы («Ён быў абуджаны / Ён спіць цяпер» [4, с. 78]), ствараючы кальцавую кампазіцыю, падкрэсліваючы цыклічнасць і ірэальнасць таго, што адбываецца. Сціранне мяжы паміж сном і явай – адзін з галоўных мастацкіх прыёмаў на палотнах М. Шагала (асабліва ён праяўляецца ў карцінах «Аўтапартрэт з музай (Сон)» (1918), «Сон у летнюю ноч» (1939), «Мара (Сон)» (1945) і інш.). Мастак, шмат у чым прадчуваючы сюррэалістычную эстэтыку, увасабляе сябе (і іншых герояў) у палёце па нябёсах («Нябёсы шалёныя» [4, с. 78] у Б. Сандрара) не толькі ў жывапісе («Візіт да бабулі і дзеда» (1916), «Над горадам» (1918), «Сіняе паветра» (1937) і інш.) – у гэтым «палёце» складаецца філасофія яго творчасці (урыўкі з аўтабіяграфіі: «Но я ухожу в свои мысли, взлетаю над миром» [3, с. 82], «О, вот бы оседлать каменную химеру Нотр-Дама, обхватить ее руками и ногами да полететь! Подо мной Париж! Мой второй Витебск!» [3, с. 131], «Дзесяткі гадоў майго лунання ў нябёсах добра паказалі мне, што адбываецца на зямлі...» [Цыт. па: 1, с. 16] і г.д.).

У паэтыцы кантрастаў і ірэальнага двусвечця М. Шагала важную ролю адыгрываюць вобразы жыцця і смерці як адначасовых станаў у свядомасці

творцы (у Б. Сандра: «Ён душыцца сваім гальштукам / Шагал уражаны што ўсё яшчэ жывы» [4, с. 78], у аўтабіяграфіі мастака: «Но главное, родился я мертвым. Не хотел жить... В общем, я мертворожденный» [3, с. 8], «На ней [Белле] белое платье, черные перчатки. Я пишу ее портрет. Пересчитав все городские заборы, пишу “Смерть”. Вживаясь в моих близких, пишу “Свадьбу”» [3, с. 109], у яго вершах: «...як укрываваны Хрыстос, узнікаю, / да мальберта прыбіты цвікамі. / Са мною скончана? / Мне болей не жыць? / Мая карціна завершана? / Усё зіхаціць, ліецца, бяжыць» [1, с. 159], «Ці жыў, ці жыву, не ўцяплю як след» [1, с. 160], «Нехта ёсць, хто дае нам жыццё, / нехта ёсць, хто дае нам смерць» [1, с. 160], таксама ў жывапісе: «Нябожчык (Смерць)» (1908)).

Так, Б. Сандра стварае вершаваны партрэт М. Шагала (як і мастакі, у сваю чаргу, актыўна ў той час стваралі партрэты літаратараў) – партрэт мастака вачыма паэта. Гэты паэтычны экфрасіс уяўляе сабой зусім не цэласны, а фрагментаваны (кубістычны) вобраз чалавека-творцы і ўсёй разнастайнасці яго ўнутранага і знешняга свету. Можна сказаць, што гэты «ірэальны» паэтычны партрэт ствараецца (у асобных фрагментах) толькі ў свядомасці – аўтарскай і чытацкай, пры гэтым у кожнага рэцыпіента ён існуе ў розных (бясконцых) відах. У вершы Б. Сандра не толькі парушаюцца межы паміж жывапісам і паэзіяй, але і выбудовваецца шматмерная «партрэтная» рэальнасць: «І вось раптоўна ваш партрэт / Гэта ты чытач / Гэта я / Гэта ён» [4, с. 77]. Чытач з’яўляецца адначасова і гледачом, і мастаком, і асобай, чый партрэт ствараецца.

У «Прозе аб транссібірскім экспрэсе і маленькай Жанне Французскай» (*La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France, 1913*) Б. Сандра таксама з’яўляецца вобраз М. Шагала: «Як мой сябар Шагал, я мог бы зрабіць серыю вар’яцкіх карцін» [4, с. 41]. Праз дзесяцігоддзі – у эсе «Занадта, гэта занадта» (*Trop c’est trop, 1957*) – Б. Сандра згадае старога сябра, якога не бачыў каля сарака гадоў: «...герой Шагала, Скрыпач на даху, хімерычная, паэтычная, акрабатычная, няўстойлівая, неўраўнаважаная, няўлоўная істота, якая левітуе, – так Шагал часта з настальгіяй маляваў свайго героя, гэты лейтматыўны для мастака вобраз узнікае кожны раз, калі ён успамінае сваё дзяцінства і віцебскае гета» [3, с. 287]. М. Шагал – ужо сусветна вядомы ў той час мастак – застаецца тым жа «лунаючым летуценнікам». Яшчэ адзін вядомы рэфарматар паэзіі – французскі паэт і дзеяч мастацтва Г. Апалінэр – прысвячае М. Шагалу верш «Праз Еўропу» (*À travers l’Europe*), у сваю чаргу, мастак стварае «У гонар Гіёма Апалінэра» (1913). Акрамя таго, класік беларускай літаратуры Р. Барадулін пераклаў паэзію М. Шагала на беларускую мову, а таксама напісаў у гонар яго пяць вершаў (у тым ліку «Да партрэта Марка Шагала») і эсе «Пастаялец нябёсаў» [1].

Жыццё і творчасць М. Шагала – віцебскага жывапісца і паэта, абвінавачанага ў 1910-ых гг. іншымі мастакамі ў залішняй «літаратурнасці», – пабудаваны на кантрастах («Я люблю “контрасты”, в них таится истинная гармония» [2]). У яго шматграннай творчай асобе пераплецены розныя віды мастацтва (Р. Барадулін: «Марк Шагал, як і вялікія мастакі Адраджэння, паэт.

Ён хацеў пакінуць слова, бо слова трывалейшае за палатно, няхай і вячнейшае ва ўспрыманні наступных пакаленняў палатно...» [1, с. 15], словы самога мастака: «Писал эти страницы как красками по холсту» [3, с. 201], «Я всегда мечтал работать над книгами, сливаться с литературой... родство, родственность в искусстве, потому что помимо, конечно, того, что всякое искусство имеет свои законы и свои средства выражения, через все искусства проходит некая «линия сердца», все их равно единящая...» [2].

Такім чынам, творчыя шляхі Б. Сандрара і М. Шагала непарыўна звязаны з жывапісам і паэзіяй, абодва дзеячы мастацтва, прыехаўшы ў Парыж, уплываюць на станаўленне мастацкага метаду адзін аднаго. Інтэрмедыяльны характар іх мастацкіх твораў абумоўлены таксама атмасферай французскай сталіцы ў 1910-х гг. Пры гэтым аўтарскі стыль як Б. Сандрара, так і М. Шагала не адносіцца да адной пэўнай плыні – у іх творчасці адбываецца сінтэз паэтыкі сімвалізму, кубізму, сімулянізму, сюррэалізму. Абудва – першы ў паэзіі, другі ў жывапісе – выбіраюць адлюстраванне індывідуальна-пачуццёвай эстэтыкі перажывання шматстайнай (калейдаскапічнай і кантраснай), фрагментаванай надрэальнасці. У вершы Б. Сандрара «Партрэт», як і на палотнах М. Шагала, мастацкую рэальнасць, якую стварае аўтар, можна назваць «перавернутай»: жывапіс пераносіцца на старонкі паэзіі, паэт становіцца мастаком, мастак – паэтам, чытач – гледачом і г.д. – так рэалізуецца паэтычна-жывапісны сінтэз, характэрны для мастацтва пачатку ХХ ст.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Барадулін, Р. Толькі б яўрэі былі!.. : кніга павагі і сяброўства / Р. Барадулін, рэд. Н. Давыдзенка. – Мінск : Кнігазбор, 2011. – 244 с.
2. Шагала, М. Ангел над крышамі : стихи, проза, статьи, выступления, письма / М. Шагала [Электронный ресурс]. – М. : Современник, 1989. – 221 с. : с ил. – Режим доступа : <http://www.m-chagall.ru/library/Angel-nad-kryshami40.html>. – Дата доступа : 06.02.2023.
3. Шагала, М. Моя жизнь : пер. с фр. Н. Мавлевич / М. Шагала. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 240 с. : с ил.
4. Cendrars, B. Aujourd'hui / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1963. – Vol. 4. – P. 139–240.
5. Cendrars, B. Du monde entier, poésies complètes : 1912-1924 / B. Cendrars. – Paris : Gallimard, 1967. – 188 p.
6. Cendrars, B. Trop c'est trop / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 v. – Paris : Denoël, 1965. – Vol. 8. – P. 135–310.

Б. Сандрап

Portrait

Il dort

Il est éveillé

Tout à coup, il peint

Il prend une église et peint avec une église

Il prend une vache et peint avec une vache

Avec une sardine

Avec des têtes, des mains, des couteaux
Il peint avec un nerf de bœuf
Il peint avec toutes les sales passions d'une petite ville juive
Avec toute la sexualité exacerbée de la province russe
Pour la France
Sans sensualité
Il peint avec ses cuisses
Il a les yeux au cul
Et c'est tout à coup votre portrait
C'est toi lecteur
C'est moi
C'est lui
C'est sa fiancée
C'est l'épicier du coin
La vachère
La sage-femme
Il y a des baquets de sang
On y lave les nouveaux-nés
Des ciels de folie
Bouches de modernité
La Tour en tire-bouchon
Des mains
Le Christ
Le Christ c'est lui
Il a passé son enfance sur la Croix
Il se suicide tous les jours
Tout à coup, il ne peint plus
Il était éveillé
Il dort maintenant
Il s'étrangle avec sa cravate
Chagall est étonné de vivre encore

Пераклад Н. Івановай

Партрэт
Ён спіць
Ён абуджаны
Раптоўна ён малюе
Ён бярэ царкву і малюе царквой
Ён бярэ карову і малюе каровай
Сардзінай
Галовамі, рукамі, нажамі
Ён малюе бычынай пугай
Ён малюе ўсімі бруднымі страсцямі яўрэйскага мястэчка
Усёй празмернай сексуальнасцю рускай правінцыі
Для Францыі

Без пачуццёвасці
Ён малюе сваімі сцёгнамі
Ён мае вочы на задзе
І вось раптоўна ваш партрэт
Гэта ты чытач
Гэта я
Гэта ён
Гэта яго нарачоная
Гэта мясцовы гандляр
Даярка
Павітуха
Ёсць цабэркі з крывёй
Там мыюць нованароджаных
Нябёсы шалёныя
Сучаснасці вусны
І Вежа штопарам
Рукі
Хрыстос
Хрыстос гэта ён
Ён маленства правёў на Крыжы
Ён самагубца кожны дзень
Раптоўна ён не малюе больш
Ён быў абуджаны
Ён спіць цяпер
Ён душыцца сваім гальштукам
Шагал уражаны што ўсё яшчэ жывы

ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА ВЕДЬМ В ТРАКТАТЕ КОРОЛЯ ЯКОВА I «ДЕМОНОЛОГИЯ»

А. Ю. Лавренова

Белорусский государственный университет, Минск;

alinalavrenova10b@gmail.com;

науч. рук. – Н. С. Зелезинская, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается образ ведьмы в трактате короля Якова I (James I, 1394 – 1437). Анализируются факторы, повлиявшие на создание трактата и связанные с личными переживаниями и мировоззрением короля. Категоричный взгляд на колдовство и ведьм – следствие влияния эпохи, известной как «охота на ведьм». Исследуется историко-культурный контекст, структурная составляющая трактата, основные положения, образ ведьмы. Ведьма в трактате представлена как зло, под влиянием дьявола и собственных пороков она способна на любые безнравственные поступки. Следствием возникновения трактатов о колдовстве является литература с негативным образом ведьмы, где последняя, во-первых, совершает преступление и получает за него наказание, во-вторых, служит дьяволу и рассматривается в религиозном контексте.

Ключевые слова: трактат; ведьма; дьявол; договор; охота на ведьм; грех; порок.

Пик «охоты на ведьм» в Западной Европе приходится на XV–XVII вв., хотя преследования начались раньше. Именно в этот период проводились самые масштабные казни и пытки за все времена гонений. Данный феномен получил достаточное освещение только в XXI в., когда теория «светлого» Возрождения утратила свои лидирующие позиции: в эту концепцию не укладывалось параллельное развитие идей гуманизма и тот факт, что на костре сжигались женщины и дети, подозреваемые в сделке с дьяволом и использовании магии во вред обществу. Сегодня проблемой гонений на ведьм занимаются историки С. К. Л. Джолли (С. К. L. Jolly), Э. Питерс (E. Peters), К. Раудвере (C. Raudvere), Л. Руикби (L. Ruickbie), Г. Бакус и др. Входит она и в круг литературоведческих интересов, поскольку как реальность времени широко отражена в национальных литературах стран Европы.

Среди литературных произведений, в первую очередь, создавались трактаты философско-религиозно-юридического толка (трудно разграничить ввиду того, что трактаты этого времени отличались широтой охвата тем). Наиболее известным «путеводителем» для ордена инквизиции при поиске, поимке, опознании и вынесении приговора считается трактат Генриха Крамера и Якова Шпренгера «Молот ведьм», написанный в 1486 году. После его признания все в страхе обсуждали нависшую над европейским обществом угрозу. Трактат считался авторитетным для инквизиторов, его поучения проповедовали мирянам. У авторов появились последователи, чьи работы также важны для понимания ведьмовского дискурса и его отражения в культурной жизни европейского общества²¹.

²¹ См. Лавренова А. Доклад «“Молот ведьм” Генриха Крамера и Якова Шпренгера как архетекст ведьмовского дискурса в XV–XVII вв.» (VIII Международный научно-образовательный форум молодых переводчиков им. Д.О. Половцева, БГУ, ФСК, 16 ноября 2023) (публикация в печати).

Одним из таких последователей стал Яков I (James I, 1394 – 1437), король Шотландии и первый король Англии из династии Стюартов, написавший трактат «Демонология» (*Daemonologie*), опубликованный в 1597 г. Трактат посвящен классификации демонов и видов колдовства, на него долгое время ссылались английские богословы и судьи.

Повышенное внимание Якова I к ведьмам неслучайно. Он не являлся инквизитором, придерживался протестантства, но жизненный опыт и вера в причастность ведьм к бедам повлияли на его отношение к колдовству. В 1589 г. между Данией и Шотландией был заключён договор о бракосочетании принцессы Анны и молодого короля Якова VI. Но пара никак не могла воссоединиться: на пути к супругу Анна могла погибнуть во время шторма, из-за чего корабль вернулся на родной берег, а когда сам Яков I решил приехать к Анне в Осло, он также чуть не погиб при схожих обстоятельствах. В Дании он посмотрел на процессы по делу ведьм, которых обвиняли в вызове бури и шторма на Анну и Якова, после чего король сам начал проявлять повышенный интерес к ведьмам и их искоренению [4]. Он даже лично допрашивал женщин, обвиняемых в колдовстве, так как хотел уничтожить всех, кто мог быть хоть как-то причастен к буре, что чуть не погубила молодожёнов. Например, он долго допрашивал самыми изощрёнными методами Агнес Сэмпсон, после чего получил признание, но поверил в него лишь после того, когда Агнес на ухо прошептала Якову I те слова, что произносил король во время своей первой брачной ночи. И таких историй у короля после пережитого шторма было много [1].

Все пережитые впечатления от континентальных процессов стали поводом для написания трактата, где повествуется о договоре с дьяволом, видах колдовства и ведьмовстве. Сам трактат написан в форме диалога между филоматом и епископом, форма взята из традиций античности. Было два лондонских издания в 1603 г., трактат также был переведён на латынь, французский и голландский языки.

Несмотря на существование закона против ведьм с 1563 г., в Шотландии не существовало собственной модели для преследования ведьм. Однако старания Якова в деле Норт-Бервикских ведьм драматически изменили ситуацию. Он решил создать своё руководство (понимаемое в жанровом осмыслении как *enchiridion*) по искоренению колдовства в королевстве.

Структуру Яков I описывает следующим образом: «And for to make this treatise the more pleasaunt and facill I haue put it in forme of a Dialogue which I haue diuided into three bookes: The first speaking of Magie in general, and Necromancie in special. The second of Sorcerie and Witch-craft: and the thirde conteines a discourse of all these kindes of spirits» [5, с. 4] (*«Чтобы сделать прочтение трактата более приятным и удобным для глаз, я изложил суть в форме диалога, который разделил на три книги: первая рассказывает о магии в целом и о некромантии в частности. Вторая – о колдовстве и ведьмовстве, а третья более подробно рассматривает все виды духов»* (здесь и далее перевод наш. – А. Л.)). Вступление «The Preface to the Reader»,

как и в любом трактате, должно разъяснить читателю, о чем далее пойдет речь: «O farre as I can to resolute the doubting harts of many; both that such assaultes of Sathan are most certainly practized that the instrumentes thereof merits most severly to be punished» [5, с. 8] («Насколько могу, я развею сомнения многих; и что нападения Сатаной и во имя его, несомненно, практикуются и что поступки эти заслуживают самого сурового наказания»).

В первой книге даётся общее представление о магии. Те, кто практикуют магию, делятся на «учёных» и «неучёных». Ученые направляют неученых к любопытству, с помощью которого они и примыкают к колдовству.

Епископ повествует Филомату о том, каким образом дьявол заманивает людей в эту ловушку, когда вера в Бога отвергается и начинается покорное служение грязным умыслам дьявола. Он говорит: «Even by these three passionnes that are vvithin our selues: Curiositie in great ingines: thirst of revenge, for some tortes deeply apprehended: or greedie appetite of geare, caused through great pouerty. As to the first of these, Curiosity, it is onelie the inticement of Magictens, or Necromanciers'. and the other two are the allureres of the Sorcerers, or Witches, for that olde and craftie Serpent, being a spirite, hee easilie spyes our affections, and so conformes himselfe thereto, to deceaue vs to our wracke» [5, с. 27] (*«Дьявол заманивает человека тремя страстями, которые живут в нас самих: любопытство; жажда мести за некоторые мучения, которые мы глубоко переживаем; или жадный аппетит. Что касается первого из них, любопытства, то оно – мотив некромантов. А два других – соблазн колдунов или ведьм, ибо этот старый и хитрый сержант, будучи духом, легко подмечает наши аффекты и так соответствует им, чтобы обмануть нас»*). Именно у ведьм присутствуют сразу обе «ниточки», за которые может дергать дьявол для того, чтобы те перешли на его сторону и стали ему служить. В знаменитом трактате «Молот ведьм» Генриха Крамера и Якова Шпренгера (1486) также акцентируется внимание на том, что женщина более, чем мужчина склонна к колдовству, с ней дьяволу легче подписать договор, поэтому её магия более опасна. Этот ключевой мотив отразился и в «Демонологии» [3].

Вторая книга более подробно описывает ведьму, её образ и способы опознания. В самом начале второй книги Филомат говорит Епископу, что есть люди, которые не верят в существование ведьм, так как с тем описанием, что даётся в трактатах о них и их возможностях, не существовало бы человечества, так как ведьмы своей злобой уничтожили бы всё. На что Епископ отвечает следующее: «For if the deuill their master were not bridled, as the scriptures teacheth vs, suppose there were no men nor women to be his instrumentes, he could finde waies inough without anie helpe of others to wrack al mankinde» [5, с. 49] (*«Ибо если бы не был обуздан Дьявол, их господин, как учит Писание, не нуждался бы он ни в мужчинах, ни в женщинах, он мог бы уничтожить человеческий род самостоятельно, без посторонней помощи»*). Это говорит о том, что ведьма заключает сделку с дьяволом, без покровительства которого она не смогла бы колдовать.

Наличие той самой сделки определяются «меткой дьявола», про которую говорилось как в «Молоте ведьм», так и в трактате Якова I. В «Демонологии» не один раз упоминается метка и говорится следующее: «As none conueenes to the adoration and worshipping of God, except they be marked with his seale, the Sacrament of Baptisme: So none serues Sathan, and conueenes to the adoring of him, that are not marked with that marke, wherof I alreedy spake» [5, с. 27] (*«Как никто не может назвать себя верующим, верным Богу, если не отмечен Его печатью, таинством крещения: так никто и не служит Сатане и не поклоняется ему, если не отмечен тем знаком, о котором я уже говорил»*). Эта печать выглядела в виде пятна, которое при иглоукалывании не кровоточило и не приносило дискомфорта. Считалось, что именно дьявол в этом месте может причинить своему подельнику боль. И именно от лукавого зависит его здоровье и благополучие. От этой метки в душу человека проникала нестерпимая тоска, из-за чего его подопечные с нетерпением ждали новой встречи и боялись потерять с ним связь.

В данной части также есть ответ на главный вопрос: «Почему же Бог позволяет совершаться всем этим злодеяниям?». Как и в трактате Генриха Крамера, в «Демонологии» говорится о том, что все злодеяния совершаются с божьего попущения, однако здесь более подробно описывается, кому же Бог позволяет грешить и почему: «No doubt, for there are three kinde of folkes whom God will permit so to be tempted or troubled; the wicked for their horrible sinnes, to punish them in the like measure; The godlie that are sleeping in anie great sinnes or infirmities and weakenesse in faith, to waken them vp the faster by such an vncouth forme: and euen some of the best, that their patience may bee tryed before the world» [5, с. 47] (*«Несомненно, есть три рода людей, которым Бог попускает быть искушаемыми злом: те, что погрязли в пороках, им воздаётся за совершённые грехи; те, чья вера ослаблена, а мысли грешны, их направляют на путь истины таким нечестивым способом; и те, что считаются истинными верующими, их терпение испытывают перед миром»*).

Ведьма в «Демонологии» представляется как женщина, заключившая сделку с дьяволом для получения своей выгоды. Либо, если женщина из бедной семьи, ради богатства, либо, если она из семьи, живущей в достатке, ради мести или ради других неприемлемых для верующей женщины чувств. О ведьме написано следующее: «These witches being intisied ether for the desire of reuenge, or of worldly riches, their whole practices are either to hurte men and their gudes, or what they possesse, for satisfying of their cruell minds in the former» [5, с. 35] (*«Вся их деятельность заключается либо в причинении вреда людям и их душам, либо в том, чем эти люди владеют ради выполнения своих внутренних жестоких желаний»*).

Во второй книге говорится о том, что ведьмы могут собираться в церквях вместе с Дьяволом, обсуждаются всевозможные злые деяния, которые ведьмы хотят совершить. А Дьявол делится знаниями, необходимыми для совершения того или иного злодеяния, так как его цель –

распространять зло по миру, например, ведьм он заставлял сжигать трупы и измельчать кости для изготовления порошков, необходимых для колдовства.

Общество того времени считало женщин более предрасположенными к ведовству. Яков I нашёл причину такого явления в следующем: «The reason is easie, for as that sexe is frailer then man is, so is it easier to be intrapped in these grosse snares of the Deuill, as was ouer well proued to be true, by the Serpents deceiuing of Eua at the beginning, which makes him the homelier with that sexe sensine» [5, с. 44] (*«Причина проста: поскольку женский пол слабее мужского, ему легче попасть в эти грозные ловушки, как это хорошо известно из истории о том, как змей обманул именно Еву в самом начале, из-за чего женщина изначально ближе к совершению греха»*).

Демон обучал ведьм созданию глиняных фигурок для порчи, исцелению, изготовлению ядов, которые даже лекарь со своим расширенным пониманием оккультных особенностей природы не мог опознать. Об их способностях говорится, что они могут заставить мужчин или женщин любить или ненавидеть, наложить злобу друг на друга и даже забрать жизнь, но только при условии, если Бог позволит этому случиться.

Третья книга рассматривает все виды духовных магических существ. Автор делит всех духов на 4 типа: «The first is, where spirites troubles some houses or solitarie places: The second, where spirites followes vpon certaine persones, and at diuers houres troubles them: The thirde, when they enter within them and possesse them: The fourth is these kinde of spirites that are called vulgarlie the Fayrie» [5, с. 57] (*«Первый – когда духи беспокоят дома или уединенные места. Второй – когда духи преследуют конкретного человека и в определенное время беспокоят его. Третий – когда они входят в духовное пространство человека и овладевают им. Четвертый – это те виды духов, которые в просторечии называются феи»*). Первые три типа – это помощники колдунов и ведьм, которых они использовали для того, чтобы навредить. Яков I считал, что именно эти самые духи, не без помощи ими управлявших ведьм, и навели в тот роковой день бурю и шторм. Поэтому вся третья глава и повествует про всевозможные виды, что отличает этот трактат от «Молота ведьм», где не описывается связь ведьмы и духов.

В человеческом сознании той эпохи благодаря трактатам появилось четкое понимание, что собой представляет ведьма. Созданный в трактатах образ перешел в литературу, в частности в английскую драму. Например, образ ведьмы из трагедии «Макбет» (Macbeth, 1603) Уильяма Шекспира основан на трактате Якова I. Трактат говорит нам о том, что ведьмам нельзя доверять, они порой даже сами не знают, где действительность, а где внушаемая дьяволом реальность. Шекспир отразил это поверье в трагедии «Макбет». «Ведьма из Эдмонта» («The Witch Of Edmonton», 1621) Уильяма Роули, Томаса Деккера и Джона Форда написана по горячим следам настоящего суда над ведьмой Элизабет Сойер. В пьесе исследуются причины, из-за которых женщина стала ведьмой, описываются ее сделка с дьяволом и козни соседям, а также наказание ведьмы. К числу наиболее известных английских протестантских пьес о ведьмах относится «Ведьма»

(«The Witch») Томаса Миддлтона. Все эти пьесы имеют отсылки к рассмотренным нами трактатам.

В общем и целом, «Демонология» Якова I – это архетекст английского ведьмовского дискурса. Трактат повлиял на мышление народа, отношение к ведьмам и женщинам. Интересен трактат тем, что автор являлся королём, из-за чего авторитетность произведения существенно повысилась, трактат использовался даже при судебных делах против ведьм. Несмотря на всю серьезность подхода короля к разработке трактата, некоторые аргументы выглядят несуразно при прочтении в наши дни, что объясняется разницей менталитетов и развитием наук. Этот парадокс подчеркивает случайность и надуманность многих обвинений против ведьм, важную роль субъективных обвинений и зависимость жизненной практики от авторитетов институтов церкви и монархии.

Библиографические ссылки

1. Игина, Ю. Ведовство и ведьмы в Англии. Антропология зла / Ю. Игина. – СПб. : Алетей, 2009. – 332 с
2. Крамер, Г. Молот Ведьм / Я. Шпренгер, Г. Крамер. – М. : Эксмо, 2022. – 480 с.
3. Цветкова, Н. Роковая книга Средневековья Молот ведьм / Я. Шпренгер, Г. Крамер. – М. : Эксмо, 2022. – С. 1–95
4. Donaldson, G. Scotland: James V – James VII / G. Donaldson. – Edinburgh, 1998. – 449 p.
5. King James I. Daemonologie / King James I. – Gutenberg Book, 2008. – 80 p.

ЭВАЛЮЦЫЯ ВОБРАЗНАЙ СІСТЭМЫ Ё КІТАЙСКОЙ ЛІТАРАТУРЫ НА МЯЖЫ ХХ – ХХІ СТАГОДДЗЯЎ

В. Ю. Назаранка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

varya.nazarenko.1999@mail.ru;

наук. кіраўнік – А. М. Букатая, канд. філ. навук, дац.

Артыкул прысвечаны эвалюцыі вобразнай сістэмы кітайскай літаратуры на мяжы ХХ – ХХІ стагоддзяў і мае аглядны характар. Спецыфіка і эвалюцыя вобразнай сістэмы аналізуецца з пункта гледжання асаблівасцей літаратурнага працэсу і гістарычных падзей, а таксама сацыякультурных з'яў, якія зрабілі ўплыў на з'яўленне ў вобразнай сістэме кітайскай літаратуры новых вобразаў. У артыкуле таксама прыведзены прыклады эвалюцыі класічных для кітайскай літаратуры вобразаў, такіх як вобраз справядлівага судзі і наложніцы, іх адаптацыі ва ўмовах новых культурных рэалій і асаблівасцей функцыянавання ў літаратурных творах. Цікавасць у даследаванні ўяўляюць і дзіцячыя вобразы, якія таксама з'яўляюцца новымі ў вобразнай сістэме сучаснай кітайскай літаратуры.

Ключавыя словы: вобраз; вобразная сістэма; дэканструкцыя; літаратурны працэс; мастацкія асаблівасці; сучасная кітайская літаратура.

Кітайская літаратура з'яўляецца адной з найстаражытнейшых у свеце. На працягу стагоддзяў яна перажывала ўзлёты і падзенні, якія былі абумоўлены ўплывам розных культурна-гістарычных падзей. Аднак нельга не адзначыць яе вагу ў культурнай спадчыне Кітая, а таксама багатую вобразную сістэму, якая атрымала новы віток развіцця ў другой палове ХХ стагоддзя.

Да пачатку 80-х гадоў у літаратуры як рэакцыя на падзеі «культурнай рэвалюцыі» з'яўляюцца плыні «літаратуры шнараў», «літаратуры думак пра мінулае» і «літаратуры пошуку каранёў». У гэты перыяд аўтары робяць спробу не толькі адлюстраваць падзеі мінулага, але і стварыць новыя, актуальныя для сучаснасці вобразы. Так, героямі твораў становяцца партыйныя работнікі розных пасадак, сяляне, настаўнікі, жыхары вялікіх гарадоў. У цэнтры твораў лёсы як асобных герояў, так і цэлых сем'яў.

У пачатку 1980-х гадоў адбываецца знаёмства кітайскіх аўтараў з замежнай літаратурай, што зрабіла ўплыў на развіццё сучаснай кітайскай прозы, а таксама на развіццё і эвалюцыю вобразнай сістэмы. Гэта звязана з палітыкай рэформ і адкрытасці [5], якая праводзіцца ў краіне і падчас якой у літаратуры адбыліся істотныя змены. Нельга не адзначыць рост колькасці выбітных твораў, які прывёў да з'яўлення кніжнага рынку. Літаратурныя крытыкі яшчэ ў 80-я гг. адзначалі, што запыты чытачоў змяніліся не ў лепшы бок. Пра гэта сведчаць артыкулы кітайскага літаратурнага крытыка Лэй Да (雷 达), які, аналізуючы прозу 1988 года, сцвярджаў, што адбылося «пашырэнне дыстанцыі паміж літаратурай і грамадскай рэальнасцю» [11, с. 103], што літаратура «мімаволі апынулася ў беспрэцэдэнтнай ізаляцыі і адзіноце» [11, с. 103]. Ён таксама адзначаў, што «проза канца 70-х – сярэдзіны 80-х гадоў звяртала пільную ўвагу на выяву непасрэдна чалавека і яго эмацыйнага стану, а да пачатку 90-х гадоў вектар увагі ссоўваецца на

чалавечае “імкненне да грошай”, ужыванне грошай, дужанне за грошы, што стала асноўнай характарыстыкай грамадства» [11, с. 106].

У пачатку 1989 г. «дзяржаўная палітыка КНР у галіне культуры вызначалася ўстаноўкамі, развітымі ў прынятым ЦК КПК 17 лютага ў дакуменце “Некаторыя меркаванні ЦК КПК адносна далейшага росквіту літаратуры і мастацтва”» [12]. У дадзеным дакуменце быў уведзены новы тэрмін – «свабодная канкурэнцыя» [12] (自由竞赛) у сферы розных жанраў, плыней, школ. Гэта сведчыла пра тое, што з гэтага часу дзяржава не патрабуе ад літаратуры і мастацтва выконваць «канкрэтныя і прамыя палітычныя задачы», а мастацкія дзеячы «маюць права не выконваць у абавязковым парадку спушчаныя дырэктывы» [12], што, у сваю чаргу, не адмяняла цалкам кантролю дзяржаўнай улады над літаратурай і мастацтвам, аднак давала аўтарам у некаторай ступені творчую свабоду. Акрамя тэрміна «свабодная канкурэнцыя», былі ўведзены таксама тэрміны «культурны рынак» (文化市场) і «культурнае спажыванне» (文化消费) [12].

Да 1990-х гадоў у кітайскую літаратуру прыйшла мода на мадэрнізм, якая прадыхавала папулярнасць псіхалагізму і натуралістычнага апісання побыту. Калі раней літаратурны ландшафт Паднябеснай быў вельмі аднастайны, то цяпер у ім сталі зараджацца новыя школы і плыні. Сярод новаўвядзенняў, якія зрабілі найбольшы ўплыў на вобразную сістэму ў кітайскай літаратуры, трэба адзначыць з’яўленне авангарднай, мадэрнісцкай і постмадэрнісцкай плыней, а таксама росквіт жаночай прозы і з’яўленне сеткавай літаратуры.

У якасці прамежкавага выніку ў аналізе падзей, якія паўплывалі на літаратурны працэс канца ХХ стагоддзя, можна казаць пра тое, што на дадзеным этапе «дапушчалася выява герояў звычайнымі людзьмі са сваімі праблемамі, аднак у прыярытэце было стварэнне выявы новага чалавека сацыялізму, пераканаўча ўвасабляючага ў сабе дух гэтай эпохі» [13].

Гаворачы пра вобразную сістэму канца ХХ стагоддзя, нельга не звярнуць увагу на яе прагрэсіўны характар. У першую чаргу, разнастайнасць выяўляецца ў мужчынскіх вобразах. Аўтары надаюць увагу героям, якія абралі жыццё за межамі краіны. Такім чынам, у вобразнай сістэме з’яўляецца вобраз імігранта. Так, у сваім апавяданні «Душа і цела» (张贤亮《灵与肉》, 1980) Чжан Сяньлян адлюстроўвае героя-збядняка не толькі радзімы, але і ўласнай сям’і. Яго адмоўная прырода падкрэсліваецца дзякуючы кантрасту ў шэрагу з пазіцыяй яго дарослага сына, які працуе ў сельскай мясцовасці: «Апошні раз бацька з сынам бачыліся 30 гадоў таму ў Шанхаі. Хлопчыкам ён прыйшоў да бацькі з просьбай вярнуцца ў сям’ю, калі маці цяжка захварэла. Але бацька адказаў адмовай і неўзабаве эміграваў за мяжу <...>. Маці памерла, і Сюй Лінцзюнь застаўся сіратой» [8].

Адзін з яркіх вобразаў, якія з’явіліся ў 80-я гады, – вобраз мастака ці творчай асобы. Так, у апавесці «Мёртвыя карані самшыту» (王蒙《黄杨树根之死》, 1983) Ван Мэн адлюстроўвае пісьменніка Ма Вэньхэня, які ў пагоні за славай і прызнаннем губляе сувязь з уласнымі каранямі. Аўтар літаральна

даследуе свайго героя: ён дае герою-творцу свабоду і назірае за тым, як той павядзе сябе ў той ці іншай сітуацыі. Ван Мэн таксама дазваляе даведацца, што сніцца Ма Вэньхэну: «Ён наведваў мемуарыялы Бальзака, Гётэ, Талстога, у сне яму з'яўляўся памерлы Чэхаў і скардзіўся: «Турботна...» У сне прыходзілі да яго змочаныя слязамі, пахкія водарамі ліста захопленых чытачак і ў сне ён выступаў на літаратурных сімпозіумах. жэмчуг, словеса, увесь такі з сябе таленавіты, такі разняволены, што нават яго караценькія ножкі падраслі на сем з паловай сантыметраў» [1].

Сімвалам кітайскай літаратуры апошняй чвэрці XX стагоддзя можа выступаць яшчэ адзін новы вобраз – вобраз юнака, які ступіў на шлях самастойнага жыцця ў апавяданні Ю Хуа «Выходзячы на дарогу ў васьмнаццаць» (余华, 《十八岁出门远行》, 1986). І хоць фінал у апаведзе нешчаслівы, ён шмат у чым павучальны для маладых людзей: «У гэтым годзе мне споўнілася васьмнаццаць. Вечер варушыў светлы пушок на маім падбародку, пушок, якім я надзвычай шанаваў, – гэта ж былі першыя прыкметы барады» [10].

Варта адзначыць, што выявы маладога чалавека, юнака ці дзіцяці (якія не дасягнулі вызначанай самастойнасці) раней у літаратуры фактычна не сустракаюцца. З прычыны кантролю партыяй сферы мастацтва, у тым ліку літаратуры, мастакі былі вымушаны ствараць вобразы, на якія павінны былі раўняцца дарослыя людзі. Такім чынам літаратура падтрымлівала ідэалогію дзяржавы, а таксама стымулявала народ працаваць. Таму неабходна было маляваць герояў паўналетнімі, ідэйнымі людзьмі, якія працуюць на перавыкананне планаў. Такім чынам, з'яўленне маладзейшых герояў, юнакоў і дзяўчат, жыхароў вялікіх гарадоў – яшчэ адзін віток, у якім ускладняецца вобразная сістэма.

Урбанізм – яшчэ адна з'ява сацыякультурнага жыцця ў Кітаі апошняй чвэрці XX стагоддзя, якая паўплывала на літаратуру. З ростам гарадоў назіралася змяншэнне колькасці жыхароў у сельскай мясцовасці, што тлумачыцца простым жаданнем маладых людзей жыць лепей, не так, як даводзілася іх сем'ям. І тут варта адзначыць з'яўленне і імклівае развіццё жаночай прозы і, як вынік, жаночых вобразаў. Сярод вядомых пісьменніц даследаванага перыяду Мянь Мянь (棉棉), Вэй Хоў (卫慧), Пань Сяопін (潘小平), Сю Кунь (徐坤), Ван Ані (王安忆), Джань Дзе (张洁), Фан Фан (方方), Т'е Нін (铁凝), Цань Сюэ (残雪), Джань Канкан (张抗抗) і іншыя. Яны расказваюць гісторыі асабістага характару, часта пішуць пра інтымны бок жыцця, імкнуцца захаваць дыстанцыю ад грамадства і нават у некаторай ступені супрацьстаяць яму. Так, вывучыўшы творчасць прадстаўніц сучаснай жаночай прозы, можна прасачыць эвалюцыю і з'яўленне разнастайнасці жаночых вобразаў.

Пачаць варта з апаведу Пань Сяопін «Юнак» (《少男》, канец 90-х). У творы аўтар адлюстроўвае тры жаночыя вобразы: першы – традыцыйны (тут можна адзначыць такіх гераінь, як сястра юнака Сяо Дзю або яго маці). Жанчына ў культурнай традыцыі Паднябеснай уяўляецца клапатлівай,

сціплай, у літаратуры часцей за ўсё гэта выява маці ці жанчыны, якая замяніла яе. Другі – жанчына-сексуальны агрэсар, рэдкасць і адзін з кірункаў у развіцці жаночай выявы для кітайскай літаратуры (у дадзенай выяве выступае цётка Сяо Тао, якая жадае любымі спосабамі завалодаць пачуццямі юнака). І трэці – вобраз гарадской моладзі, якая вядзе начны лад жыцця (у дадзеным тэксце такім чынам пісьменніца адлюстроўвае Цайцай – сяброўку юнака): «Яшчэ гадзіна – і пара будзе вячэраць. А што ж Цайцай? Цайцай толькі-толькі прадзерла вочы, на твары – сляды бяссоннай ночы» [4]. На першы погляд можа здацца, што гераіня з'яўляецца дзяўчынай лёгкіх паводзін, аднак «Цайцай не гандлявала цэлам, яна была “кайфушніцай”. Так называлі дзяўчат, якія з наведвальнікамі дыскатэкі прымалі наркотыкі» [4]. Пань Сяопін падрабязна раскрывае вобразы і характары гераінь, якія змагаюцца за ўвагу маладога чалавека, які прыехаў у горад на заробкі і марыў пра хуткае вяртанне дадому. Яшчэ адна асаблівасць вобразаў у творы заключаецца ў мужчынскіх рысах, уласцівых жаночым вобразам, і некаторая феміннасць, уласцівая вобразу юнака. Варта таксама адзначыць, што зробленая аўтарам спроба адлюстраваць барацьбу жанчын за мужчынскую ўвагу не з'яўляецца наватарствам у кітайскай літаратуры, бо падобныя сюжэтныя хады рабіліся аўтарамі як да ўтварэння КНР, так і сучаснікамі Пань Сяопін. Напрыклад, на жаночым суперніцтве пабудаваны сюжэт апавесці Су Туна «Жонкі і наложніцы» (苏童《妻妾成群》, 1990). Дадзеная аповесць каштоўная менавіта сваёй вобразнай сістэмай, у прыватнасці жаночымі вобразамі.

Яшчэ адзін новы вобраз у кітайскай літаратуры – вобраз моцнай жанчыны. Менавіта так адлюстроўвае сваю гераіню Сю Кунь – аўтар апавядання «Кухня» (《厨房》, 1997). Джыдзы – сучасная дзелявая жанчына, дзякуючы намаганням якой мастак Сундзэ, і разам з тым яе каханы, мае поспех у свеце мастацтва: «Чжыцзы ставілася да тыпу “моцных жанчын”, даўно ўжо не якія ведалі сумневаў» (выраз «вызваліцца ад сумневаў» азначае дасягненне гераіняй узросту сарака гадоў) [6]. Вобраз жанчыны раскрываецца аўтарам паступова, аднак ужо з пачатку апавядання становіцца відавочнай наяўнасць стрыжня і мэтанакіраванасці ў яе характары: «за доўгія гады суперніцтва з мужчынамі очерствела <...>. Цяпер яна, загартаваная, як сталь, – увасабленне жыццёвага поспеху, знакамітасць у дзелявым свеце» [6]. Тут неабходна падкрэсліць эвалюцыю жаночай выявы, паколькі да другой паловы XX стагоддзя жанчына ў літаратуры выступала традыцыйна рахманай або і зусім безаблічнай, і, як адзначалася вышэй, часцей за ўсё выступала ў адносінах да галоўнага мужчынскага персанажа ў якасці маці ці іншага блізкага сваяка.

Разам з ростам гарадоў у вобразнай сістэме кітайскай літаратуры з'яўляюцца і адмоўныя вобразы. Іх можна назваць маргінальнымі. Так, аўтары звяртаюцца да вобразаў нізоў грамадства, якім таксама ёсць месца ў вялікім горадзе. Такімі з'яўляюцца вобразы ў апавесці Фан Фан «Пейзаж» (《风景》, 1987), у цэнтры якой шматдзетная сям'я, што жыве ў доме, які

развальваецца, і чакае яго зносу. Апавяданне вядзецца ад асобы Восьмага сына, які памёр яшчэ пры нараджэнні: «Добра Восьмаму, лягчэй, спакойней» [7]. Бацька сямейства – п'яніца, які працуе грузчыкам у порце і хоча, каб сыны таксама працавалі, а не «забівалі галаву вучобай»: «Калі Сёмаму споўнілася сем, ён пайшоў у школу. Бацька быў вельмі супраць. Ён сам усё жыццё быў непісьменным, ну і што, затое сам сабе гаспадар і ўсім задаволены» [7]. І тым не менш, бацька мае вагу ў вачах астатніх дамачадцаў, нават нягледзячы на тое што падтрымлівае гнятлівую атмасферу: «Уся сям'я схілялася перад ім, і маці, натуральна, больш за ўсіх. Адзінае, чым маці магла ганарыцца ў сваім жыцці, – тое, што знайшла такога мужыка, як бацька» [7]. Нягледзячы на шчырае жаданне пары нарадзіць дзевяць дзяцей, іх мэта так і застаецца недасяжнай.

Аўтар падрабязна апісвае жабрацкае жыццё герояў: жыць ім даводзіцца ў невялікім пакоі, дзе ёсць толькі бацькоўскі ложак, невялікае гарышча для дачок і куток з сенам, дзе спяць браты. Пракарміць сям'ю – задача кожнага з дамачадцаў, таму кожны вымушаны працаваць ці шукаць ежу на вуліцы: «Сёмы з пяці гадоў стаў збіраць ламачча на вуліцы. Двайняты Пяты і Шосты, паеўшы гнілых яблыкаў з фруктовага латка, апынуліся ў бальніцы з вострай дызентэрыяй» [7]. У цэнтр аповесці змешчаны лёсы дзяцей, дзякуючы чаму, назіраючы за іх жыццём, аўтар адлюстроўвае дэталі жыцця найніжэйшага пласта насельніцтва таго часу. Аповесць багатая выявамі злачынцаў, лайдакоў і ашуканцаў. Аднак усе яны з'яўляюцца неад'емнай часткай гісторыі.

Працягваючы тэму маргінальных вобразаў, нельга не адзначыць пісьменніц Мянью Мянью і Вэй Хоў з іх раманамі «Цукерка» (《糖》, 2000) і «Малышка з Шанхая» («上海宝贝», 1999). У цэнтры абодвух раманаў дзяўчаты, якія абралі спосаб зарабляць грошы з дапамогай сваёй прыгажосці і маладосці. Яны ўжываюць наркатыкі і вядуць разгульны лад жыцця. Іх больш ранняя версія можна лічыць выяву наложніцы з той толькі розніцай, што сучасныя «наложніцы» вольныя і адкрытыя, іх можна назваць бунтаркамі. Яны адпавядаюць духу сучаснасці і адлюстроўваюць тыя праблемы ў грамадстве, пра якія не прынята казаць.

Аналізуючы творчасць пісьменніц, амерыканскі даследчык Лу Шэлдан прыходзіць да высновы, што абодва творы шмат у чым аўтабіяграфічныя і заснаваныя на рэальных жыццёвых гісторыях пісьменніц. Ён бачыць у гэтых творах «новы для гісторыі кітайскай літаратуры тып жаночай прозы, у якім жаночая сэксуальнасць становіцца катэгорыяй суб'ектывізму» [3]. Феномен пісьменніц-прыгажунь цалкам сімптаматычны для перыяду перамен у кітайскай літаратуры, культуры і грамадстве. Яны адлюстроўваюць жыццё вялікага капіталістычнага горада.

Наогул, проза пісьменніц-прыгажунь атрымала назву – «творчасць цела». Выстаўленне напаканна цела, асабістых перажыванняў, адчуванняў і думак складае сутнасць гэтых раманаў. Творы пра жаночую сэксуальнасць сталі своеасаблівай літаратурнай модай. Заходнія крытыкі адзначылі ў гэтых

раманах палітыку вызвалення ў святле кітайскага мадэрнізму. Таксама можна казаць пра феномен камерцыялізацыі культуры і пра «творчасць цела» як эффект мас-медыя. З пункта гледжання Лу Шэлдана, «пісьменніцы, паўстаючы перад чытачом як сэксуальныя, маладыя, прыгожыя, амаральныя, бунтарскія і неінтэлектуальныя, мараць аб бурнай рэакцыі ў СМІ і аб тым, каб стаць знакамітымі. Пісьменнік з інтэлектуальнага архітэктара душы, сумлення грамадства, ва ўмовах спажывецкай эканомікі ператвараецца ў лепшым выпадку ў знакамітасць, а ў горшым – застаецца незразуметым» [3].

Творы пісьменніц-прыгажунь адлюстроўваюць працэс фармавання грамадства спажывання ў сучасным Кітаі. Аўтары з задавальненнем апісваюць моду, моманты інтымнага характару, начное жыццё. Іх раманы пацвярджаюць той факт, што літаратура сама стала аб'ектам спажывання і таго, што да яе сталі ставіцца, як да забаўкі.

Пачатак ХХІ стагоддзя адзначыў пачатак новага вітка ў развіцці вобразнай сістэмы кітайскай літаратуры, бо пісьменнікі працягваюць адлюстроўваць сучасныя рэаліі, ствараючы новыя або ўскладняючы традыцыйныя вобразы. У цэнтры твораў пачынаюць апынацца дзеці. Вобраз дзіцяці як галоўнага героя твора, ад імя якога вядзецца апавяданне ці на якога аўтар ускладае пэўную місію, з'яўляецца новым. Ва ўмовах сучаснасці – абсалютнай свабоды творчасці, а таксама свабоднага доступу да замежнага кінематографа – кітайскія пісьменнікі дапамагаюць вобразу дзіцяці эвалюцыянаваць. У прыватнасці, усё зводзіцца да выявы «маленькага імператара» – так завуць у Кітаі дзяцей, якія выраслі адзінымі ў сям'і. Яны гатовы лёгка адмовіцца ад духоўнасці на карысць матэрыяльных каштоўнасцей. У прыклад можна прывесці аповесць сучаснай кітайскай пісьменніцы Джан Юйжань «Чырвоныя туфлікі» (张悦然《红鞋》, 2004), а таксама раман Цао Вэньсюаня «Саламяны дом» (曹文轩《草房子》, 1997). Вобразы дзяцей у творах кардынальна розныя, чым уяўляюць у дадзеным даследаванні асаблівую цікавасць.

У рамане дзіцячага пісьменніка і лаўрэата літаратурнай прэміі імя Ганса Хрысціяна Андэрсана Цао Вэньсюаня адлюстроўваюцца жыцці школьнікаў, сярод якіх і жыццё галоўнага героя – хлопчыка па імені Сан Сан. Дадзены раман заснаваны на лёсе дзіцяці ў складаных умовах, аўтар адлюстроўвае тыя цяжкасці, з якімі сутыкаюцца дзеці сялян і простых працоўных: галеча, голад, несправядлівасць. Асноўная мэта – паказаць працэс сталення дзіцяці ў перыяд вялікіх змен у гісторыі Кітая. Гаворачы пра вобраз галоўнага героя, нельга не адзначыць яго любоў да прыроды, да міру і крэатыўнае дзіцячае мысленне. Ідэі, якія прыходзяць у галаву хлопчыку, найўныя і простыя, аднак праз выяву працэсу фантазіравання аўтар раскрывае тое каштоўнае, што ёсць у кожным дзіцяці: напрыклад, ён ператварае шафы, якія выкарыстоўваюцца ў хаце, у галубятню. Каб, таксама як і дарослыя, лавіць рыбу сеткай, ён разразае маскітную сетку, каб зрабіць рыбалоўную сетку, і сапраўды ловіць рыбу.

Проціглым дзіцячым вобразам з'яўляецца гераіня ў аповесці «Чырвоныя туфлікі». Маладая пісьменніца паказвае дзяўчынку, на чыіх вачах адбываецца забойства і якую далей будзе выходзіць кілер. Характэрнымі з'яўляюцца адмежаванасць, халоднасць і жорсткасць дзіцяці. Дзяўчынка не любіць ні людзей, ні жывёл, пра што сведчаць шматлікія сцэны жорсткіх расправаў над людзьмі і жывёламі. Дадзеная выява з'яўляецца прэцэдэнтнай для кітайскай літаратуры, бо ўпершыню на літаратурнай арэне адлюстроўваецца дзіця-садыст: «... сама яна ставілася да людзей з нейкай безуважлівай абыякавасцю» [9, с. 81], а таксама назіраецца спроба аўтара прасачыць псіхалогію паводзін асірацелага дзіцяці.

Асобнай увагі ў аповесці заслугоўвае яшчэ адзін прэцэдэнтны вобраз – наёмны забойца, які паспрабаваў замяніць дзяўчынку сям'ю. Ніколі раней у кітайскай літаратуры не было напісана твора ад асобы забойцы, аднак ва ўмовах культурнай інтэграцыі Усходу і Захаду дадзеная выява ўскладняе вобразную сістэму і дапамагае ёй эвалюцыянаваць, а таксама знаходзіць у ёй сваё месца.

Раней згадвалася пра такі феномен, як эвалюцыя класічных для кітайскай літаратуры вобразаў, таму нельга не звярнуцца да традыцыйнага вобраза мудрага суддзі. Яму ў сучасных рэаліях дапамагае змяняцца малады пісьменнік Ван Шыюэ ў аповесці «Грахі чалавечыя» (王十月 《人罪》, 2014). Нягледзячы на тое што вобраз класічнага для кітайскай літаратуры суддзі з'яўляецца ўвасабленнем мудрага, сумленнага і непадкупнага чыноўніка, аўтар стварае галоўнага героя-суддзю далёкім ад ідэалу. Сучасны суддзя Чэнь Цзэва вінаваты ў злачынстве, учыненым дваццаць гадоў таму: дзякуючы падмене дакументаў родным дзядзькам, які займаў пасаду завуча ў старэйшай школе, герой паступае ва ўніверсітэт пад чужым іменем. У спробах пазбегнуць судзейства па справе, у якой ён мае прамое дачыненне да падсуднага гандляра-цёзкі, герой звяртаецца да самых нечаканых ідэй: «Яму ў галаву нават прыйшла думка самому стварыць якую-небудзь непрадбачаную сітуацыю, напрыклад, аўтакатастрофу» [2, с. 113].

Яшчэ адным важным героем аповесці з'яўляецца жонка Чэнь Цзэва – журналістка Ду Мэй. Апроч ролі клапатлівай маці, аўтар надзяляе гераіню важнай місіяй. Улічваючы прынцыповасць і шчырую сімпатыю дзяўчыны да простых людзей, аўтар канцэнтруе ў ёй выяву сучасных СМІ. Ду Мэй давяраюць асвятляць складаныя падзеі, адпраўляюць у камандзіроўкі па ўсёй краіне і з цікавасцю ставяцца да яе дзейнасці. Аднак і яна не апраўдвае ўскладзеных на яе чаканняў, бо, даведаўшыся пра датычнасць свайго мужа да лёсу падсуднага, займае пазіцыю назіральніка і адмаўляецца асвятляць гэтую рэзанансную справу ў СМІ.

У выніку ў суддзі Чэнь Цзэва атрымоўваецца дамагчыся адводу справы. Адчуўшы свабоду і ўласную беспакаранасць, герой пачынае браць хабар, а таксама ігнараваць уласныя прынцыпы судзейства. Такім чынам, адбываецца дэканструкцыя вобраза класічнага суддзі, мудрага і справядлівага. Зрэшты, нельга не адзначыць нараджэнне новага вобраза

суддзі, што таксама адлюстроўваецца на багацці вобразнай сістэмы сучаснай кітайскай літаратуры. Акрамя суддзі, адбываецца дэканструкцыя класічнага жаночага вобраза, які ўвасабляе Ду Мэй. Пра гэта кажа логіка дзеянняў жанчыны, на вачах якой бурыцца сям'я. Гераіня не спрабуе захаваць шлюб, выратаваць сям'ю, як гэта зрабіла б традыцыйны тып жанчыны ў кітайскай літаратуры.

Яшчэ адной культурнай з'явай, якая паўплывала на эвалюцыю вобразнай сістэмы, з'яўляецца ўзнікненне сеткавай літаратуры. Сярод самых вядомых сучасных пісьменнікаў варта вылучыць такіх, як Ліў Цысінь (刘慈欣), Го Дзінмін (郭敬明), Хань Сун (韩松), а таксама Ван Дзінькан (王晋康) і Хэ Сі (何夕). Дадзеная тэндэнцыя дабратворна ўплывае як на творчы патэнцыял пісьменнікаў, так і на літаратуру ў цэлым, узбагачаючы і ўскладняючы яе структуру.

Падводзячы вынікі, нельга не адзначыць той разнастайнасці, якой дасягнула кітайская літаратура на дадзеным этапе. У творах сустракаюцца як станоўчыя вобразы, так і адмоўныя, дзіцячыя і дарослыя, класічныя, якія эвалюцыянавалі, і абсалютна наватарскія. У цэлым мяжу XX-XXI стагоддзяў можна назваць пачаткам новай эры для кітайскай літаратуры, даследаванне змяненняў якой актуальна не толькі для беларускага, але і для сусветнага літаратурнаўства ў цэлым.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Ван Мэн* Следы на склоне, ведущие вверх: Проза / Ван Мэн; пер. с китайского С. Торопцева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang= Ru&blang=ru &page=Book&id=23827>. – Дата доступа: 18.02.23.
2. *Ван Шиюэ* Грехи человеческие / Ван Шиюэ // *Времена и нравы: проза писателей провинции Гуандун* / пер. с кит.; отв. ред. и сост. А. А. Родионов. – СПб. : Гиперион, 2017. – 560 с.
3. *Лу Шелдон* Писательницы-красавицы на рубеже 21 века / Лу Шелдон // *От национальной традиции к глобализации, от реализма к постмодернизму: пути развития современной китайской литературы*. – СПб., 2004. – С. 174 – 189.
4. *Пань Сяопин*. Юноша / Пань Сяопин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=aRxDwAAQBAJ>. – Дата доступа: 20.02.23.
5. *Портяков, В. Я.* Политика внешнеэкономической открытости в Китайской Народной Республике: основные итоги и перспективы / В. Я. Портяков // *Контуры глобальных трансформаций: политика, экономика, право* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/politika-vneshneekonomicheskoy-otkrytosti-v-kitayskoy-narodnoy-respublike-osnovnye-itogi-i-perspektivy/viewer>. – Дата доступа: 19.02.23.
6. *Сюй Кунь* Кухня / Сюй Кунь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://telegra.ph/Syuj-Kun-Kuhnua-CHast-I-03-24>. – Дата доступа: 22.02.23.
7. *Фан Фан* Пейзаж / Фан Фан [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/fan_fan/peyzag.html#0. – Дата доступа: 16.02.23.
8. *Чжан Сяньлян* Душа и тело / Чжан Сяньлян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.e-reading.life/chapter.php/1046747/83/sovremennaya-novella-kitaya.html>. – Дата доступа: 18.02.23.
9. *Чжан Юйжань* Красные туфельки / Чжан Юйжань // *Красные туфельки: сборник произведений молодых китайских писателей: пер. с кит. яз. / отв. ред. А. А. Родионов;*

- сост. Н. В. Власова, И. А. Егоров, А. А. Родионов. – СПб. : Институт Конфуция в СПбГУ, КАРО, 2014. – С. 74–102.
10. Юй Хуа Выходя на дорогу в восемнадцать лет / Юй Хуа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/451251-vyshel-v-dalnyi-put-v-vosemnadcat-let/toread/page-230>. – Дата доступа: 19.02.23.
 11. 雷 达. 动荡的低谷——论一九八八小说潮汐 // 小说选刊. – 1989. – № 2. Лэй Да. Тревожная низшая точка – о волнительных явлениях в прозе 1998 г. // Сяошо сюанькань. – 1989. – № 2. – С. 103–108.
 12. 中共中央关于进一步繁荣文艺的若干意见（一九八九年二月十七日）// 人民日报. Некоторые соображения ЦК КПК относительно дальнейшего расцвета литературы и искусства (17.02.1989 г.) // Жэньминь жибао. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.wtc.edu.cn/2021/1122/c345a89729/page.htm>. – Дата доступа: 20.02.2023.
 13. 翟泰丰. 迎接文学繁荣的新世纪 // 翟泰丰. 文艺理论卷. 作家出版社. Чжай Тайфэн. Встречаем новый век литературного расцвета // Чжай Тайфэн. Теория литературы и искусства. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1718980992961754409&wfr=spider&for=pc>. – Дата доступа: 19.02.2023.

ФЕМИНИСТСКИЙ ДИСКУРС В МАЛОЙ ПРОЗЕ ЕЛЕНА БРАВО И ЭЛИС МАНРО

А. И. Субботина

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
aleksasubbotina2@gmail.com;
науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доц.*

В статье рассматривается феминистский дискурс в белорусской и канадской женской малой прозе на примере рассказов Елены Браво (р. 1968) «Тапіць дзяўчатак тут дазволена» (2002) и Элис Манро (Alice Ann Munro, 1931 – 2024) «Случай» (*Chance*, 2004). Используя камерный тоpos и свободный косвенный дискурс белорусская и канадская писательницы исследуют темы любви, сексуальности и телесности сквозь призму ретроспекции и саморефлексии, а также демонстрируют проблему поиска женской субъектности через травмированную телесность.

Ключевые слова: женская субъективность; женский нарратив; женское письмо; камерный тоpos; малая проза; ретроспекция; свободный косвенный дискурс; феминистский дискурс.

Научные открытия и социально-политические потрясения XX века ярко отразились в литературе того времени и во многом повлияли на дальнейшее развитие культуры. Одним из таких потрясений было движение за получение равных социальных и политических прав для женщин, благодаря которому женские образы и женский голос стали предметом исследования в науке и искусстве.

Феминистское движение XX века позволило пристально рассмотреть само понятия «женщина», что привело к раскрытию его противоречивости. В первую очередь она выразилась в том, что категория пола не всегда согласованно и последовательно конституируется в рамках различных

исторически контекстов [4, с. 103]. Также в исследованиях Сандры Бем, Юлии Кристивой и Гаятри Спивак подчеркивается, что категория пола тесно переплетается с расовой, классовой, этнической и сексуальной идентичностью.

Данное открытие привело к появлению гендерных исследований и феминистской литературной критики, изучающей специфику женского письма и женского чтения. Применение феминистских теорий позволило литературоведам переосмыслить весь литературный опыт с позиции феминистской теории и обратить внимание на особенности репрезентации женских образов в культуре в целом.

Женское движение повлекло за собой изменения во всех сферах жизни современного общества и привело к тому, что культурологический анализ феминизма представляется необходимым элементом современной гуманитарной мысли [3, с. 4]. Как итог, эта тенденция нашла отражение и в литературе. Все более актуальными становились произведения авторов-женщин, таких как Вирджиния Вулф, Луиза Мэй Олкотт, Джейн Остин, Маргарет Митчел, наиболее ярко отразивших темы феминизма в своем творчестве. Постепенно женские персонажи приобретали разнообразные характеры и становились центром повествования современных произведений, с перспективы женского нарратива раскрывались проблемы положения женщины в гендерно-ролевой модели общества, вопросы равенства и патриархальной системы, сексуальности и телесности, насилия и голоса, а также другие составляющие проблемно-тематического поля феминизма.

В результате женский голос в социально-политической и культурной жизни общества оформился в полноценный дискурс, посвященный феминистскому вопросу. Теория дискурса носит междисциплинарный характер и находит свои истоки в работах Вильгельма фон Гумбольдта, Фердинанда де Соссюра и Эмиля Бенвениста. В рамках проекта британских «культурных исследований» дискурс выступает в качестве социокультурного феномена и рассматривается как «социально продуцируемый способ говорить или думать по определенной теме». Его основными характеристиками являются наделение смыслами определенного социального опыта, социальная локализация, в которой возникают смыслы, и специфическая лингвистика, создающая данные смыслы.

Феминистский дискурс в литературе проявляется на тематическом и формальном уровнях. В современной литературе и отдельных произведениях более раннего периода широко представлена проблема положения женщин в разных сферах жизнедеятельности общества, ставящая перед читателем вопрос, насколько сильно женщина отличается от мужчин, как на нее влияет общество и стереотипы. Внимание писателей к внутреннему миру героинь и создание ярких индивидуальных образов свидетельствуют об исследовании женской идентичности и рассмотрении женщины как уникального субъекта.

Французский исследователь М. Фуко указывает, что спецификой феминистского дискурса является его попытка восстановить утраченную

целостность, вернуть то понимание «женщины», которое вытеснено из общественного сознания: «происходит возвращение к самому тексту – к тексту в буквальном смысле, но в то же время, однако, и к тому, что в тексте маркировано пустотами, отсутствием, пробелом. Происходит возвращение к некой пустоте, о которой забвение умолчало или которую оно замаскировало, которую оно покрыло ложной и дурной полнотой, и возвращение должно заново обнаружить и этот пробел, и эту нехватку» [9, с. 35].

В ходе исследований французский философ Симона де Бовуар выдвигает идею о том, что женщина не является субъектом в той же мере, что и мужчина. Она отмечает, что самоидентификация женщин осуществляется на базе патриархальных стереотипов о подчинении одного пола другому и под давлением общественных установок.

Как итог, такой поиск идентичности приводит к навязанным стандартам, поэтому Симона де Бовуар предложила рассматривать женщину в рамках категории «Другого», «Иного» в мире, который функционирует с точки зрения маскулинных требований и запросов [1]. В работе «Второй пол» философ предлагает рассматривать понятие женской субъективности с помощью концепта трансцендентного и указывает, что утвердить свою трансцендентную позицию «Другого» женщине мешает мужчина, который стремится превратить «Другую» женщину в свой «объект для потребления» [1, с. 58].

Становление женской субъективности также изучает психоаналитик-лингвист Ю. Кристева. Именно она подчеркивает дискурсивный характер поиска женской идентичности, поскольку рассматривает теорию субъекта через понятие «говорящий субъект», который может реализоваться только в дискурсе, так как «субъекта и значения нет, они создаются в дискурсной деятельности» [6, с. 6].

С данной позиции литературные тексты можно рассматривать как способ обрести свою субъектность, о чем свидетельствуют исследования американского литературоведа Н. К. Миллер: «Я пишу, значит, я есть. Писание — для публикации — представляет вход в мир других, и через этот вход — возрождение: получение статуса автономного субъекта. Текстуализация женского “я” означает уход из сферы тех “относительных” существ, которые воспринимают мир лишь через посредство мужчин. Писать — значит выйти из тени и оказаться, хотя бы на короткое время, в центре внимания» [11, р. 29].

Таким образом, спецификой поиска женской субъектности является тот факт, что он реализуется непосредственно в литературе в форме уникального дискурса. В работе «Вновь рожденная» исследователи Элен Сиксу и Катрин Клеман предлагают выделять такой тип дискурса в виде особой формы «женского письма», обладающей рядом отличительных черт.

Для феномена «женского письма» в первую очередь характерна децентрация традиционных и патриархальных стереотипов, вскрывающая внутренние противоречия патриархальной культуры. Также данному

феномену присущи отход от традиционных бинарных оппозиций и отсутствие стремления к разрешению конфликта, детерминации объекта, нахождению истины.

«Женскому письму» свойственны апелляция к досоциальным и доязыковым ценностям и смыслам и бисексуальный характер, о чем свидетельствует равноправное присутствие в тексте мужчин и женщин. Главной особенностью «женского письма» становится отсутствие границы между языком и речью, в результате чего текст напоминает неначинающийся и некончающийся неиерархизированный поток высказываний: «женское телесное письмо может иметь двадцать или тридцать зачинов, оно начинается отовсюду» [12, р. 34]. Среди других характерных признаков «женского письма» можно выделить использование реминисценций и аллюзий, иносказательности и метафоризации.

В рамках жанровой парадигмы носителем «женского письма» являются в первую очередь малые жанры, в особенности жанры малой прозы. Исследовательница Зайнета Руслановна Хачмафова считает, что «язык текстов женской прозы представляет собой женский дискурс как язык женщин, который функционирует в определенной ситуации, например в жанре литературы, как краткая проза» [10]. Актуальность малой прозы в современной литературе обусловлена тем, что распад целостного мировоззрения в XX веке повлек за собой синтез различных жанровых форм, акцентируя внимание на фрагментарности и дискретности текста, что привело к кризису романной формы.

Исследуя американскую малую прозу, литературовед Абель Исаакович Старцев пишет, что писатели все чаще обращаются к жанрам малой прозы уже в конце XIX века: «В силу своих жанровых преимуществ, которые лучше всего характеризовать как подвижность, новелла, даже, соседствуя с романом и подчиняясь ему, может время от времени “обгонять” роман, проявляя себя чрезвычайно острым и чувствительным инструментом художественного познания действительности» [8, с. 176].

Особенностью малой прозы является ее внимание к отдельным аспектам жизни героев, внутреннему миру человека, деталям-символам. Это позволяет авторам сконцентрироваться на психологизме героев и вопросах их расовой, классовой, этнической и сексуальной идентичности. Неслучайно Джеймс Джойс изображает Ирландию и ирландцев в первую очередь через сборник рассказов «Дублинцы», а канадский писатель Стивен Ликок создает литературный портрет Онтарио в цикле рассказов «Солнечные зарисовки маленького городка».

В данном контексте особый интерес представляет проявление феминистского дискурса в женской малой прозе белорусской писательницы Елены Браво (р. 1968) и канадской писательницы Элис (Alice Ann Munro, 1931 – 2024). Помимо исследования женского вопроса творчество обеих писательниц объединяет тонкий психологизм и стремление к изображению главных героинь на грани «излома» в обыденных жизненных ситуациях.

Данные тенденции проявляются в рассказах Елены Браво «Тапіць дзяўчатак тут дазволена» (2002) и «Случай» (*Chance*, 2004) Элис Манро.

Отличительной чертой рассказов является вторичность сюжетной составляющей. «Тапіць дзяўчатак тут дазволена» повествует о личной жизни главной героини Аэлиты, переосмыслении ее взаимоотношений с мужчинами, рассуждениях на тему женской сексуальности и телесности, надеждах на возвращение бросившего ее мужчины, в то время как рассказ «Случай» посвящен спонтанной поездке главной героини Джулиет, которая получает письмо от своего любовника и решает встретиться с ним.

Поскольку обе писательницы работают в рамках направления психологического реализма, их рассказам свойственно отсутствие ярких событий и динамичности. Такой словесно-описательный план повествования сопровождается размышлениями героинь о пережитом опыте, их внутренним монологом, что влечет за собой дискретность текста, риторические вопросы и саморефлексию.

Как итог, феминистский дискурс в рассказах белорусской и канадской писательницы раскрывается через психологический конфликт внутри героинь, связанный с познанием своей идентичности и категорией «Другого», или конфликт героини с окружающим обществом и социальными установками. В рассказах «Тапіць дзяўчатак тут дазволена» и «Случай» конфликты завершаются размышлениями женщин о пережитом опыте, основанными на внезапном эпифаническом моменте и осознании абсолютной несовместимости устремлений и надежд героинь с реальностью, что вынуждает их осознанно поступиться своими принципами: *«Он наступает, и у нее такое чувство, будто ее обшаривают с головы до ног; приходит облегчение, накатывает счастье. Как поразительно. Как близко к отчаянию»* [5, с. 76].

При выявлении противоречий в интимных, семейных и социальных отношениях используются такие концепты женской языковой личности, как «женская судьба», «мужчина», «женственность», «любовь» и «семья», проявляющиеся в рассуждениях героинь о своем месте в современном социуме и гендерно-ролевой модели патриархального общества. Как говорит Елена Браво в интервью: «Сапраўды, соцым жорстка размяркоўвае ролі, адводзіць кожнаму полу сваё “месца”; ён імкнецца кантраляваць жыццё мужчыны таксама, але жанчына ўсё ж у большай ступені дэтэрмінаваная як біялагічна, так і сацыяльна. Галоўная тэма маіх кніг – супраціўленне таму, што адбірае ў чалавека свабоду, нішчыць яго індыўідуальнасць. Супраціўленне “вялікай стандартызацыі”».

Это выражается и в проблемно-тематическом поле обоих рассказов. Центральной темой произведений становится тема любви и мужской неверности. В рассказе «Тапіць дзяўчатак тут дазволена» Аэлита, следуя своим принципам, разрывает отношения с любимым мужчиной, однако со временем начинает сомневаться в принятом решении. Образ мужчины в интерпретации главной героини не совпадает с реальностью, где первый ее любовник, которого она зовет учителем, на протяжении семи лет

неоднократно изменял ей, а второй, Кудин, чью внешность Аэлита сравнивает с дворнягой, так и не может найти смелости расторгнуть неудавшийся брак. Переосмысливая свой жизненный опыт, героиня признается, что *«апошнім часам ёй усё часцей хацелася, каб хоць нехта быў побач, і зусім неабавязкова — герой і пераможца»* [2, с. 149], поэтому размышляя о характере своих нынешних отношений героиня осознает, что *«яна даўно злоўлена адзінотай і страхам, якія мацней за каханне — якое там каханне! — яе да яго прывязалі»* [2, с. 138].

Такое же раскрытие тема любви получает в рассказе Элис Манро «Случай». Главная героиня Джулиет размышляет о браке с позиции карьерных перспектив, в результате чего приходит к выводу, что либо *«все ее труды пойдут прахом»*, либо *«ее уделом наверняка будет уныние и нелюдимость, а также отставание от мужчин, которые станут обходить ее на каждом этапе карьеры (им повышение нужнее: мужчина ведь должен кормить семью)»*. Успешная карьера исследователя очень важна для Джулии, поскольку является оправданием ее «нетривиального выбора»: *«Нетривиальный выбор – это прерогатива мужчины: он, как правило, в любом случае находит женщину, готовую вступить с ним в брак. Но не наоборот»* [5, с. 48–49].

Данные обстоятельства приводят к внутренней неуверенности героини, в результате чего она откликается на письмо ее любовника Эрика и едет в поселок Уэйл-Бейл. Сплетая настоящее время и ретроспекцию, Элис Манро изображает историю взаимоотношений главных героев от знакомства до поездки Джулиет. Однако, чем больше подробностей приобретает данная история, тем менее романтической она кажется. Читателю сразу становится очевидно, что Джулиет попадает в ловушку манипуляций, но сама героиня осознает это намного позже: *«Оказывается, Эрик не столько удивлен, сколько делает вид. Айло позвонила ему вчера вечером, предупредила о появлении чужой девчонки, Джулиет, и предложила сходить удостовериться, села ли та в автобус. Он решил положиться на случай – дать возможность Джулиет так или иначе сделать свой выбор, но когда Айло позвонила вторично и сообщила, что девчонка не уехала, он сам удивился нахлынувшей радости. Но домой не торопился и Кристе ничего не сказал, хотя уже понял, что сказать придется, и очень скоро»* [5, с. 76].

Еще одной ведущей темой рассказов белорусской и канадской писательницы в рамках феминистского дискурса является тема травмированной телесности, тесно переплетающаяся с темой сексуальности. В обоих рассказах детально описана частная жизнь героинь, исследуется чувственная сфера женщины через сексуальную идентичность и отождествление себя с телесным комплексом. Елена Браво и Элис Манро детально описывают интимную сферу жизни женщины, их героини осознают свою привлекательность и исследуют сексуальность в рамках самопознания. Однако данный аспект жизни главных героинь также связан с травмированной телесностью.

На протяжении всего рассказа Елены Браво самоанализ героини прерывается мыслями о боли и как ее успокоить, тем не менее Аэлита принимает эту боль как часть своей телесности: *«А навошта ёй гэта — пакідаць цела? Ёй і ў сваім цэле вельмі нават няблага, — зразумела, не цяпер, калі нутро навыварат мкнецца»* [2, с. 138]. Джулиет из рассказа Элис Манро переживает другой опыт травмированной телесности, связанный с насилием, однако в отличие от героини Елены Браво отстраняется от данного переживания: *«А в прошлом году ее угораздило поздно вечером отправиться на прогулку в Уиллис-парк с заезжим племянником своего научного руководителя и подвергнуться надругательству (она твердо решила не называть это изнасилованием)»* [5, с. 64].

Благодаря приему умолчания и психологическому портрету Джулиет можно говорить о том, что рассказ «Случай» представляет отличную от рассказа «Тапіць дзяўчатак тут дазволена» стратегию отрицания и умолчания, которая также широко распространена в феминистском дискурсе.

В обоих рассказах белорусской и канадской писательницы используется особая форма нарратива «free indirect discourse» – свободный косвенный дискурс, сочетающий повествование от первого и третьего лица. Действие рассказов «Тапіць дзяўчатак тут дазволена» и «Случай» показано с перспективы третьего лица, однако в определенные моменты представляет мысли и восприятие первого лица. Таким образом события повествования отфильтрованы через призму восприятия главных героинь, что создает эффект дискретности текста и позволяет погрузиться в психологизм героинь, их мировоззрение.

Такому погружению способствует и топос рассказов. Для Елены Браво и Элис Манро характерно использование камерного топоса. Все действие рассказа Елены Браво происходит в контексте урбанистического пространства, которое конкретизируется в топосе комнаты. Рассматривая пространство рассказа «Случай», на первый взгляд кажется, что оно представлено топосом дороги. Однако в путешествии Джулии акцент делается не на пути и движении, а на камерности автобуса и купе поезда, тесноте ванной комнаты и ограниченности передвижения.

Таким образом, феминистский дискурс в рассказах Елены Браво «Тапіць дзяўчатак тут дазволена» и Элис Манро «Случай» представлен на всех уровнях повествования. В рамках проблемно-тематического поля белорусская и канадская писательница исследуют темы любви, сексуальности и насилия, демонстрируя проблему поиска женской субъектности через травмированную телесность. Благодаря использованию свободного косвенного дискурса главные героини анализируют прожитый опыт через призму ретроспекции и саморефлексию в рамках камерного топоса, что позволяет рассматривать творчество Елены Браво и Элис Манро как пример использования «женского письма» в белорусской и канадской литературе.

Библиографические ссылки

1. Бовуар, С. де. Второй пол. / С. де. Бовуар. – М., СПб. : «Прогресс», «Литера», 1997. – 832 с.
2. Брава, А. Каменданцкі час для ластавак / А. Брава. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2004. – 183 с.
3. Крыкова, И. В. Феминизм в пространстве современной гуманитарной культуры / И. В. Крыкова. – Тамбов, 2009. – 188 с.
4. Кухаренко, Н. Н. Гендерное неравенство и субъект феминистских политик / Н. Н. Кухаренко // Новые направления политической науки. – М. : РОССПЭН, 2007. – С. 100–106.
5. Манро, Э. Беглянка (сборник) / Э. Манро; пер. с англ. Е. С. Петрова. – М. : Азбука, 2014. – 352 с.
6. Рюткёнен, М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» / М. Рюткёнен // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 5–17.
7. Сиксу, Э. La sexe ou la tete? (Женщина–тело–текст) / Э. Сиксу // Художественный журнал. – 1995. – № 6. – С. 32–35.
8. Старцев, А. И. От Уитмена до Хемингуэя / А. И. Старцев. – М. : Сов. писатель, 1972. – 374 с.
9. Фуко, М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко; пер. с фр. С. Табачниковой; под ред. А. Пузыря. – М. : Магистериум : Касталь, 1996. – 448 с.
10. Хачмафова, З. Р. Женская языковая личность в художественном тексте (на материале русского и немецкого языков) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / З. Р. Хачмафова : Адыгейский гос. ун-т – Ставрополь, 2011. – 30 с.
11. Miller, N. Subject to change. Reading feminist writing / N. Miller. – N.Y., 1988. – 285 p.
12. Cixous, H. The Newly Born Woman / H. Cixous, C. Clement. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986. – 168 p.

ЭКРАНИЗАЦЫЯ АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА «ЗНАК БЯДЫ»: ТРАНСФАРМАЦЫЯ ТЭКСТУ Ў КІНО

М. В. Яромка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

maryna.yaromka@gmail.com;

навуц. рук. – Г. М. Бутырчык, канд. філ. навук, дац.

У артыкуле выяўленыя сэнсавыя і структурныя трансфармацыі аповесці В. Быкава «Знак бяды» ў аднайменнай экранізацыі М. Пташука. Фільм характарызуецца зменай мовы, трансфармацыяй вобразаў другарадных персанажаў, апушчэннем асобных эпізодаў, перадачай унутраных маналогаў праз дыялогі, закадравы голас, буйныя планы. Вылучаныя наступныя структурныя змены: адсутнічае экспазіцыя, рэтраспектыўныя ўстаўкі характарызуюцца фрагментаванасцю, фокусам на падзеях 1930-га года, практычна поўнай адсутнасцю ўспамінаў 1937-га і 1921-га гадоў. Пакаянне Сцепаніды ў канцоўцы робіць твор сэнсава завершаным, экспліцытна расстаўляючы закладзеныя ў тэксце акцэнтны.

Ключавыя словы: Васіль Быкаў; голас; «Знак бяды»; мова персанажаў; экранізацыя; эпізод.

Аповесць В. Быкава «Знак бяды» была апублікаваная ў 1982-м годзе ў часопісе «Полымя» і выйшла асобнай кнігай у 1984-м годзе. Твор адразу атрымаў высокую ацэнку ў крытыцы: А. Адамовіч вылучаў як моцны бок тэксту зварот да ваеннай і вясковай тэматыкі ў спробе асэнсавання нацыянальнай гісторыі [1]; І. Дзядкоў адзначаў цэнтральную ролю пераадгісторыі як адну з ключавых характарыстык аповесці [4]. У 1986-м годзе аповесць «Знак бяды» была экранізаваная рэжысёрам М. Пташуком. Супастаўленне аповесці і экранізацыі дае магчымасць прасачыць трансфармацыю літаратурнага твора пры яго ператварэнні ў твор кінамастацтва, вылучыць адпаведныя асаблівасці тэксту і фільма, вызначыць уплыў дадзеных змен на сэнс твора.

Найбольш заўважным разыходжаннем з аповесцю В. Быкава выступае мова – фільм зняты на рускай мове, у выніку чаго беларускі кантэкст гісторыі ў значнай ступені сціраецца. Апрача таго, нівелюецца роля рускай мовы як маркера прыналежнасці да ўлады, што выяўлена ў аповесці, дзе руская мова гучыць пры абмеркаванні палітычных працэсаў: «...выклікаю паследаваць прымеру Багацьку Сцепаніду» [2, с. 127]; «Сазнацельная часць сялян – за» [2, с. 131]; «Добра табе ездзіць, трэбаваць! А во сядзь на маё месца, убядзі!» [2, с. 132].

Калі ў аповесці нямецкая мова прысутнічае толькі ў выглядзе асобных фраз, перададзеных у беларускай транскрыпцыі, то ў фільме немцы размаўляюць па-нямецку цягам цэлых эпізодаў. Тэкст дазваляе пакінуць мову немцаў фонам, які не абавязкова агучваць, аднак у фільме персанажы мусяць размаўляць, што робіць менавіта немцаў цэнтрам адпаведных эпізодаў. Такая змена цягне за сабой неабходнасць прыдумаць канкрэтныя рэплікі, што надалей працуе на развіццё вобразаў немцаў. У аповесці немцы

безаблічныя, вылучаюцца адно Карла і фельдфебель, у фільме – многія немцы паказаныя буйным планам, маюць словы, рэагуюць на паводзіны Сцепаніды, калі тая спрабуе іх падмануць. Заўважна сцэраецца вобраз Карлы, бо на фоне больш распрацаваных вобразаў іншых ён перастае быць адзіным з немцаў, хто мае імя і асабістасць.

Вобраз Васіля Ганчарыка вылучаецца ў параўнанні з іншымі вяскоўцамі, у яго болей буйных планаў, асобныя сцэны будуюцца вакол яго (сустрэча з Анютай пасля галасавання). Самагубства Васіля ўяўляе сабой яркую, сімвалічную сцэну, акцэнт на якой узмацняецца за кошт прапрацоўкі дадзенага персанажа. Патрэба ў такім акцэнце вынікае са сціслай – у параўнанні з аповесцю – перадачы падзей 1930-га года, пра што будзе сказана далей.

Структура аповесці можа быць прааналізаваная пры дапамозе катэгорый сцэны і эпизоду або, паводле Ю. Лотмана, кадра і плана, калі асобныя падзеі лакалізуюцца ў межах акрэсленай прасторы, а змена месца цягне за сабой змену падзей – дадзеная асабліваецца тэксту выяўленая ў экранізацыі. Пераходы паміж эпизодамі адбываюцца праз агульны план і далейшае пераклучэнне на канкрэтнае дзеянне, што ставіць акцэнт на знешніх падзеях. У аповесці, з іншага боку, пераходы паміж лакацыямі і, адпаведна, сцэнамі або эпизодамі маркіруюцца зменай бачання і голасу – іншае месца паказваецца вачыма іншага персанажа, змена падзей паўстае ў думках іншага героя [2, с. 17, 48].

Некаторыя эпизоды ў экранізацыі апускаюцца. Напачатку Сцепаніда вяртаецца дадому ад моста і бачыць там Гужа з Каландзёнкам, тады як у аповесці прыход паліцаяў адбываецца на наступны дзень [2, с. 29]. Адсутнічаюць эпизоды, дзе Пятрок расказвае Сцепанідзе, што і яго спыніў Гуж [2, с. 181–182], Пятрок ідзе ў роў па апошнюю бутэльку [2, с. 244–248], на хутар прыходзяць партызаны [2, с. 282–283]. Пры захаванні асноўнай фабульнай лініі пропуск эпизодаў прыводзіць да фарміравання ў фільме іншага сюжэта: перабудоўваецца паслядоўнасць выкладу гісторыі, змяняецца яе ўнутраны аб'ём (колькасць падзей), змяняецца тэмп развіцця падзей (адсутнасць адносна «запаволеных» эпизодаў-роздумаў і выбар на карысць дзеяння).

Дзеля большай дынамічнасці падзей змяняюцца некаторыя дэталі: напрыклад, немцы знаходзяць Петракову скрыпку ў істопцы, калі шукаюць вінтоўку; у аповесці ж яна знаходзіцца ў хаце: «Скрыпку выносіць у сырую істопку яму не хацелася, яе трэба было сцерагчы ад вільгаці, і цяпер, разважыўшы, Пятрок асцярожна засунуў яе за абразы» [2, с. 62]. У падобных дэталях выяўляецца характар Петрака (асцярожнасць, ашчаднасць), яго асаблівае стаўленне да скрыпкі, што страчваецца ў экранізацыі. Да таго ж, Пятрок хавае скрыпку менавіта за абразы: покуль успрымаецца як самае бяспечнае месца ў хаце, што лаканічна і тонка акрэслівае рэлігійнасць герояў. У фільме пабожнасць персанажаў паказаная праз знешнія праявы (абразы, героі хрэсцяцца, моляцца). Выключэнне пераважнай часткі ўнутраных маналогаў і выбар на карысць знешніх характарыстык, з аднаго боку,

паскарае тэмп аповеду, аднак з іншага боку, пераводзіць падзеі ў адну тэмпаральную плоскасць, што пазбаўляе гісторыю ўнутранай дынамічнасці (пераходаў у іншы час, апеляцыі да ўласнага досведу).

Сцэна раскулачвання Ладзіміра адбываецца на яго падворку і ў хаце [2, с. 190–192], тады як у фільме Сцепаніда глядзіць услед саням, на якіх вывозяць раскулачаных. Разгорнутая сцэна, якая раскрывае перажыванні сям’і Ладзіміра, стаўленне Сцепаніды да іх раскулачвання, матывацыю самагубства Васіля, рэакцыю аднавяскоўцаў, увасабляецца ў экранізацыі адным працяглым нямым кадрам. Такі ход дазваляе апусціць адразу некалькі другарадных персанажаў, для развіцця якіх у фільме не стае часу, што чарговы раз звужае ўнутраны аб’ём гісторыі. Тым не менш, перажыванні Сцепаніды перададзеныя, але не праз дзеянні і ўнутраны маналог, а праз візуальнае выяўленне эмоцый.

Разам з пропускам эпізодаў знікае падача падзей з пазіцыі персанажа: у тэксе выкарыстаны прыём адначасовасці дзеяння (англ. co-occurrence), калі падзеі адбываюцца паралельна на хутары і за яго межамі (Сцепаніда пасвіць Бабоўку і Пятрок ходзіць па хутары; Пятрок у рове і Сцепаніда ў хаце), у хаце і ў істопцы (Пятрок грае на скрыпцы немцам і Сцепаніда слухае з істопкі). Такі прыём дазваляе не толькі паказаць погляды розных персанажаў, але і змясціць у межах пэўнай часавай рамкі больш падзей. У фільме дадзены прыём адсутнічае – выбар робіцца на карысць адной са сцэн, што засяроджвае ўвагу на адным ракурсе і звужае часавую прастору. Погляд на падзеі то вачыма Петрака, то з гледзішча Сцепаніды з’яўляецца адной з ключавых фармальных характарыстык аповесці, таму адыход ад альтэрнатыўнай падачы дзеяння зрушвае акцэнт з суб’ектыўнасці ў бок аб’ектыўнай пазіцыі, калі цэнтрам выступае не столькі канкрэтны герой і яго бачанне, колькі хутар, месца дзеяння.

Унутраныя маналогі займаюць значную частку тэксту і нясуць вялікую сэнсавую нагрузку: у іх раскрываецца матывацыя дзеянняў герояў, гучаць роздум над сучасным і мінулым, ацэнка ўласных дзеянняў, развагі над тым, што будзе далей. Фільм прапануе некалькі шляхоў увасаблення ўнутраных маналогаў. Па-першае, замена іх на дыялогі. Напачатку Пятрок думае: «Што ён, нейкі начальнік ці парцейны, ці хоць бы жyd з мястэчка? Слава Богу, тутэйшы, беларус і хрышчоны ў хрысціянскую веру, селянін, калгаснік – такі самы, як і ўсе навакол. А што сын у Чырвонай Арміі, ды ці ж гэта па сваёй ахвоце? То ж служба. Так было пры цары, а можа, і раней» [2, с. 25]. Развагі Петрака часткова перададзеныя ў размове са Сцепанідай, калі яны хаваюць майно. Такая падача разваг змяняе характарыстыку персанажа: прамоўленыя ў клопаце словы набываюць адпаведную інтанацыю – хуткасць, збіўлівасць, тады як развагі з самім сабой успрымаюцца як спакойны роздум. Наданне пэўнай інтанацыі словам персанажаў характэрнае для кіно ў цэлым, дзе словы мусяць быць прамоўленыя ўслых, тады як тэкст пакідае большую варыятыўнасць расстаноўкі адпаведных акцэнтаў. Напрыклад, Гуж згадвае мінулае і кажа: «Помню, як вы калісь на вяселлі ў Выселках наярывалі. Ты на скрыпцы, а Ярмаш на бубне, здаецца. Музыкі!» [2, с. 30]. Прыведзеныя словы

Гужа ў экранізацыі гучаць вельмі проста, па-чалавечы, што мадыфікуе ўспрыманне гэтага персанажа на фоне ў цэлым жорсткай размовы, хаця ў тэксце могуць быць прачытаныя інакш.

Па-другое, унутраны маналог перадаецца закадравым голасам. Сцепаніда пасля несправядлівага рашэння пра раскулачванне вяртаецца на хутар і думае, да каго звярнуцца па дапамогу. Гэтыя думкі выступаюць падсумаваннем яе стаўлення, але ў адпаведным моманце тэксту адсутнічаюць. Голас за кадрам, які дапаўняе аднатонную, адцягненую карціну таго, як Сцепаніда бяжыць па снезе, бачыцца ўдалым спосабам перадачы думак і ўнутранага стану гераіні.

Па-трэцяе, унутраны маналог героя замяняецца на буйны план. Сцэна ваганняў Сцепаніды перад тым, як яна топіць вінтоўку, у тэксце запоўненая развагамі гераіні [2, с. 98–101]. У фільме аналагічную ролю выконвае працяглы буйны план, які візуалізуе перажыванні гераіні. Яшчэ адным прыкладам можа служыць буйны план Петрака, калі ён пачынае супраціўляцца паліцаям, чаму ў тэксце папярэднічае разгорнуты роздум [2, с. 243–248]. Згаданы візуальны паказ перажыванняў выступае ўласцівасцю мовы кіно, якое працуе са зрокавымі вобразамі і трансфармуе падрабязна раскрытыя думкі персанажаў у лаканічны знешні вобраз.

Значнай структурнай трансфармацыяй у рамках экранізацыі выступае спосаб камбінавання часавых пластоў. У аповесці прысутнічае пяць тэмпаральных узроўняў, вяртанні ў часе нясуць вялікую сэнсавую нагрузку, выяўляючы рэфлексію над мінулым як складаны шматузроўневы працэс.

У экранізацыі адсутнічае экспазіцыя, што прыводзіць да страты рэтраспектыўнасці на ўзроўні твора ў цэлым. Тэкст пачынаецца карцінай разбурэння, знішчанага дому, аднак гэта трагедыя, адзеленая ад сузіральніка пэўным – даволі працяглым – прамежкам часу. Прыняцце катастрофы, прызнанне мінулага з яго бядой, увага да яго знакаў і зварот да памяці – той настрой, сэнсавы акцэнт, якія закладае экспазіцыя. У фільме, які пачынаецца найпрост з карціны хутара, дадзены акцэнт знікае.

Падзеі 1930-х гадоў у экранізацыі пададзеныя фрагментавана, тады як у аповесці ўяўляюць сабой вялікі па аб'ёме цэласны пласт. Адпаведна змяняюцца моманты часавых пераходаў: калі ў тэксце вяртанне ў часе правакуецца смерцю [2, с. 122, 254], то ў фільме ў якасці зыходнага пункту ўспамінаў выступаюць і менш крытычныя сітуацыі (збіццё Сцепаніды, забойства каровы). Сцепаніда згадвае мінулае пасля гібелі Янкі, прычым устаўка завяршаецца плачам Янкі пасля самагубства Васіля Ганчарыка, што падкрэслівае цэласнасць роздуму Сцепаніды з нагоды мінулага. У экранізацыі забойства хлопчыка становіцца толькі адным са здарэнняў, пасля якіх уводзяцца ўспаміны. Вобраз малога Янкі паказаны, аднак успрымаецца ў рамках асобнага фрагмента, што змяншае сімвалічнасць лёсу падлетка: глядач бачыць хутчэй гісторыю асобнага хлопчыка, чым агульную трагедыю, выяўленую ў вобразе знямелага ад жаху дзіцяці, скалечанага і забітага без аніякай віны.

Пры паказе мінулага праз асобныя эпізоды цэласнасць падзей дасягаецца праз засяроджанне ўвагі на пэўных персанажах. Прыкладам можа служыць згаданая вышэй распрацоўка вобраза Васіля Ганчарыка: на ім факусуецца ўвага не толькі ў момант гібелі, але і пры арганізацыі калгаса ў іншым фрагменце. Буйныя планы, якія перадаюць ваганні героя, ператвараюць яго ў аднаго з цэнтральных персанажаў дадзеных эпізодаў. У тэксце яго гісторыя раствараецца сярод агульнай плыні падзей, выходзячы на першы план у самы крытычны момант. Паказальна, што Васіль характарызуецца праз словы Анюты, вобраз якой раскрываецца дзякуючы думкам Сцепаніды. У экранізацыі ўнутраныя маналогі з нагоды стаўлення да дзяўчыны адсутныя, таму і яе вобраз абмяжоўваецца фактычнай прысутнасцю ў некалькіх сцэнах.

З усіх успамінаў Петрака ў фільме перададзены толькі кароткі эпізод пра затрыманне Лявона, дзе гаворыцца пра смерць Чарвякова. Падзеі 1937-га года падаюцца ў шэрагу іншых згадак мінулага і такім чынам зліваюцца з 1930-м годам. У аповесці дадзены часавы пласт выступае спробай успомніць нешта добрае з цяжкага мінулага: дапамогу Чарвякова, памкненне дапамагчы Лявону, паездку Петрака ў Менск [2, с. 255]. Сабраныя ў абарону Лявона подпісы – адзінае, што застаецца ў фільме, прычым спробы дапамагчы спыняюцца яшчэ ў мястэчку. Адпаведна, знікае вобраз Чарвякова як кіраўніка, які быў на баку сялянства і да якога ў герояў склаўся асабісты давер; страчваецца эпізод паездкі Петрака ў сталіцу, які пры дапамозе кантрасту ярка ілюструе ізаляванасць звыкллага для герояў мікрасвету і падкрэслівае марнасць іх намаганняў адшукаць справядлівасць.

В. Быкаў у «Доўгай дарозе дадому» называе рэтраспектыўныя ўстаўкі сэнсавым ядром тэксту [3, с. 291]. Успаміны Сцепаніды пра 1921-ы год займаюць цэнтральную частку аповесці, чым кампазіцыйна падкрэсліваецца іх важнасць. Храналагічна гэта самыя раннія падзеі гісторыі, але структурна і сэнсава яны знаходзяцца ў цэнтры, што фарміруе канцэпцыю гістарычнага часу як кола, спіралі, што раскручваецца з пэўнай кропкі. У экранізацыі дадзены часавы пласт зводзіцца да аднаго фрагмента – у Петрака гіне конь і пасля Пятрок са Сцепанідай усталёўваюць на пагорку крыж. У пагорка пры гэтым адсутнічае назва Галгофа – адна з найбольш відавочных адсылак да Бібліі. Сцэна ўзнясення крыжа на пагорак, аднак, захоўвае адпаведную сімволіку.

Адсутнасць гісторыі пана Яхімоўскага прыводзіць да страты ключавой праблемы мінулага: героі пераступаюць праз мараль, чалавечнасць і забіраюць чужое дзеля ўласнай будучыні, што прыводзіць іх да катастрофы. Трагедыя Сцепаніды і Петрака палягае ў тым, што адзіным выйсцем для іх было будаваць сваё жыццё на чужой зямлі, у чужым доме, дзе праклёнам засталіся словы гаспадара: «На чужым і дармовым шчэнсця не бэндзе» [2, с. 155]. Калі адсутнасць экспазіцыі пазбаўляе глядача перспектывы з будучыні, то выключэнне гісторыі Яхімоўскага звужае часавую прастору з іншага боку, пазбаўляючы рэфлексію над мінулым належнай глыбіні. У выніку структурных трансфармацый пры перадачы розных часавых пластоў

увага змяшчаецца на падзеі 1941-га года, якія становяцца асноўнай лініяй твора.

Канцоўка фільма, дзе Сцепаніда спальвае хату і гіне, уяўляе сабой сцэну пажару, якая суправаджаецца закадравым голасам: «Прабачце мне, прабачце мне, прабачце мне, мае дзеткі, прабач мне, мой Пятрок, прабач мне, Ганчарык, прабач мне, Яначка, прабач мне, Лявон, прабачце ўсе, усе, усе, каму не магла я дапамагчы, усе, прабачце мне, прабачце мне, прабачце мне». Гібель ператвараецца ў момант пакаяння, якім завяршаюцца ўнутраныя пакуты гераіні і важнасць якога падкрэсленая шматлікімі паўторамі. Паказальна, што ў шэрагу тых, у каго просіць прабачэння Сцепаніда, адсутнічае Адольф Яхімоўскі, бо яго гісторыя не раскрытая ў фільме. Тое, што ў тэксце закладзенае як намёк, у фільме прагаворваецца ўслых, робячы фінал сэнсава завершаным. У той жа час адсутнасць пакаяння ў тэксце пазбаўляе надзеі на дараванне, Сцепаніда гіне, не паспеўшы асэнсаваць уласнае жыццё – апакаліптычная карціна будучыні напачатку ўспрымаецца як вынік мінулага, за якое ніхто не папрасіў даравання ў канцы.

Такім чынам, экранізацыя аповесці «Знак бяды» М. Пташука ўтрымлівае шэраг трансфармацый адносна тэксту: змена мовы, большая распрацаванасць вобразаў немцаў, трансфармацыя вобразаў другарадных персанажаў (Васіля, Анюты), перабудоўванне сюжэта шляхам пропуску асобных эпізодаў. Унутраныя маналогі перадаюцца праз дыялогі, закадравы голас, буйныя планы. Істотна змененая перадача часовай структуры: адсутнічае экспазіцыя, рэтраспектыўныя ўстаўкі характарызуюцца фрагментаванасцю, фокусам на падзеях 1930-га года, практычна поўнай адсутнасцю ўспамінаў 1937-га і 1921-га гадоў. Пакаянне Сцепаніды ў канцоўцы робіць твор сэнсава завершаным, экспліцытна расстаўляючы закладзеныя ў тэксце акцэнт.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Адамовіч, А. Из “зеленой тетради” / А. Адамовіч // Вопросы литературы. – 2001. – № 4.
2. Быкаў, В. Доўгая дарога дадому / В. Быкаў. – Інтэрнэт-версія, 2010. – 366 с.
3. Быкаў, В. Знак бяды / В. Быкаў. – Мн. : Папуры, 2022. – 320 с.
4. Дзядкоў, І. Неастылы попел старога пажарышча / І. Дзядкоў // ЛіМ. – 1982.

Раздзел 6. ФОРМЫ РЕАЛІЗАЦЫІ ІНШАСЦІ Ё ЛІТАРАТУРЫ

СЮЖЭТНА-КАМПАЗІЦЫЙНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ РАМАНАЎ ДАНІЭЛЯ КЕЛЬМАНА «СЛАВА» І «ТЫЛЬ»

В. А. Аўчынікава

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

alisa_ram41@mail.ru;

навуц. кіпр. – Барысеева А. А., канд. філал. навуц, дац.

Артыкул прысвечаны сюжэтна-кампазіцыйным асаблівасцям раманаў Даніэля Кельмана (Daniel Kehlmann, geb. 1975) «Слава» (*Ruhm*, 2009) і «Тыль» (*Tyll*, 2017). Выяўлена, што мастацкі метада Д. Кельмана, пазначаны пісьменнікам як «ломаны рэалізм», паўплываў на кампазіцыю і сюжэт яго твораў. Раманы «Слава» і «Тыль» падзеленыя на часткі, якія, на першы погляд, не звязаныя паміж сабой. Адзінства дасягаецца ў раманах рознымі спосабамі. У рамана «Слава» асвятляецца праблема страты чалавекам ідэнтычнасці, што дазваляе закрануць пытанне пра межы рэальнасці і вымыслу. У рамана «Тыль» сувязным элементам з'яўляецца персанаж Тыль Уленшпігель. Запазычаныя з народнай кнігі пра Тыля Уленшпігеля сюжэты пазбаўляюцца камічнасці і атрымліваюць іншае гучанне, удала ўпісваючыся ў раман, прысвечаны Трыццацігадовай вайне. Непрыкметна ўносячы «разломы» ў рэальны свет і сплятаючы гістарычныя падзеі з выдуманымі, Кельман надае свайму твору элементы «ломанага» рэалізму.

Ключавыя словы: ідэнтычнасць; кампазіцыя; «ломаны рэалізм»; сюжэт.

Творчасць Даніэля Кельмана (Daniel Kehlmann, geb. 1975), без якога немагчыма ўявіць сучасную нямецкую літаратуру, набыла вялікую папулярнасць і стала прадметам бурных абмеркаванняў. Творы, якія прынеслі славу пісьменніку, атрымлівалі неадназначныя ацэнкі як чытачоў, так і крытыкаў. Пры гэтым нават тым, хто захоплена прыняў раманы і навелы Д. Кельмана, не заўсёды ўдавалася ўлавіць тонкасці яго творчай манеры. І гэта не дзіўна, улічваючы асаблівасці творчага метаду пісьменніка.

Галоўнае, што прыцягвае ўвагу Д. Кельмана, – гэта адносіны паміж рэальнасцю і вымыслам: «Я заўсёды знаходзіў літаратуру найбольш займальнай, калі яна парушае правілы не сінтаксісу, а рэальнасці» [3, S. 15]. У сувязі з гэтым пісьменнік распрацоўвае уласны творчы метада, называючы яго «ломаным рэалізмам» (ням. «*gebrochener Realismus*») і пазначаючы наступным чынам: «... проза, якая прыкідваецца рэалістычнай, але непрыкметна ўносіць разломы ў, здавалася б, дакладна перададзеную рэальнасць» [2].

Пытанне пра межы рэальнасці і вымыслу ў мастацкім творы адлюстроўваецца на розных узроўнях, закранаючы ў тым ліку сюжэтна-кампазіцыйныя асаблівасці твораў. «Слава» (*Ruhm*, 2009) Д. Кельмана – гэта раман у навелах, які складаецца з дзевяці гісторый: «*Stimmen*» («Галасы»), «*In Gefahr*» («У небяспецы»), «*Rosalie geht sterben*» («Розалія ідзе паміраць»), «*Der Ausweg*» («Выход»), «*Osten*» («Усход»), «*Antwort an die Äbtissin*»

(«Адказ ігуменні»), «Ein Beitrag zur Debatte» («Уклад у дэбаты»), «Wie ich log und starb» («Як я схлусіў і памёр»), «In Gefahr» («У небяспецы»). Кожная гісторыя мае свой сюжэт і ўяўляе сабой аповед з жыцця розных герояў. На першы погляд можа здацца, што гэтыя навелы ніяк не суадносяцца, аднак з кожнай новай часткай выяўляюцца ўсё новыя і новыя сувязі, якія аб'ядноўваюць гісторыі.

Першая гісторыя рамана сканцэнтравана вакол жыцця чалавека па імені Эблінг, які не так даўно набыў мабільны тэлефон. Пасля гэтай пакупкі на нумар Эблінга пачынаюць паступаць званкі ад незнаёмых людзей, якія ўпэўненыя ў тым, што тэлефануюць нейкаму Ральфу. Спачатку Эблінг спрабуе данесці людзям, што яны памыліліся нумарам, і нават тэлефануе ў службу падтрымкі, каб растлумачыць сітуацыю. Аднак там яму паведамляюць, што такога адбыцця не магло, а званкі ад ахвочых пагаварыць з Ральфам не спыняюцца, і завярэнні Эблінга ў тым, што ён зусім не Ральф, ніяк не дзейнічаюць. З часам Эблінг пачынае адказваць на званкі і падтрымліваць размовы, нават не ведаючы, пра што менавіта ідзе гаворка. Праз час ён нават рашаецца набраць чыйсьці нумар і ў гэтай размове, відаць, падштурхоўвае чалавека да самагубства. Эблінг прымярае на сябе чужую ідэнтычнасць і з часам становіцца залежным ад тэлефона, які дае яму магчымасць іграць ролю Іншага. Пры гэтым яго ўласная ідэнтычнасць размываецца. Праблема страты ідэнтычнасці ў сучасным свеце развітых тэхналогій падымаецца ва ўсіх гісторыях рамана.

Ральфу Таннеру, вядомаму акцёру, ідэнтычнасць якога прымярае на сябе герой першай гісторыі рамана Эблінг, прысвечана чацвёртая навела рамана «Слава». Пачынаецца гісторыя з таго, што Ральф *«адчуў, што становіцца нейкім несапраўдным»* (Тут і далей пераклад наш – В. А.). Ён адчувае, што губляе кантроль над сваім жыццём: людзі, якіх ён лічыў сябрамі, знікаюць, жанчына, якую ён любіў, сцвярджае, што Ральф кпіў з яе па тэлефоне, а іншая ўчыняе яму скандал праз тое, што Ральф быццам бы кінуў яе цэлыя тры разы. Сумневы ва ўласнай сапраўднасці прымушаюць акцёра шукаць пацверджання свайму існаванню, і з гэтай мэтай ён звяртаецца да сучасных тэхналогій: пачынае шукаць сваё імя ў «Гугле», перачытвае і выпраўляе артыкул пра сябе ў Вікіпедыі, чытае форумы, дзе незнаёмыя людзі разважаюць пра яго жыццё. Так, страта сувязі з рэальнасцю і страта сваёй ідэнтычнасці вымушаюць чалавека шукаць адказы ў віртуальнай рэальнасці.

Пазней Ральф Таннер знаходзіць у Інтэрнэце вельмі падобнага да яго дваініка, а сустрэўшыся з мужчынам, які папрасіў у акцёра аўтограф, раптам заяўляе, што сам ён ніякі не акцёр, проста падобны да Ральфа Таннера, і выступаць у якасці дваініка – яго прафесія. І калі гэты мужчына яшчэ сумняваецца ў сказаным, то людзі, якія сабраліся паглядзець на пароды на Ральфа Таннера, губляюць цікавасць да сапраўднага Ральфа, які таксама вырашыў выступіць, але з нейкай прычыны разгубіўся. А жанчына па імені Нора, з якой у Ральфа завязалася размова, і зусім заяўляе: *«Ach, so ähnlich siehst du ihm gar nicht. Vielleicht solltest du jemand anderen imitieren. Du bist gut, aber... Er ist nicht der Richtige»* [4] (*«Не вельмі ты да яго падобны. Можна*

быць, табе варта парадываць кагосьці іншага. У цябе нядрэнна атрымліваецца, але ... проста гэта не твой тыпаж»). Усё заканчваецца поўнай стратай Ральфам сваёй ідэнтычнасці: прыйшоўшы дадому, ён выяўляе, што яго там ужо ніхто не пазнае. Людвіг, які прыняў яго за парадыста, паведамляе, што гаспадар ужо дома, і просіць Ральфа сысці. Ральф сыходзіць з адчуваннем, што цяпер ён вольны: *«Es war jedesmal seltsam, öffentliche Verkehrsmittel zu benützen, wenn man einem Star ähnlich sah. Die Leute starrten, Kinder stellten dumme Fragen, und man wurde mit Telefonen fotografiert. Oft machte es ja auch Spaß. Manchmal schien es einem, als wäre man ein anderer»* [4] («Было б дзіўна карыстацца грамадскім транспартам, калі ты падобны да вядомага чалавека. Людзі вытарэшчваюцца, дзеці задаюць дурныя пытанні, і хтосьці здымае цябе на мабільнік. Але часта гэта нават прыносіць задавальненне. Часам здаецца, што ты – гэта нехта іншы»). Апісаныя ў рамане Кельмана сітуацыі наўрад ці маглі б адбыцца ў рэальнасці.

Восьмая гісторыя рамана сканцэнтравана вакол жыцця героя, які адважыўся весці падвойнае жыццё і з таго дня знік і стаў хлусам. Будучы жанатым і з'яўляючыся бацькам, ён пачынае раман з жанчынай па імені Люцыя, падманвае і яе, і жонку і ў выніку зусім заблытваецца. Яго ідэнтычнасць расколваецца, ён больш не можа жыць толькі адным жыццём, бо «поўная адкрытасць раўнасільная смерці, а аднаго-адзінага існавання чалавеку не хапае». Ён адчувае, што любіць абедзвюх, і больш за ўсё тую, якая ў гэты самы момант знаходзіцца не побач з ім. Яго быццам бы не задавальняе ўласная ідэнтычнасць і ён імкнецца прымерыць на сябе іншую, але, увайшоўшы ў ролю, тут жа хоча стаць іншым. З часам яму пачынае здавацца, што ён страціў розум: *«Ich wachte spätnachts auf, horchte auf die Atemzüge der Frau neben mir und fragte mich für bange Sekunden nicht so sehr, welche von beiden sie, sondern wer eigentlich ich geradesein sollte und in welchem Irrgarten ich mich verloren hatte. Nur ein Schritt nach dem anderen, keiner groß, keiner schwierig, aber unversehens war ich so tief darin, daß ich den Ausgang nicht mehr sah»* [4] («Я прагнуўся позна ўначы, прыслухоўваючыся да дыхання жанчыны побач са мной, і некалькі секунд пакутліва задаваўся пытаннем не столькі, хто з іх дзвюх яна, колькі хто на самай справе я цяпер і ў якім лабірынце я заблукаў. Крок за крокам, ні адзін не даваўся мне з цяжкасцю, ні адзін не здаваўся значным, але нечакана я так глыбока пагрузіўся ў гэта, што больш не бачыў выхаду»).

Такім чынам, героі рамана Кельмана сутыкаюцца з праблемай страты ідэнтычнасці: прымяраюць на сябе ролю іншага, паступова губляюць сябе або разрываюцца паміж дзвюма ролямі, канчаткова заблытваючыся і перастаючы разумець, кім з'яўляюцца на самай справе. Разам з ідэнтычнасцю героі быццам бы губляюць сувязь з рэальнасцю. І нават пісьменнік Леа Рыхтэр, які выступае ў якасці наратара трэцяй гісторыі рамана, пачынае сумнявацца ў сваёй рэальнасці, а сумневы выклікае створаная ім жа гераіня Разалія, якая ўступае ў спрэчку з пісьменнікам. Тут жа падкрэсліваецца важнасць Іншага як неабходнай умовы індывідуальнага існавання мяне

самога: «*Denn wie Rosalie kann auch ich mir nicht vorstellen, daß ich nichts bin ohne die Aufmerksamkeit eines anderen, ja daß meine bloß halbwahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt – so wie eben jetzt, da ich diese Geschichte endgültig verlasse, Rosalies Dasein erlischt*» («*Бо, як і Разалія, я не магу ўявіць, што сам я нішто, калі ніхто не звяртае на мяне ўвагі, што маё паўпраўдзівае існаванне сканчаецца, як толькі гэты іншы адводзіць ад мяне погляд – гэтак жа, як існаванне Разаліі знікае менавіта цяпер, калі я канчаткова пакідаю гэтую гісторыю*»).

Другая навела «*In Gefahr*» пачынаецца словамі пісьменніка Леа Рыхтэра, які распавядае сваёй спадарожніцы Элізабэт пра напісаны ім раман: «*Ein Roman ohne Hauptfigur! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held*» [4] («*Раман без галоўнага героя! Ты разумееш? Кампазіцыя, сувязі, арка, але галоўнага героя, які праходзіць праз усё апавяданне, няма*»). Гэтае апісанне суадносіцца і з самім раманам «Слава», у якім сапраўды няма галоўнага героя, які мог бы служыць сувязным звяном паміж гісторыямі рамана. Навела таксама закранае праблему ідэнтычнасці: у размове з Леа Рыхтэрам Элізабэт просіць пісьменніка не ператвараць яе ў вобраз, у гераіню яго раманаў. Леа адказвае, што гэта была б ужо не яна, на што атрымлівае прэрэчанне: «*Auch wenn es nicht ich bin, bin es ich. Das weißt du genau*» [4] («*Нават калі гэта не я, гэта я. Ты гэта выдатна ведаеш*»).

У апошняй гісторыі рамана, якая таксама называецца «*In Gefahr*», Элізабэт, якая баіцца, што Леа Рыхтэр зробіць яе персанажам свайго твора, сустракае Лару Гаспар, вядомую гераіню гісторый пісьменніка, якая, між тым, дзіўна падобная да Элізабэт. І тады яна ўсведамляе, што ёй не ўдалося пазбегнуць долі трапіць на старонкі твора Леа Рыхтэра. У гэты момант Леа Рыхтэр знікае з гісторыі і становіцца аўтарам гэтага аповеду, а іншыя персанажы ўжо не памятаюць пра яго. У гэтым эпізодзе размываюцца межы двух светаў – рэальнага свету, які прадстаўлены ў самой гісторыі рамана Д. Кельмана, і выдуманнага свету, пададзенага ў творы, створаным персанажам рамана Кельмана Леа Рыхтэрам. Сам жа Леа Рыхтэр у канцы гісторыі прамаўляе такую фразу: «*Wir sind immer in Geschichten [...]. Geschichten in Geschichten in Geschichten. Man weiß nie, wo eine endet und eine andere beginnt! In Wahrheit fließen alle ineinander. Nur in Büchern sind sie sauberlich getrennt*» [4] («*Мы заўсёды ў гісторыі [...]. Гісторыі ў гісторыі ў гісторыі. Ніколі не ведаеш, дзе заканчваецца адна і пачынаецца іншая! У рэальнасці ўсе яны перацякаюць адна ў другую. Толькі ў кнігах яны акуратна падзеленыя*»). Апісанне суадносіцца з самім раманам «Слава». У сувязі з гэтым варта адзначыць незавершанасць, характэрную для гісторый: некаторыя абрываюцца на няскончаным дыялогу, які быццам бы павінен быў мець працяг, у канцы адной гісторыі раздаецца тэлефонны званок, у канцы іншай – расчыняюцца дзверы. Няскончанасць гісторый дае магчымасць чытачу дадумаць падзеі рамана і як бы стаць суаўтарам. А ўлічваючы сувязі, якія праходзяць скрозь увесь тэкст, згадкі герояў і сітуацый з іншых гісторый, а таксама наратыўныя стратэгіі, якія дазваляюць размыць межы

паміж аўтарам і героем, аўтарам і чытачом, тое, што адбываецца, здаецца зусім забытым, і быццам бы сапраўды незразумела, дзе пачатак і канец кожнай гісторыі. Акрамя таго, межы рэальнасці і выдумкі ў рамане таксама аказваюцца размытыя.

Раман Д. Кельмана «Тыль» (Tyll, 2017) прысвечаны Трыццацігадовай вайне, жорсткім і крывавым падзеям у гісторыі Заходняй Еўропы, якія апынуліся асабліва разбуральнымі для Германіі. Пытанне жанравай прыроды новага рамана Кельмана прыцягнула ўвагу нямецкамоўных даследчыкаў. У першую чаргу, закранаецца пытанне прыналежнасці твора да жанру гістарычнага рамана. Аднак кампазіцыя і сюжэт рамана Кельмана адрозніваюцца ад класічных. Раман падзелены на восем раздзелаў: «Schuhe» («Чаравікі»), «Herr der Luft» («Уладар паветра»), «Zusmarshausen» («Цусмарсгазэн»), «Könige im Winter» («Каралі ўзімку»), «Hunger» («Голад»), «Die große Kunst von Licht und Schatten» («Вялікае мастацтва святла і ценю»), «Im Schacht» («У шахце»), «Westfalen» («Вестфалія»). Часткі рамана не паказваюць падзей у храналагічнай паслядоўнасці і ўяўляюць сабой разрозненыя ўрыўкі. Хоць «Тыль» і прысвечаны Трыццацігадовай вайне, апісання саміх ваенных дзеянняў тут, па сутнасці, не знайсці. Замест гэтага, у кожнай з частак па кавалачках узнаўляецца карціна эпохі.

У першай частцы паказана жыццё невялікага гарадка, жыхары якога моляцца, каб да іх не дайшла вайна. Тут жа мы ўпершыню сутыкаемся з персанажам па імені Тыль Уленшпігель, які прысутнічае ва ўсіх раздзелах рамана і часта выступае ў ролі каталізатара сюжэту. Ён вядомы вандроўны артыст, і яго прыезд з нецярпеннем чакаюць жыхары горада. Тыль з'яўляецца тым самым персанажам, які выступае сувязным звяном паміж гісторыямі.

Тыль Уленшпігель – вядомы персанаж нямецкай літаратуры і культуры ў цэлым, які ўпершыню сустракаецца на старонках нямецкай народнай кнігі пра Тыля Уленшпігеля. Народная кніга ўяўляе сабой зборнік шванкоў – невялікіх гісторый гумарыстычнага характару, сюжэт якіх будзецца вакол фігуры блазна, які вандруе па свеце і парушае звыклы ўклад жыцця людзей сваімі непрадказальнымі выхадкамі. Тыль Уленшпігель – складаны і шматгранны вобраз, які прыцягвае ўвагу чытача ў тым ліку і таму, што сам герой і створаная вакол яго атмасфера напоўнены чымсьці таямнічым. З гэтым персанажам звязаны прысутныя ў рамане магічныя элементы. Напрыклад, на працягу ўсяго твора адзначаецца незвычайная здольнасць Уленшпігеля раптоўна з'яўляцца з ніадкуль і гэтак жа нечакана знікаць з поля зроку.

У сваім рамане Д. Кельман звяртаецца да самых вядомых гісторый са зборніка шванкаў, захоўваючы іх сюжэтную аснову. Аднак аўтар трансфармуе падзеі, змяняючы канец гісторыі, што дазваляе інтэрпрэтаваць знакамётыя сюжэты нязвычайным чынам і ўпісаць іх у кантэкст рамана пра Трыццацігадовую вайну.

У першай жа частцы можна заўважыць сюжэт усіх вядомай гісторыі пра чаравікі. Жыхары горада, у які прыязджае Тыль, з нецярпеннем чакаюць

выступаў. І вось Уленшпігель нацягвае канат і ходзіць па ім так лёгка, што ўсе затаілі дыханне. Спыніўшыся, ён раптам просіць усіх зняць правы чаравік і выкінуць яго. Людзі выконваюць указанні, пасля чаго Тыль называе іх дурнямі, смяецца з іх і кажа падабраць чаравікі назад. Паміж людзьмі пачынаецца бойка. Гэтая жорсткая бойка, праз якую панеслі цяжкія страты некаторыя жыхары, а адзін з іх нават загінуў, і пра якую потым ніхто ніколі не ўспамінаў, ужо не падобная да той бойкі, што апісана ў народнай кнізе. У Кельмана гэтая сітуацыя не ўяўляецца смешнай і не заклікана пацешыць чытача. У рамках сваёй ролі асветніка Тыль спрабуе паказаць людзям, да чаго можа прывесці наіўная паслухмянасць і бяздумнае выкананне любых даручэнняў. Гэтыя падзеі адбываюцца ўжо тады, калі Тыль набыў папулярнасць сярод людзей і стаў улюбённым публікі, таму і яго даручэнні могуць успрымацца людзьмі як нешта аўтарытэтнае. Гэта прымушае задумацца над абсурднасцю вайны, у кантэксце якой разгортваецца дзея. Падобным чынам выкарыстоўваюцца знакамітыя гісторыі пра нябачную карціну і цудоўнае вылячэнне хворых на чуму.

Яшчэ адна вядомая гісторыя народнай кнігі апавядае пра тое, як Тыль узяўся навучыць асла грамаце. У рамане Кельмана Тыль спрабуе навучыць асла гаварыць. Спачатку Тыль робіць выгляд, што вучыць асла, і смяецца, запэўніваючы, што асёл ужо ўмее прамаўляць І і А. Аднак у адрозненне ад гісторыі з народнай кнігі, знаёмячыся з якой чытач не чакае, што асёл можа загаварыць, бо ён ужо добра знаёмы з героем, у рамане Кельмана мы бачым, як асёл сапраўды пачынае гаварыць. Калі Тыль апынаецца ў шахце, у яго ўспамінах асёл не проста гаворыць, а ладзіць з ім спрэчку, пасля якой заяўляе, што слухаць свайго настаўніка ён не мае намеру, таму іх шляхі разыходзяцца: «*Dir hätst man's auch nicht beibringen sollen, du sagst kaum was, das Sinn hat, und du jonglierst nicht mehr sicher. Demnächst rutscht dir noch der Fuß vom Seil. Du hast mir gar nichts zu befehlen!*» [5, S. 405] («*Лені бы і цябе не навучылі, вярзеіш усялякую лухту. Ды і жангліраваць ужо развучваешся. А там глядзіш — і нага саслізне з каната. Ты не можаш мне нічога загадваць!*» [1, с. 282]). Ці на самай справе Тыль змог навучыць асла чалавечай гаворцы, застаецца незразумелым, бо гэта ўспаміны Тыля, у якія ён паглыбляецца, апынуўшыся пад пагрозай смерці, так што выбар, верыць у гэта ці не, застаецца за чытачом. Кельман выкарыстоўвае гісторыю з народнай кнігі, надзяляючы свой раман рысамі «ломанага» рэалізму.

Другая частка рамана вяртае чытача ў мінулае, у дзяцінства Тыля. Тут жа апісаны судовы працэс над яго бацькам, якога абвінавачваюць у вядзьмарстве і прысуджаюць да смяротнага пакарання. Паляванне на ведзьмаў, якое яшчэ вялося ў Германіі ў той час, таксама дапамагае ўзнавіць карціну эпохі, калі разгарнулася Трыццацігадовая вайна. У трэцяй частцы рамана дзеянні зноў пераносяцца наперад. Гэтая частка ўяўляе сабой аўтабіяграфію выдуманнага графа Марціна фон Волькенштайна.

Наступны раздзел сканцэнтраваны вакол рэальных гістарычных асоб, якія маюць дачыненне да падзей вайны, – караля Фрыдрых V і яго жонкі Лізаветы Сцюарт. Пятая частка прадстаўлена рэтраспекцыяй і прысвечана

апісанню голаду простых людзей падчас вайны. Далей падзеі зноў пераносяцца ў будучыню. У шостым раздзеле дзейнічаюць розныя гістарычныя асобы – навуковец Афанасій Кірхер, паэт Паўль Флемінг і яго сябар Адам Алеарый. Ператвараючы гістарычных асоб у персанажаў свайго твора, Кельман, аднак, пакідае месца для мастацкага вымыслу, пераплятаючы рэальныя факты з выдуманымі. Акрамя таго, варта адзначыць прадстаўленую на розных узроўнях рэцэпцыю нямецкай паэзіі барока, якая выступае ў якасці падмурка, на аснове якога аўтар стварае мастацкі свет рамана.

Такім чынам, мастацкі метада Д. Кельмана паўплываў на кампазіцыю і сюжэт раманаў «Слава» і «Тыль». Абодва раманы падзеленыя на часткі, якія, на першы погляд, не звязаныя паміж сабой. Адзінства ж дасягаецца ў раманах рознымі спосабамі. У рамане «Слава» асвятляецца праблема страты чалавекам ідэнтычнасці, якая дазваляе закрануць пытанне пра межы рэальнасці і вымыслу. У рамане «Тыль» сувязным элементам з'яўляецца персанаж Тыль Уленшпігель, вобраз якога яднае многія выдуманыя элементы рамана. Запозычаныя з народнай кнігі пра Тыля Уленшпігеля сюжэты пазбаўляюцца камічнасці і атрымліваюць іншае гучанне, удала ўпісваючыся ў раман, прысвечаны Трыццацігадовай вайне. Непрыкметна ўносячы «разломы» ў рэальны свет і сплятаючы гістарычныя падзеі з выдуманымі, Кельман уплятае ў свае творы элементы «ломанага» рэалізму.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Кельман, Д. Тыль / Д. Кельман; пер. з ням. В. Гронскай. – Мінск : А. М. Янушкевіч, 2020. – 332 с.
2. Holtforth, R. G. Das 18. Jahrhundert war eine tolle Zeit. Interview mit Daniel Kehlmann / R. G. Holtforth [Internet]. – Zugriffsmodus: www.amazon.de/gp/feature.html?ie=UTF8&docId=594143 – Datum des Zugangs: 10.12.2022.
3. Kehlmann, D. Diese sehr ernsten Scherze: Poetikvorlesungen / D. Kehlmann. Göttingen: 1. Aufl. – Wallstein, 2007. – 43 S.
4. Kehlmann, D. Ruhm [Internet] / D. Kehlmann – Zugriffsmodus: https://archive.org/stream/DanielKehlmannRuhmEinRomanInNeunGesch/Daniel_Kehlmann_-_Ruhm_Ein_Roman_in_neun_Gesch_djvu.txt – Datum des Zugangs: 08.12.2022.
5. Kehlmann, D. Tyll / D. Kehlmann. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 2017. – 475 S.

ТРАНСГЕНЕРАЦЫЙНАЯ ТРАЎМА Ў АПОВЕСЦІ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА «ЦІХАЯ ПЛЫНЬ»

П. А. Давыдава

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

palinadavydava@gmail.com;

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

У дадзеным артыкуле даследуецца трансгенерацыйная траўма ў аповесці Максіма Гарэцкага (1893 – 1938) «Ціхая плынь» (1930). Вызначана, што перадача трансгенерацыйнай траўмы адбываецца ад пакалення дзеда да пакалення ўнука (хлопчык Хомка). Знаходжанне галоўнага героя ў неспрыяльных кантэкстах абумоўлівае атрыманне трансгенерацыйнай траўмы. Згубныя кантэксты прасочаны на розных узроўнях: гістарычным, сацыяльна-эканамічным, культурным. У аповесці не адбываецца пераадолення траўмы, паколькі герой-«руйнавальнік цыкла» забіты на вайне.

Ключавыя словы: трансгенерацыйная траўма; пакаленне; «руйнавальнік цыкла»; перадача траўмы; кантэкст.

Твор Максіма Гарэцкага (1893 – 1938) «Ціхая плынь» упершыню быў надрукаваны ў газеце «Известия Смоленского Совета» пад назвай «За что?» (1918) у перакладзе на рускую мову. Пазней у аповесць дадаваліся іншыя часткі, былі выданні пад назвамі «Ціхія песні» (1926) і «Ціхая плынь» (1930). У апавяданнях антываеннай тэматыкі («Літоўскі хутарок» [2], «Рускі» [5], «Генерал» [1], «На этапе» [3], «Пакінутыя хаты» [4]) Максім Гарэцкі дакладна апісвае псіхалагічны стан галоўных герояў, чыя псіхіка пацярпела ад ваеннай рэчаіснасці і навакольнай трывогі. Падзеі ў аповесці «Ціхая плынь» адбываюцца прыкладна за 20 гадоў да пачатку вайны і ў яе першыя дні. Аўтар паказвае не толькі гісторыю хлопчыка Хомкі, але і яго стасункі з бацькамі, згадвае пра дзеда. Адпаведна, можна прасачыць, якім чынам звязаныя некалькі пакаленняў.

Варта звярнуць увагу, што першапачатковая назва «За што?» змянялася два разы: быў варыянт «Ціхія песні» і канчатковы – «Ціхая плынь». Назва твора знаходзіцца ў моцнай пазіцыі, таму нясе пэўны сэнс для аповесці. Назву «За што?» можна інтэрпрэтаваць і з гледзішча асабістага досведу герояў (за што яны трываюць пакуты?), і з універсальнага біблейскага гледзішча («чаму Ты Мяне пакінуў» (Евангелле ад Мацвея, 27:46); «чаму?» атаясамліваецца з «за што?»).

Назва «Ціхія песні» тлумачыцца народнай культурай. У цяжкія часы выратаваннем для людзей робяцца песні. Даючы такую назву твору, Максім Гарэцкі спалучае народны жанр песні з сэнсавым напаўненнем аповесці: кожны герой спявае сваю «ціхую песню», на прээдні план выступае песня хлопчыка Хомкі.

Загалавак «Ціхая плынь» робіць твор больш абагульненым у гістарычным кантэксце. У свеце заўсёды адбываецца супрацьстаянне гісторыі (афіцыйнай, «калектыўнай» версіі) і рэцэпцыі гісторыі (сведчанні

канкрэтных людзей). Плыню можна назваць жыццё чалавека, адпаведна, «Ціхая плынь» – твор-сведчанне пра ціхае жыццё аднаго чалавека.

У 1960-ыя гады ў псіхалогіі і культуралогіі з’яўляюцца паняцці трансгенерацыйнай траўмы і трансгенерацыйнай перадачы. Нягледзячы на тое, што дадзеныя азначэнні з’явіліся пасля Другой сусветнай вайны і Халакосту, іх прымяненне дарэчнае і да ранейшых трагічных часоў. Трансгенерацыйная траўма – гэта псіхалагічныя і фізіялагічныя наступствы, якія траўма, перажытая людзьмі, прыносіць наступным пакаленням у групе. Трансгенерацыйная перадача ажыццяўляецца несвядома, змест апынаецца затоемым, бо трансляваны праз пакаленні матэрыял замоўчаны і несвядомы праз яго траўматычную прыроду [12]. Вывучэннем трансгенерацыйнай траўмы і перадачы займаліся Рэнэ Лафорг (настаўнік Ф. Дальто), Франсуаза Дальто [7], Нікола Абрахам [10], Марыя Тэрэк [10], Ан Шутцэнбергер [9]. З гэтага гледзішча можна прааналізаваць аповесць «Ціхая плынь» Максіма Гарэцкага.

Галоўны герой твора, хлопчык Хомка, існуе ў пэўным кантэксце: як у глабальным сэнсе (гістарычны, сацыяльна-эканамічны, культурны кантэкст), так і ў лакальным (сям’я, сацыяльныя стасункі). Кантэкст (у псіхалогіі) [лац. contextus-цесная сувязь, злучэнне] – сістэма ўнутраных і знешніх умоў паводзін і дзейнасці, якая ўплывае на асаблівасці ўспрымання, разумення і пераўтварэння суб’ектам канкрэтнай сітуацыі, абумоўлівае сэнс і значэнне гэтай сітуацыі як цэлага і яе кампанентаў [11]. Аповесць «Ціхая плынь» пачынаецца раздзелам «Забыты край», у якім аўтар апісвае заняпад вёскі Асмолава: навокал цішыня, разбураныя забытыя будынкі, голад. Абстаноўка зусім не спрыяе добраму жыццю, але людзі змагаюцца з гэтым: «Адылі ж і тут бываюць гульні і смех, ігрышчы і вечарынкi» [6, с. 248]. У такім неспрыяльным кантэксце вырастаюць дзед і бацька (суадносна, і маці) галоўнага героя.

Упершыню хлопчык згадваецца зусім малым, ледзь не бездапаможным у пустой хаце, бо маці мусіць працаваць: «А вы зірніце на жывое. Яно сярод хаты, на земляной падлозе, збітай у ямкі і залітай памыйкамі, *сядзіць* на кучы кійкоў і бляшанак, *сядзіць*, па-турэцку падтуліўшы ногі, *сядзіць* ля місы, у якой рулі з пастаялкі, хлеба, мух і смяцця. Круглыя дзіцячыя вочакі, зарумзаныя і пахмурныя, з безнадзейным подзівам уталопяцца на вас. І патроху з’яўляецца свядомасць: чаго вам трэба? Бо вы – не маці, што зачыніла яго, не маючы большых дзетак-нянecк, і сышла на дзень-год у поле жаць авёс, сышла і не ідзе пакарміць яго і абцерці носік. Вы разважаеце: хлопчык гэта ці дзяўчынка? – Ці не ўсё роўна: доля ж аднакава.

Гэта – герой нашае гісторыі Хомка.

Гэта – яго дзіцячая пара» [6, с. 252].

Максім Гарэцкі выкарыстоўвае складаны сказ з лексічным паўторам (выказнік «сядзіць»), выказнікі дапаўняюцца разгалінаванымі даданымі часткамі, таму ў аўтара атрымліваецца паступова павышаць драматычнасць вобраза дзіцяці.

Адпаведна, з маленства хлопчык знаходзіцца ў самоце, яму бракуе ўвагі і клопату, да таго ж, ён не мае магчымасці задаволіць свае фізіялагічныя патрэбы (харчаванне, догляд).

Адным з найважнейшых складнікаў фарміравання асобы з'яўляецца сям'я. Хомка мае маці, якая шмат працуе, і бацьку, які часта выпівае і прыносіць пакуты навакольным людзям, у тым ліку сваёй сям'і: «Уп'ецца і шалее чалавек. Зазвычай ціхі, ён, упіўшыся, прэ сваю нешчаслівую жонку Домну мала не досмерці. Кідае з усяе сілы гаршкі і міскі і кулаком, адным махам, крышыць вокны – толькі пасыплецца ды зазвініць... З дубцом у руцэ выходзіць сварыцца з кім-небудзь за свае крыўды» [6, с. 253]. Хомка жыве ў атачэнні гвалту і недаверу, што спараджае яго паводзіны па-за межамі сям'і (школа). Хомкаў бацька цягае ўзімку сына на бровар, хоць хлопец «душыцца ад гарэлага паху» [6, с. 263], мерзне, а калі яго падазраюць у крадзежы, бацька толькі ў апошні момант заступаецца за Хомку. Бацька выпускаў злосць на вачах у Хомкі, забіў кабылу і ўдарыў маці: «Але-ткі забрытаў, сціснуў ёй храпы нахрапнікам і прывязаў за повад да разложыстай вярбы. Выкрышыў у плоце падгнілы знізу, але здаравенны кол, сцяў аберуч і ну бастоліць дурнаватую жывёліну. Заб'е! Авохці! Дадушы, заб'е! Дрыжыць усё ў Хомцы, як струна. Штосьці во-во парвецца... І вурзнулася аб зямлю падбітая кабыла. Выцягнула, як дылда, свае нязграбныя ногі. Бяжыць туды, выючы, матка, бягуць на гвалт людзі. Трахнуў Юрка кулаком і жонку па галаве. Куламоса і выцце!» [6, с. 277] Хомка плача найперш па кабыле, а не па маці, бо мець сваю кабылу было рэдкасцю, дзеля гэтага «пайшлі недаспаныя раніцы дзяцей, што бегалі ў грыбы, збіраючы іх на продаж і рызыкуючы трапіць пад бізун панскага аб'ездчыка» [6, с. 277]. Так жылі і іншыя чальцы роду, адпаведна, Хомку перадаліся іх звычкі і пакуты.

Паводзіны бацькі абумоўленыя папярэднімі пакаленнямі. Дзед Хомкі ў перыяды злосці таксама звяртаўся да гвалту: «Наогул, у іхным родзе ўсе нейкія дзівакі. У вялікай злосці яны могуць забіць свайго супарата. Дзед Хомчын смаліў жывую свінку... Доўга ганяўся ён па двары з даўбнёю і аніяк не мог уцэліць, каб бэцнуць рухавай свінцы якраз за вухам, каб адразу асвятлылася. А ткі ён накінуў ёй на шыю пятлю з грубай вярхоўкі, і, хоць скуголіла страшэнна, выцягнуў ён паланянку на каноплянішча, прыкруціў да каляка, глыбока ўбітага ў зямлю даўбнёю, і наваліў усю салому. І запаліў... Свіння крычала, плакала, шалела, ірвалася на дыбкі, ёрзала азадкам па зямлі, возячы на сабе вялікае вогнішча, урэшце, схавалася за каляк зубамі, як злы сабака» [6, с. 254]. Разам з бедным жыццём у родзе Хомкі заўсёды было п'янства: «У родзе героя нашае гісторыі было колькі, ад бацькі-дзеда і далёка-далёка ўгару, слаўных выпівак...» [6, с. 262] Адпаведна, усе пакаленні былі выхаваныя ў падобных умовах, як і Хомка.

Траўмаваныя папярэднікі галоўнага героя намагаюцца перажыць галечу з дапамогай выпіўкі, што прыводзіць да стасункаў, пабудаваных на гвалце, страху і змоўчванні. Траўмы, якія меліся ў пакалення дзеда, былі перададзеныя бацьку, і ад іх працягвае пакутаваць Хомка. Выхаванне

адбываецца паводзінамі і ўчынкамі, таму Хомка пераймае пачуццё злосці, хоць і ў меншай ступені.

Калі галоўны герой трапляе ў школьнае асяроддзе, то не можа за сябе пастаяць, бо яго апаноўвае пачуццё страху. Хлопца прымушаюць вучыцца на незразумелай яму мове, а за памылкі караюць, што накладвае дадатковы адбітак на атрыманыя ў спадчыну траўмы. У школе ў момант крыўды і несправядлівасці Хомка ўпершыню злосца, як бацька: «Хомка, як скрозь туман, зразумеў, у якую вялікую бяду, *сорам ад людзей і страх ад бацькі* ён так неспадзявана трапіў. Сэрца яго зайшлося... І тут Хомка быццам здурнеў – *першы раз у жыцці сваім...* Ён усхапіўся з снегу на ногі, паставіў бірку *якраз пасярод, на паднятае калена – і з шалёнай, як у бацькі, злосцю – рраз!* – пераламіў яе...» [6, с. 262] Дадзеная рэакцыя некантраляваная, бо хлопец пераняў паводзіны свайго бацькі. Максім Гарэцкі выкарыстоўвае аднародныя члены сказа з недапасаванымі азначэннямі («сорам ад людзей», «страх ад бацькі»), такая будова дае чытачу магчымасць больш поўнага ўяўлення апісаных эмоцый. Сказ «Першы раз у жыцці сваім» пабудаваны інверсіўна. Інверсія характэрная для паэтычнага сінтаксісу, адпаведна, Максім Гарэцкі набліжаецца да лірызаванай прозы, якая моцна праявілася ў цыкле «Сібірскія абразкі». Пры гэтым найбольш частая рэакцыя хлопчыка на стрэсавыя сітуацыі – заміранне і слёзы: «Хомка заплакаў гаручымі слязьмі і паплёўся дамоў» [6, с. 262]. Такая індывідуальная рэакцыя абумоўленая сукупнасцю кантэкстаў, у якіх жыве і выхоўваецца галоўны герой.

Хомка быў парабкам і не меў свайго адзення, у якім можна было б пайсці на кірмаш, але яму дапамог Пятрок. Хомка ўпершыню спрабуе стасавацца з дзяўчынай Гануткай, але пасля бачыць яе з хлопцам, які адзначае непаўнаважнасць і бедны выгляд Хомкі: «“Батрак... хварсіць у чужых ботах і ў гнілым брылі” . Хомчыны рукі адразу асцюдзянелі. Яму нястрымана хацелася кінуцца на ворага, і кінуўся б, каб толькі не было тут гэтае Гануткі. Добрая ж і яна! Ды гостры гнеў хутка *зацяміўся цяжкім прыгнётам, распаччу і злосцю да ўсяго на свеце – так, як бывала і ў яго дзеда і ў бацькі, алкаголікаў*» [6, с. 289]; «Ён пакараўся Петраку, ішоў, поўз, смяяўся, крычаў, і пяяў, і хацеў плакаць...» [6, с. 290].

Найбольш спакойныя і радасныя моманты Хомка перажывае ў снах. Максім Гарэцкі стварае кантраст паміж сном/трызненнем і рэчаіснасцю, каб падкрэсліць, што рэальнае наваколле для героя часта робіцца несправядлівым і пакутным. Акрамя таго, сны адыгрываюць важную ролю ў сюжэтна-кампазіцыйнай пабудове твора. Максім Гарэцкі на працягу аповесці ўстаўляе часткі са снамі Хомкі, якія звязваюць апавядальныя часткі ў адно цэлае. Кожны сон заканчваецца эмацыйным супадзеннем з рэчаіснасцю (хлопчыку сніцца, што яго будзяць, і на яве яго будзіць бацька) – гэта адзіная кропка сутыкнення рэчаіснасці і сну. Такі прыём дазваляе адначасова і працягнуць апавед, і стварыць кантраст.

Раптоўна пачынаецца вайна, сутнасць якой нікому незразумелая: «Так пачалася тая страшная вайна, і ўва ўсіх тады была толькі адна пацеха: вайна, як пішуць, будзе вельмі кароткая, скончыцца яшчэ нават, можа, да зімы» [6,

с. 291]. Хомку забіраюць у войска на два гады раней, бо ў запісе даты нараджэння была зробленая памылка. На працягу аповесці Хомка некалькі разоў задае пытанне «За што?», гэтыя ж словы з’яўляюцца апошнімі словамі героя: « “За што? – са слязьмі і так ціха, што не чуваць і сабе самому, пытаецца Хомка, – за што?!” – шэпча ён усё цішэй. І глыбокая, распачлівая крыўда кроіць яму сэрца» [6, с. 298]. Характэрна, што перад смерцю хлопец упадае ў сненні-трызненні, дзе ўсё спакойна, гэта надае фіналу твора большай трагічнасці. У сне ён бачыць бацькоў, якія рэжуць авечку. Бацькі не заўважаюць, што авечка цяжарная, таму спыняецца не толькі яе жыццё, але і жыццё ненароджаных ягнятак. Аўтар спалучае сон з рэчаіснасцю: «– Бараны былі б... не шкода! [сон] – Што вы, братцы, разлягліся спаць, як бараны? Жыцця не шкода? [рэчаіснасць]» [6, с. 297]. Адразу пасля гэтага сну вайскоўцаў будзяць, бо ляцяць снарады. У Хомку трапляе снарад, і герой шэпча апошнія словы. Гэтыя словы прамаўляюцца, нібыта ў сне. Адпаведна, апошні сон завяршае ўсе папярэднія і робіцца забыццём.

У манаграфіі, прысвечанай Максіму Гарэцкаму, М. І. Мушынскі згадвае, што ў першапачатковым варыянце аповесці прадзед пракляў свайго сына (дзеда Хомкі) за смаленне жывой свінні і не паспеў зняць праклён, бо раптоўна памёр. Гэтай мастацкай дэтאלлю Максім Гарэцкі засяроджваў увагу на тым, што людзі адказныя за свае ўчынкі і вопыт продкаў перадаецца наступным пакаленням. М. І. Мушынскі апісвае сутнасць трансгенерацыйнай траўмы, але не называе з’явы: «Бязрадаснае жыццё Хомкі і яго трагічная смерць у першы ж дзень знаходжання на вайне – гэта як бы і была праява няўмольнага лёсу, ад якога няма паратунку, бо за віну дзядоў і прадзедаў, выходзіць, расплачваюцца іх нашчадкі, самі ні ў чым не вінаватыя? Але ж на нядобрыя ўчынкі дзядоў штурхалі несправядлівыя жыццёвыя абставіны, таму гэтыя абставіны павінны быць зменены» [8, с. 168]. Вядома, што не зняты праклён з’яўляецца толькі вясковым паданнем, а рацыянальнае тлумачэнне знаходзіцца ў трансгенерацыйнай траўме.

М. І. Мушынскі адзначае: «Трагічнае гучанне твора ўзмацняецца тым, што багатыя патэнцыі Хомкі засталіся незапатрабаванымі і неажыццёўленымі. Іх забрала вайна, на якой так нечакана і бяссэнсна загінуў хлапчук» [8, с. 177]. Нягледзячы на тое, што галоўны герой мае трансгенерацыйную траўму, якая перадаецца яму ад дзеда і бацькі, Хомка мае пачуццё ўласнай годнасці і дабрыні да свету: дзеліць сваю яечню паміж малодшымі братамі і сёстрамі і бацькамі, падымае акуляры настаўніка, які выгнаў яго са школы. Хомка мае духоўны патэнцыял да таго, каб пераадолець і асэнсаваць трансгенерацыйную траўму і стаць «руйнавальнікам цыкла» (cycle breaker), але вайна пазбаўляе героя такой магчымасці. Траўматычны цыкл не перарываецца, а ідзе на новае кола.

Максім Гарэцкі атаясамліваў вобраз Хомкі з вобразам беларуса. Адпаведна, траўма Хомкі з’яўляецца агульнай траўмай беларусаў. Калектыўная і гістарычная траўмы – гэта падвіды трансгенерацыйнай траўмы, якія можна выдзеліць на ўзроўні нацыі.

Такім чынам, трансгенерацыйная траўма ў аповесці Максіма Гарэцкага «Ціхая плынь» перадаецца ад пакалення дзеда галоўнага героя да самога Хомкі. Трансгенерацыйная траўма абумоўленая знаходжаннем героя ў неспрыяльных, згубных кантэкстах (гістарычны, сацыяльна-эканамічны, культурны (галеча, нездаровыя міжасабовыя стасункі, брак якаснай адукацыі)). Пераадоленне траўмы не адбываецца, бо верагодны «руйнавальнік цыкла» забіты на вайне, і трансгенерацыйная траўма пачынае новае кола.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Гарэцкі, М. Генерал / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1 : Апавяданні 1913 – 1930. – С. 181–188.
2. Гарэцкі, М. Літоўскі хутарок / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1 : Апавяданні 1913 – 1930. – С. 140–154.
3. Гарэцкі, М. На этапе / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1 : Апавяданні 1913 – 1930. – С. 206–211.
4. Гарэцкі, М. Пакінутыя хаты / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1 : Апавяданні 1913 – 1930. – С. 279–280.
5. Гарэцкі, М. Рускі / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1 : Апавяданні 1913 – 1930. – С. 154 – 158.
6. Гарэцкі, М. Ціхая плынь / М. Гарэцкі // Выбраныя творы; уклад. Р. Гарэцкага і Т. Голуб, прадм. і камент. Т. Голуб. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – С. 243–298.
7. Дольто, Ф. На стороне ребенка. / Ф. Дольто; пер с фр. Е. В. Баевской. – Екатеринбург : Рама Паблішинг, 2013. – 720 с.
8. Мушынскі, М. Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушынскі. – Мінск : Беларуская навука, 2013 – 543 с.
9. Шутценбергер, А. А. Синдром предков: Трансгенерационные связи, семейные тайны, синдром годовщины, передача травм и практическое использование геносоциогаммы / А. А. Шутценбергер; пер. с фр. И. К. Масалкова. – М. : Изд-во Института психотерапии, 2005. – 256 с.
10. Abraham, N. Secrets and posterity: The theory of the transgenerational phantom. / N. Abraham, M. Torok. – London : University of Chicago Press, 1994. – P. 165–171.
11. Вербицкий, А. А. Контекст (в психологии) [Электронный ресурс] / А. А. Вербицкий. – Режим доступа: [https://www.insai.ru/slovar/kontekst-0#:~:text=Контекст%20\(в%20психологии\)%20%5Влат.%20contextus,как%20целого%20и%20ее%20компонентов.](https://www.insai.ru/slovar/kontekst-0#:~:text=Контекст%20(в%20психологии)%20%5Влат.%20contextus,как%20целого%20и%20ее%20компонентов.) – Дата доступа: 10.04.2023.
12. Ханелия, Н. В. Современные представления о трансгенерационной передаче травмы [Электронный ресурс] / Н. В. Ханелия. – Режим доступа: [https://psyjournal.ru/articles/sovremennye-predstavleniya-o-transgeneracionnoy-peredache-travmy.](https://psyjournal.ru/articles/sovremennye-predstavleniya-o-transgeneracionnoy-peredache-travmy) – Дата доступа: 10.04.2023.

МОТИВ СТРАНСТВИЯ В РОМАНЕ МАКСА ФРИША «НОМО FABER»

М. А. Межейникова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

mmezheynikova@inbox.ru;

науч. рук. – Ю. Г. Курилов, канд. филол. наук, доц.

В статье исследуется мотив странствия в романе «Хомо Фабер» швейцарского писателя Макса Фриша (Max Frisch, 1911 – 1991). Через призму странствия как разновидности путешествия исследован не столько внешний, сколько внутренний мир протагониста – прирожденного технократа, ищущего во всем систему и порядок. В противовес порядку зафиксирована постоянно меняющаяся реальность, требующая того же от действующего лица для расширения границ бытия и становления на путь саморефлексии. В ходе смены локаций менялось и сознание героя, произошла встреча с фигурой Другого, воплощенной, с одной стороны, в образе дочери-возлюбленной, а с иной – во фрагменте собственной личности, объективированной через знание о себе. Через призму внешних путешествий состоялось рождение внутреннего – вглубь своего существа, включающего стадии как тотального отрицания, самоотчуждения, так и переход на новую ступень – познание и принятие себя во всей противоречивости.

Ключевые слова: странствие; поиск; путь; идентичность; фигура Другого.

Странствие – одна из самых значимых культурных универсалий, получивших свое распространение в научном дискурсе. Согласно общепринятым определениям, под странствием подразумевается «поездка или передвижение пешком куда-либо далеко за пределы постоянного местожительства; путешествие» [3, с. 429].

В социологии существует мнение, что «понятие странствия означает оторванность от всякой данной точки в пространстве, и ему противоположно понятие закреплённости как таковой» [2, с. 7]. Если обратиться к этому понятию в литературоведческом и философском пространствах, то выяснится, что оно «подразумевает процесс самопознания личности, осмысление окружающего мира и его закономерностей» [1, с. 87]. Как правило, процесс странствия включает в себя следующие ключевые понятия: время, пространство, движение и индивида, который является инициатором происходящего.

Переходя к творчеству Макса Фриша (Max Frisch, 1911 – 1991), стоит отметить, что его мировосприятие характеризуется поиском утопического идеала человеческого бытия, т. е. свободного, неотчужденного, целостного. Находясь в поиске установленного, герои отправляются в путешествие – как в физическом, так и в духовном плане.

Будучи в непрерывном поиске временного пристанища, странники отказываются от норм и идеалов окружающей среды. Пребывая в конфликте с обществом, они устремлены к идеалам внутренней, духовной свободы, что подразумевает наличие экзистенциальной проблематики вопроса. Именно в сознании происходит «активное творческое конструирование субъективной реальности» [4, с. 164], граничащее с поиском идентичности.

Современная социокультурная ситуация предлагает идентичности человека вызов, который сумел продемонстрировать М. Фриш в романе-символе «Homo Faber» (1957). Главный герой – Вальтер Фабер – прямое отражение технического XX века. Персонаж рассматривает мир с точки зрения точных цифр, воплощенных в статистических данных, категорически отрицая мир душевно-эмоциональных волнений. Фабер боится изменчивости человеческой природы и, опасаясь потерять контроль над ней, находит спасение и утешение в мире чистого разума. Действительность в его представлении – механизированная конструкция, которую можно увидеть насквозь и просчитать, измерить и подвести к шаблонному изложению.

Единственная вера, которой обладает протагонист – концепция, что машина лучше человека: «die Maschine erlebt nichts, sie hat keine Angst und keine Hoffnung, die nur stören, keine Wünsche in Bezug auf das Ergebnis, sie arbeitet nach der reinen Logik der Wahrscheinlichkeit...» [6, S. 88] («Машина ничего не переживает, она не знает ни страха, ни надежды, которые только мешают. У нее нет никакой предвзятости по отношению к возможному результату, она работает, руководствуясь чистой логикой...» [5, с. 79]). *(Здесь и далее перевод Л. Лунгиной. – М. М.)*

Фабер, всегда заботящийся об объективности, заявляет, что ему безразличны мечты и фантазии, что «одинокость – единственная приемлемая форма жизни» («Alleinsein ist der einzigmögliche Zustand» [6, S. 108]), а чувства – всего лишь «признаки усталости» («Ermüdungserscheinungen» [6, S. 108]). Описания такого рода наталкивают на мысль, что реальность героя – лишь односторонняя форма самовосприятия, которая ведет к тотальному отчуждению от общества и иной стороны себя. Он многократно отождествляет идеального человека с машиной и невольно стремится стать тем же, программируя себя на единственно верный уклад жизни.

Строгая последовательность фаберовского пути нарушается в апреле 1957 года, когда герой по долгу службы отправляется в очередное путешествие с точки зрения обязанностей (цель – проверка турбин в Венесуэле), но не с точки зрения предопределенности происходящего: именно с этого момента начинается череда случайностей, которые 50-летний Вальтер не в состоянии объяснить.

Читатель знакомится с протагонистом, когда самолет, направляющийся в Каракас, вынужден совершить посадку. К тому же, в самолете Вальтер встречает брата своего старого приятеля, на внезапные похороны которого он в дальнейшем попадет. Как минимум две указанные в самом начале действия «случайности» приведут к основному сюжету: Фабер узнает о связи Иоахима (друг) со своей бывшей девушкой Ганной, которая, по «необъяснимым» стечениям обстоятельств, является матерью любовницы и дочери героя (Сабет).

Фабер отрицает различного рода приключения и мистификации, когда окружающие впадают в панику и позволяют выдумкам захватить здравый разум, чтобы абстрагироваться от происходящего: «Ich habe mich schon oft

gefragt, was die Leute eigentlich meinen, wenn sie von Erlebnis reden. Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind. Ich sehe den Mond über der Wüste von Tamaulipas – klarer als je, mag sein, aber eine errechenbare Masse, die um unseren Planeten kreist, eine Sache der Gravitation, interessant, aber wieso ein Erlebnis? Ich sehe die gezackten Felsen, schwarz vor dem Schein des Mondes; sie sehen aus, mag sein, wie die gezackten Rücken von urweltlichen Tieren, aber ich weiß: Es sind Felsen, Gestein, wahrscheinlich vulkanisch, das müsste man nachsehen und feststellen (...) Ein Flugzeug ist für mich ein Flugzeug, ich sehe keinen ausgestorbenen Vogel dabei, sondern eine Super-Constellation mit Motor-Defekt, nichts weiter, und da kann der Mond sie bescheinen, wie er will. Warum soll ich erleben, was gar nicht ist?» [28, S. 27] («Я часто спрашивал себя, что, собственно говоря, люди имеют в виду, когда говорят о приключениях. Я инженер и привык видеть вещи такими, какие они есть. Все, о чем они говорят, я вижу очень точно: я ведь не слепой. Я вижу луну над пустыней Тамаулипас – она светит ярче, чем где бы то ни было, согласен, но ведь луна – это небесное тело, массу которого можно вычислить, и вращается она вокруг нашей планеты, подчиняясь законам гравитации, – интересно, пожалуй, но при чем здесь приключение? Я вижу причудливые контуры черных скал, оттененных лунным светом; возможно, они напоминают причудливые силуэты доисторических животных, но ведь я знаю: это скалы, горная порода, должно быть, вулканического происхождения, впрочем, чтобы установить точно, надо было бы поглядеть на них вблизи ... Самолет для меня это самолет, и, глядя на него, я вижу не доисторическую птицу, а всего лишь „суперконстэллейшн“ с отказавшими моторами, и лунный свет здесь ничего не меняет. Почему я должен воображать то, чего нет?» [20, с. 25–26]). Как видим, суждения Вальтера сводятся к четкой констатации фактов без дополнительного участия воображения.

Ключевой особенностью повествования выступает художественная форма произведения, единственно приемлемая для «homo fabera» – отчет («ein Bericht») (поскольку герою не составляет никакого труда писать их после каждой поездки). В отчете происходит слияние временных пластов, ведь герой делится событиями в прошедшем времени, произошедшими в апреле-мае 1957 г., прерывая канву повествования вставками из реального времени – июня-июля того же года.

С помощью отчета можно проследить все точки перемещения Фабера и зафиксировать решающий момент, когда герой становится на путь постижения себя, отказываясь от введшейся в сознание роли.

Начнем с того, что траектория передвижения героя охватывает три континента, девять стран и более двадцати городов. С помощью воспоминаний, проецируемых в дневнике-отчете, герой повествует о юности, дополняя картину размышлениями о путях развития человечества. В результате вырисовывается подробный портрет XX века в его современном (потребительском) образе с примесью недавних военных событий (нацизм, антифашистская борьба, расовые преследования и др.). Важно отметить, что

помимо современности, предстает картина и глубокого прошлого: отсылки к древнегреческой и индейской архаике (племена ацтеков и майя).

Переходя к более подробному анализу модели пространственного путешествия, мы можем увидеть импульсы к душевным изменениям. Движение напрямую связано с транспортом, т. к. на протяжении всех поездок Вальтер привык к полетам на самолетах «суперконстэллейшн» – быстро и эффективно. Также вождение машины являлось для героя обыденностью, что продемонстрировано в эпизоде поездки в пустыню, где Фабер увидел мертвое тело Иоахима. Вернувшись через некоторое время домой, Вальтеру вновь необходимо отправиться в деловую поездку, но вместо того, чтобы воспользоваться самолетом, он, практически не думая, бронирует место на теплоходе, где произойдет роковая встреча с будущей девушкой – Сабет. Ее смерть откроет глаза герою на множество совершенных ошибок, в том числе – инцест. И как раз-таки в тот момент, когда нужно было спасти жизнь Сабет (падение на скалы + укус змеи), никакой техники не оказалось под рукой, лишь старая повозка с ослом (на побережье в Греции). Автобан был абсолютно пустой. Фабер с трудом остановил какую-то машину, путь в которой до больницы длился вечность. Из этого следует, что в самой экстренной ситуации у героя не было никакой «технической» помощи, он наоборот еще больше осознал отсутствие цивилизации, собственную потерянность и затуманенность рассудка.

Что касается географических перемещений, можно выделить три круга:

1) Новый Свет (Нью-Йорк) – «третий мир» (Мексика, Венесуэла) – Новый Свет (квартира в Нью-Йорке): путешествуя, герой постепенно восстанавливает связь с далеким прошлым, оказавшись в одном самолете с братом Иоахима;

2) Новый Свет – Старый Свет (Греция): путешествие в мир культуры, центром которого является Греция, где случается «роковое» стечение обстоятельств, о чем свидетельствует ряд символов, как например головы Эринний в музее, представление о смерти Сабет от укуса змеи, мотив слепоты Фабера и т. д;

3) Старый Свет – Новый Свет – «третий мир» (Мексика, Венесуэла, Куба, Гавана) – Новый Свет (Дюссельдорф, Цюрих) – Старый Свет: наблюдается постепенный отход Фабера от цивилизации, внутренняя борьба с американским образом жизни, раскрытие творческого потенциала.

Как мы видим, движение кольцевое, начало которого в исходном месте жительства Фабера, а конец – на родине давней возлюбленной, которая является матерью Сабет. Также примечательно, что на каждом кругу герой встречается со смертью: 1) Иоахим; 2) Сабет; 3) сам Вальтер. Это можно соотнести как с мотивом пути странника, который вынужден многого лишиться, чтобы что-то обрести, так и с общеисторической перспективой, в которой личный путь «человека производящего» – зеркальное отражение техногенного общества, показывающее разрушение и уничтожение архаических цивилизаций – ацтеков, греков. С зеркальным отражением

также связана форма произведения, поскольку роман разделен на «две остановки», речь в которых идет как о разрушении культуры, так и о крушении мифа личности о себе.

Хронологические особенности романа связаны со спецификой авторского психологизма, где через призму внешнего рождается путешествие внутреннее – вглубь своего существа.

Так, «первая остановка» – скорее ступень обобщения, когда перед читателем в форме бесконечного числа заметок изложена как личная жизнь персонажа, так и исторические факты. Прибегая к психологическому анализу, мы понимаем, что как таковое «Я» персонажа еще не развито, говорящая фамилия связана с родовидовой сущностью, готовностью следовать по намеченному пути.

Постепенно становится известно, что герою страшно, что он искренне устал и хочет спрятаться от мира вечных разъездов, однако это очень тонкая линия, т. к. основная канва повествования – биография героя, доверяющего лишь статистическим данным: «Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal, als Techniker bin ich gewohnt mit den Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen. Wieso Fügung? Ich gebe zu: Ohne die Notlandung in Tamaulipas wäre alles anders gekommen; ich hätte diesen jungen Hencke nicht kennen gelernt, ich hätte vielleicht nie wieder von Hanna gehört, ich wüsste heute noch nicht, dass ich Vater bin. Es ist nicht auszudenken, wie anders alles gekommen wäre ohne diese Notlandung in Tamaulipas. Vielleicht würde Sabeth noch leben. Ich bestreite nicht: Es war mehr als ein Zufall, dass alles so gekommen ist, es war eine ganze Kette von Zufällen. Aber wieso Fügung? Ich brauche, um das Unwahrscheinliche als Erfahrungstatsache gelten zu lassen, keinerlei Mystik; Mathematik genügt mir» [28, S. 24] («Я не верю ни в роковое стечение обстоятельств, ни в судьбу. Как инженер, я привык иметь дело с точными формулами теории вероятности. При чем здесь роковое стечение обстоятельств? Я согласен: не случись вынужденной посадки в Тамаулипасе, все было бы иначе. Я бы не познакомился с молодым Хенке, и, может быть, никогда ничего не услышал бы вновь о Ганне, и до сих пор понятия не имел бы о том, что я отец. Даже представить себе невозможно, насколько все было бы по-другому, не случись этой вынужденной посадки в Тамаулипасе. Возможно, и Сабет была бы жива. Конечно, то, что произошло, нельзя считать простым совпадением – это целая цепь совпадений. Но почему я должен видеть в этом роковое стечение обстоятельств? Мне незачем обращаться к мистике, чтобы поверить в реальность невероятного случая, для этого мне достаточно математики» [20, с. 23]).

Лишь после череды случайностей, связанных с моментом узнавания (Герберт – Иоахим – Ганна), в Фабере просыпается иная сила, в корне отличающаяся от присущего ему рационализма. Еще во время «первой остановки», на полпути домой, герой принимает решение увидеться со старым приятелем. Ему предстояло преодолеть множество неприятностей на пути к заветной цели, во время которых герой попадает в дикий мир природы, вызывающий чувство отвращения. На протяжении данного периода

Вальтер погружается и в атмосферу смерти, видя разлагающиеся тела животных и людей, которые поедает стая грифов. В качестве заключительного этапа – созерцание мертвого тела Иоахима в закрытом помещении. Все это приводит к решающей встрече с фигурой Другого, воплощенной, с одной стороны, в образе дочери-возлюбленной Сабет, а с иной – во фрагменте собственной личности, объективированной через знание о себе.

После встречи с Сабет реальность столкнула Фабера с событиями, которые кардинально перевоссоздали суть его личности, приблизили к так называемой «инициации» – переходу на новую ступень развития через символическое перерождение. Суть фаберовской инициации состоит именно в процессе обретения истинного «Я», которое является воплощением меняющейся реальности, а не условным обозначением какого-то слепого следования внутренним законам.

Фиксируя ряд событий в дневнике-отчете, Вальтер обращается к самому себе, постепенно приближаясь к узнаванию «отброшенной» части личности и вступлению на поиск начал. Фаберу понадобился импульс, чтобы проложить дорожку к собственному «Я». Смерть Сабет заставляет переосмыслить, а в какой-то степени даже воссоздать себя. Таким образом, начинается формирование ментальной жизни – совершенно иной взгляд на истинное «Я», ведущий к более глубинному познанию своей сущности – процессу самоидентификации.

Придерживаясь определенной схемы поведения, оставляя лишь ригидные реакции, протагонист приравнивал свои действия функциям строго запрограммированной машины. Человек, в отличие от машины, не в состоянии противостоять изменчивости окружающего мира, лишь слегка меняя свои функции в нем. Жизнь требует постоянного развития, основа которого – в каждом отдельном сознании.

Подводя итог, Макс Фриш провел своеобразный эксперимент над персонажем – «человеком производящим» и окружающей его техногенной цивилизацией. Посредством авторского психологического подхода, протагонист осознает ограниченность собственной маски-роли, вступает на путь самоидентификации. Он становится как субъектом, так и объектом повествования, где процесс письма – такой же ведущий, как и мотив странствия. На примере бесчисленных передвижений Фабера по миру, М. Фриш показал изменчивость человеческого сознания: от «шаблонности» и «автоматизированности» восприятия до глубинных размышлений о роли всего происходящего.

Библиографические ссылки

1. Забогонская, И. Л. Интерпретация понятия «странствие» в научном дискурсе / И. Л. Забогонская [Электронный ресурс]// Гуманитарные науки. Филологические науки. Литературоведение. – 2010. – № 7. – С. 87–92. – Режим доступа: <https://elib.psu.by/handle/123456789/2050>. – Дата доступа: 25.10.2022.

2. Зиммель, Г. Экскурс о чужаке / Г. Зиммель // Социологическая теория: история, современность, перспективы. Альманах журнала «Социологическое обозрение». – М., 2008. – С. 7–13.
3. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. Изд. 12-е. – М., 1978. – С. 429.
4. Труфанова, Е. О. Единство и множественность Я в социальном генезисе сознания / Е. О. Труфанова // Эпистемология & Философия науки. – Т. X. – № 4. – С. 154–166. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/edinstvo-i-mnozhestvennost-ya-v-sotsialnom-genezise-soznaniya>. – Дата доступа: 04.10.2023.
5. Фриш, М. Номо Фабер. Назову себя Гантенбайн / М. Фриш. – М. : Прогресс, 1975. – С. 19–199.
6. Frisch, M. Homo faber / M. Frisch. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977. – 203 S.

ОБРАЗ «КРАСНЫХ БАШМАЧКОВ» КАК ОТСЫЛКА К ЖЕНСКОМУ АРХЕТИПУ НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ ЧЖАН ЮЭЖАНЬ «КРАСНЫЕ ТУФЕЛЬКИ

В. Ю. Назаренко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

varya.nazarenko.1999@mail.ru;

науч. рук. – А. М. Букатая, канд. фил. наук, доц.

В статье раскрывается специфика функционирования образа-символа «красных башмачков» в повести современной китайской писательницы Чжан Юэжань «Красные туфельки». В повести выявлена типологическая связь между символом «красных башмачков», берущим начало из западноевропейской литературной традиции, и женским архетипом Тени, являющимся одним из основных в теории Карла Юнга, и имеющим универсальный культурный подтекст. Посредством образа-символа «красных башмачков» в повести реализуются инаковость осиротевшей героини, её самоопределение и отношение к миру и окружающим, деконструкция традиционного женского образа в китайской литературе, детская психотравма и процесс инициации, берущий начало в эпоху древности.

Ключевые слова: архетип; инаковость; образ; символ; современная китайская литература.

Образ обуви, в частности, «красных башмачков», имеет вес в культурном наследии как европейских стран, так и на востоке. В своей монографии К. П. Эстес обращает внимание, что «архетипическая символика обуви берет начало в древности, когда обувь была свидетельством власти: правители имели ее, а рабы – нет» [5]. О роли образа-символа обуви в культуре разных стран можно судить по сказкам и мифам, где он является ключевым для понимания личности и её самоидентификации. Например, в сказках «Красные башмачки» датского писателя Ханса Кристиана Андерсена, «Волшебник изумрудного города» русского автора Александра Волкова, «Золушка» немецких исследователей фольклора братьев Гримм, в древнегреческих мифах в образах богини Гекаты и Гермеса и т.д.

Исследователь И. А. Осиновская в своем эссе отмечает, что «башмаки во многих сказках становятся орудием возмездия» [3].

В китайской культуре обувь имеет сакральное значение: начиная от обуви императора до повсеместного обряда бинтования ног, от которого в Китае отказались только в первой половине XX века. В современной китайской культуре образ «красных башмачков» до сих пор является актуальным и находит своё отражение в литературе, отсылая к женскому архетипу. «В архетипической символике ноги олицетворяют подвижность и свободу. В этом смысле иметь обувь для защиты ног – значит быть уверенным в своих убеждениях и иметь возможность действовать, исходя из них. Не имея «обуви» для души, женщина не способна справиться с внешними и внутренними обстоятельствами, требующими от нее проницательности, здравого смысла, осмотрительности и жесткости» [5].

В повести современной писательницы Чжан Юэжань присутствуют два основных культурных компонента: образ красных туфель и символизм красного цвета, которые автор выносит в название произведения, и которые имеют значение в жизни девочки, воспитываемой наёмным убийцей («по сути, красный цвет башмачков указывает на то, что впереди нас ожидает полная жизнь, в которой есть все, в том числе и жертва» [5]). И. А. Осиновская также отмечает, что «обувь – инструмент самоидентификации, символическое продолжение субъекта, практически часть тела или души, метафора сущности субъекта, метафора личности» [3].

Встреча главных героев повести (киллера и ребёнка) происходит после убийства матери девочки, когда мужчина собирается покинуть место преступления: «Девчушка лет четырёх, <...> ковыляла из дальней комнаты неуклюже, как гусёнок, в красных материнских туфлях» [4, с. 74]. В самом начале повести автор делает намёк на инаковость девочки, который выражается в игнорировании смерти матери: «... ни страха, ни горестных воплей, она не бросилась к матери, не обхватила, беззвучно всхлипывая» [4, с. 75], она «дошла до лежащей в луже крови матери, с усилием сделала шаг и переступила через неё. Словно не через мать, а через камень на дороге» [4, с. 75]. Желая избавиться от свидетеля преступления, киллер стреляет в ребёнка и скрывается, а через 6 лет случайно обнаруживает выжившую девочку в детском доме, в котором вырос сам: «Не такая она, как все, <...>. Ни робости, ни убогости детдомовского ребёнка. <...> в широко раскрытых глазах светится бесстрашие и уверенность» [4, с. 77]. Помимо её неопрятного вида, мужчина замечает красные туфли, в которых в ту ночь на звуки выстрелов она вышла к нему на встречу. Решив убедиться в том, что это действительно она, герой решает понаблюдать за ней, и в ходе того, как она выкидывала задушенного ею птенца через забор, замечает оставленный шрам от пули на животе и ощущает «нерушимую связь между собой и этой девочкой» [4, с. 77]. И. А. Осиновская считает, что «башмаки, достающиеся героям с “того света”, оказываются для них судьбоносной нитью Ариадны, проводниками по дороге жизни: приводят Золушку к принцу, Элли-Дороти к волшебнику» [3] и т.д. Так герой, желая побороть чувство вины, решает

вырастить девочку, заменив мать. Став на путь искупления, он влияет на становление девочки как личности, однако, если в начале повести автор лишь намекал на инаковость девочки, то теперь заявляет об этом прямо: помимо того, что она ведёт отрешённо, «ей очень нравилось всё красное» [4, с. 80]. Поэтому комната девочки в новом доме обустраивается в красно-розовых тонах: «он купил кроватку цвета красной розы, диванчик, обтянутый материей насыщенного розового цвета, темно-красный торшер и коврик цвета опавшей красной листвы» [4, с. 80] («她酷爱红色，他就给她买了玫红色的小床和洋红色的布沙发，配上深红色的落地灯，还有落叶红色的地毯» [6]). Отдельное внимание в произведении автор уделяет красному цвету. В данном фрагменте автор использует четыре колоратива, обозначающих красный цвет: цвет красной розы (玫红色 – méihóngsè), гранатово-красный или пурпурный цвет (洋红色 – yánghóngsè), вишнёвый цвет (深红色 – shēnhóngsè) и цвет красной листвы (叶红色 – yèhóngsè). В то время, как в китайской традиции красный цвет в основном символизирует страсть, любовь, процветание и богатство, в повести красный цвет почти всегда обозначает кровь или оттенки, близкие к нему (как в приведённом фрагменте). Девочка имеет тягу к искусству, к прекрасному, о чём свидетельствует её увлечённость фотографией. Однако прекрасным для неё было всё, что окрашивалось в цвет крови, что было связано со смертью, агрессией и деконструкцией. «Прекрасное» у девочки связано не с уничтожением. Девочка фокусирует внимание только на красном цвете, и именно им она пытается «раскрасить» свой замкнутый мир, так как другие цвета она будто не воспринимает, что впоследствии лишь усиливает детские психотравмы и маниакальные наклонности.

О её инаковости также говорят её взаимоотношения с соседями: несмотря на то, что все соседи проявляли к ней заботу и знаки внимания, «сама она относилась к людям с каким-то рассеянным безразличием» [4, с. 81]. Отсутствие здорового интереса к окружающим людям автор компенсирует нездоровым отношением девочки к животным (в некотором роде, психическое отклонение на почве агрессии): сначала она убивает выпавшего птенца, затем залазит на дерево и сбрасывает лежащие в гнезде яйца. Обеспокоенный поведением ребёнка, герой покупает щенка таксы с целью привить девочке любовь к животным. Однако, несмотря на наставления мужчины о необходимости проявлять заботу к беззащитному щенку, девочка воспринимает его появление как акт вторжения на свою территорию. А через некоторое время тот находит щенка мёртвым: «Похолодев, он вдруг осознал, что правитель небесный послал ему девочку в наказание, чтобы он ощутил страх в душе – ведь, убивая столько лет, он считал, что страх ему уже не ведом» [4, с. 81].

Проводя время с ребенком, мужчина замечает, что девочка отдаёт предпочтение самым страшным фильмам ужасов и смотрит их без особого страха: «Этот эпизод она смотрела крайне серьёзно, <...>, казалось, перенимает опыт» [4, с. 82]. Мужчине становится очевидно, что девочка

растёт жестоким и холодным человеком, после появления на пороге их дома плачущей соседки и её сына: «Весь рот [его] в крови и слюне, <...>. Мальчик раскрыл рот по шире, и стало видно, что там нет ни единого зуба, пустая полость, точь-в-точь как у собаки, которую они видели в фильме несколько дней назад» [4, с. 83]. Причиной её поступка стала сделка, по условиям которой мальчик должен был выполнить её желание в обмен на поцелуй.

Помимо садизма в девочке нельзя не заметить её неосознанную связь с покойной: «Красные туфли матери она больше не надевала, но обувь красного цвета по-прежнему любила» [4, с. 83], поэтому у неё собралась целая коллекция различных туфель красных оттенков. Если обувь, полученную с «того света» И. А. Осинская определяет, как путеводную нить в жизни, то в данном случае, напротив, «земные, “обыденные” башмаки, купленные у какого-нибудь обувщика, стремятся в преисподнюю, показывают дорогу к смерти, становятся орудием убийства» [3]. Девочка буквально одержима красной обувью, которую ей покупал герой на протяжении всей повести, а К. П. Эстес пишет, что «безудержная алчность бывает в том случае, когда большая часть женской самости оказалась подавленной и вытесненной в теневую область души» [5]. Проявления у ребёнка наклонностей и пристрастий, повторяющих материнские (подсознательная тяга к красной обуви), объясняется мифологом Г. Б. Бедненко как «неприменимость взрослого материнского опыта в собственной жизни девочки» [1].

Самоагрессия, самоуничтожение девочки – черты, доставшиеся ей по наследству от матери. Их сублимация (или выброс) возможна только благодаря её увлечению фотографией, поэтому на пятнадцатилетие герой дарит ей фотоаппарат, на который она фотографирует всё и всех подряд, кроме своего опекуна – сделать свой портрет мужчина не позволяет, так как под прицелом камеры интуитивно испытывает дискомфорт.

Девочка растёт своевольной и скрытной – мужчина, искренне пытающийся заменить ей семью и вырастить её хорошим человеком, ничего о ней не знает, поэтому сначала она начинает пропадать из дома, а затем её похищают: «Меня похитили, но всё благополучно. Приезжай и привози сто тысяч» [4, с. 92], к письму также прилагался снимок, на котором были изображены красные туфли, висящие на ветке на фоне зарослей красных олеандров. Приложив немало усилий, герой находит место «заточения» девочки и удивляется увиденному: «Казалось, её приручили, и она стала послушной, как домохозяйка» [4, с. 93]. В силу присущей девочке жестокости, её отношение к животным со временем трансформировалось в форму садизма, о чём свидетельствует эпизод расправы девочки над бездомной кошкой: «Взяв со стоящего рядом столика фотоаппарат, девочка щелкнула затвором и навеки запечатлела свой шедевр» [4, с. 93]. Герой замечает, что, находясь в заточении, она проводила здесь время с удовольствием. Впоследствии девочка раз за разом будет пропадать и отправлять фото красных туфель на фоне пейзажей, чтобы мужчина отправлялся на её поиски и выкупал её у похитителей.

Отдельное место в повести отводится нездоровым отношениям героев. Как бы ни старался герой, он не смог бы стать для девочки отцом. Методы его воспитания также вызывают вопросы: герой всегда исполняет её желания, поддается на манипуляции и никогда не наказывает.

Кульминацией повести становится момент, когда герой сознаётся в убийстве её матери, а также раскрывает причину появления шрама на её животе. Он умоляет девочку убить его и даже вкладывает ей в руку тот самый пистолет, однако девочка признаётся, что обо всём знает и даже помнит ту ночь: «Отомстить тебе не составляет труда, верно? Но ничуть не впечатляет. <...> Неинтересно мне это» [4, с. 96].

Развязка – последний эпизод похищения девочки. Герой получает долгожданное письмо с фотографией красных туфель и замечает подпись: «Хочу устроить фотовыставку, нужно примерно шестьсот тысяч. Надеюсь, ты наберёшь нужную сумму и приедешь за мной» [4, с. 97]. Последним испытанием для мужчины становится подъём на вершину горы, где в снегах сфотографированы красные туфли. Наверху мужчина замечает композицию из костей животных, написанные кровью иероглифы и чучело курицы, использованное в качестве головы у снеговика. Момент передачи девочке пакета с деньгами сопровождается тремя выстрелами в спину мужчины. Здесь автор делает акцент на завершении пути искупления героя, так как при падении перед его глазами проносится только бесчисленное количество красных туфелек и счастливые моменты, проведённые вместе с этой девочкой (несмотря ни на что, он вспоминает их с трепетом). Забрав у умирающего пакет, банда, похищавшая девочку на протяжении повести, предлагает девушке отправиться на новое дело, наградой за которое будут новые яркие эмоции. Она соглашается, но прежде, чем уйти с ними, делает фотографию утопающего в собственной крови убийцы матери и, как уже однажды было, «красные туфли перешагнули через него» [4, с. 101].

Красные туфли и оттенки красного сопровождают девочку на пути её взросления и становления женщиной. К. П. Эстес отмечает, что «в матриархальных обществах Египта, а также Древней Индии, Турции и некоторых других районов Азии <...> главным событием пороговых обрядов было вручение юным девушкам хны и других красных пигментов, чтобы они могли красить ими ступни. Один из самых важных пороговых обрядов был связан с первой менструацией. Этот обряд знаменовал переход от детства к полноценной способности зарождать в своем чреве новую жизнь, владеть сопутствующей сексуальной энергией и всеми прочими женскими качествами. <...> Как видите, у красных башмачков есть богатый подтекст» [5], а также «с точки зрения архетипа, вполне вероятно, что “Красные башмачки” – это скрытый под множеством наслоений фрагмент гораздо более старого мифа или сказки о появлении первых менструаций и вступлении в менее защищенную матерью жизнь» [5], что и происходит с девочкой после смерти матери.

Выстрел в девочку, окрашивая низ тела и ноги кровью, становится моментом перехода из одного состояния в другой – момент инициации

девочки. Данный этап она проходит в красных туфельках, преследующих её с начала, когда они были ей велики, и до финальной встречи героев, когда, находясь на вершине горы, в снегу, девочка уверенно ходит в красных туфлях, не обращая внимания на погодные условия и обстоятельства. Именно тогда она стала женщиной. Находясь под опекой бывшего киллера, она выросла жестоким и расчётливым манипулятором, а герой добровольно стал её подопытным из чувства вины и привязанности, даже не подозревая об этом. Связь, которую мужчина ошибочно определял как ориентир в жизни, на самом деле обусловлена только тем, что оба они росли в детском доме, не зная любви: «себя он считал чудовищем, которое ничем не прошибёшь... по сути дела он нашёл ещё одного, лишённого тепла человека, такого же, как и он сам» [4, с. 91].

Автор аккуратно стирает грань дозволенного, и девочка перестаёт видеть разницу между преданным и беззащитным щенком и пытающимся угодить ей мужчиной. Убить бывшего киллера ей скучно и неинтересно, поэтому она сначала наказывает его, манипулируя и доводя до крайности, выматывая играми не то в прятки, не то в догонялки, а затем ловит в ловушку, выхода из которой нет и делает его частью очередной арт-композиции, в которой он занимает отведённое место. Однако, оставив снимок в руке умирающего, автор изображает полную ненужность мужчины на протяжении всей жизни девочки.

Таким образом, образ красных туфелек, преобразованный автором в условиях современности посредством символики красного цвета, отсылает к архетипу Тени в теории Карла Юнга (противоположной стороне архетипа Персоны), который «представляет подавленную темную, дурную и животную сторону личности. Тень содержит наши социально неприемлемые сексуальные и агрессивные импульсы, аморальные мысли и страсти» [2].

В повести современной китайской писательницы Чжан Юэжань образ-символ «красных башмачков» является связующим звеном жизненного опыта девочки и женского архетипического начала, которое имеет больше наднациональные, универсальные черты, чем национальные китайские, и является способом проявления инаковости героини, что позволяет говорить о связи с универсальным культурным контекстом в большей степени, нежели с исключительно китайским, и отсылает к концепции «Я и Другой».

Библиографические ссылки

1. Бедненко, Г. Б. Танцующие туфельки: исследование одного мотива в волшебных сказках / Г. Б. Бедненко // Психотерапия. – 2009 – №4. – С. 60–68. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://psyhi.indeed.ru/psychology/mine/red_shoes.html. – Дата доступа: 06.12.2022.
2. Бойко, О. А. Архетип тени в искусстве XX века / О. А. Бойко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-teni-v-iskusstve-xx-v>. – Дата доступа: 07.12.2022.
3. Осинская, И. А. Поэтика сказки: обувь и обувщики / И. А. Осинская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11687/. – Дата доступа: 07.12.22.

4. Чжан Юэжань Красные туфельки / Чжан Юэжань // Красные туфельки. Сборник произведений молодых китайских писателей; пер. с кит. яз. – СПб. : Институт Конфуция в СПбГУ, КАРО, 2014. – С. 74–101.

5. Эстес, К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / К. П. Эстес [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/estes01/txt08.htm>. – Дата доступа: 06.12.22.

6. 张悦然.红鞋. Чжан Юэжань. Красные туфельки. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ailcai.com/dushi/1338/89313.html>. – Дата доступа: 07.12.2022.

ИНИЦИАЦИЯ КАК СПОСОБ ПРЕОДОЛЕНИЯ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ОПЫТА В РОМАНЕ ДЖОНАТАНА ФОЕРА «ЖУТКО ГРОМКО И ЗАПРЕДЕЛЬНО БЛИЗКО»

А. Ю. Пупина

Белорусский государственный университет, г. Минск;

alesya.pupina@mail.ru;

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

В данной статье исследуется роль травматического опыта и его реализация в романе американского автора Джонатана Сафрана Фоера (Jonathan Safran Foer, b. 1977) «Жутко громко и запредельно близко». (*Extremely Loud and Incredibly Close*, 2005). Помимо репрезентации травмы в фокус данной работы попадают способы преодоления воздействия травматического опыта, предлагаемые литературой. На примере романа «Жутко громко и запредельно близко» исследуется инициационная схема, которая позволяет проследить процесс перерождения человека, ощущающего на себе воздействие травматических событий. Инициация в данной работе рассматривается как часть индивидуации, подразумевающей поиск утраченной Самости в результате полученной травмы и дальнейшее воссоединение с ней.

Ключевые слова: индивидуация; инициация; травматический опыт; trauma studies.

Исследование роли травматического опыта и его реализация в художественных текстах на сегодняшний день является актуальным направлением в литературоведении и ведущей темой в мировой литературе. Область знаний, получившая название *trauma studies*, активно развивается с 90-ых годов XX века и предполагает междисциплинарный подход к изучению травмы и травматического опыта. В качестве главных теоретиков, активно разрабатывающих свои концепции в рамках *trauma studies*, можно назвать К. Карут [5, 6], Ш. Фелман [7], Д. Лауб [7], Д. ЛаКарпа [9] и т.д. Помимо репрезентации травматических событий и их воздействия в фокусе данной области знания оказываются и возможные способы преодоления травмы и ее переосмысления.

Условия изменчивости мира и, как следствие, его травмирующее воздействие на личность, заставляющее человека адаптироваться и находиться в постоянном поиске себя, становятся предметом изображения в произведениях искусства. Trauma studies в литературоведении направлены на

исследования, посвященные как индивидуальной, так и коллективной травме, выраженной в художественной форме. Стоит отметить, что наряду с проблемой травмы и формами освоения травматического опыта возникает и проблема памяти, возвращающая травмированного человека к событиям и непрерывному переживанию травмы, тем самым усложняя процесс её преодоления. Травма – деструктивный опыт, будучи не до конца осмысленным потрясением в прошлом, продолжает преследовать человека в настоящем. Американская исследовательница К. Карут в работах «Невостребованный опыт: Травма, нарратив и история» (*Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History, 1996*) [6] и «Литература на пепелище истории» (*Literature in the Ashes of History, 2013*) [5], продолжая традицию З. Фрейда в изучении травмы, уделяет внимание особенностям травмированного сознания, включающего диссоциацию, дисфункцию речи, потерю памяти о травмирующем событии и невозможность построения нарратива. Травма лишает человека возможности структурировать речь, а неспособность проговорить пережитый опыт деформирует личность и значительно влияет на восприятие окружающего мира: «The story of trauma, then, as the narrative of a belated experience, far from telling of an escape from reality – the escape from a death, or from its referential force – rather attests to its endless impact on a life» [6, p. 7] (Таким образом, история травмы как повествование о пережитом опыте отнюдь не история о бегстве от реальности – бегстве от смерти, и всем, что с ней связано, – а скорее свидетельствует о ее бесконечном воздействии на жизнь [Перевод наш. – А. П.]).

Сломленный, травмированный человек теряет связь с реальностью, он вынужден заново ориентироваться в мире. Более того, ему приходится собирать себя по кусочкам, искать свою утраченную Самость. Согласно К. Юнгу, на протяжении всей своей жизни человек проходит процесс индивидуации, который порождает «психологического “индивида”, т.е. обособленное, нечленимое единство, некую целостность» [4, с. 224]. Человек, переживший травму, идентифицирует себя с ней, теряет свою идентичность. Чтобы справиться с воздействием травматических событий, человек вынужден вновь обрести себя и найти свою Самость, что оказывается конечной целью процесса индивидуации. Возвращение в общество предполагает нахождение пути к воссоединению со своей Самостью через преодоление травматического опыта и перерождение. И здесь вполне оправданно можно говорить об индивидуации через прохождение инициации, представляющей духовное становление человека, кардинальное его изменение с помощью различного рода испытаний, а также поиск своей Самости, потерянной в результате воздействия уничтожительной силы травмирующих событий.

В рамках концепта травмы следует говорить не только о формах ее репрезентации, но и способах ее преодоления. Прописывание своих чувств и пережитого прошлого позволяет человеку освободиться от травматических событий, так как боль обретает форму. Поэтому одним из вариантов

преодоления травматического опыта, предлагаемых литературой, оказывается использование эпистолярной формы повествования. Помимо эпистолярной, стоит отметить использование и инициационной матрицы в художественном тексте. Литература, находясь в непрерывном поиске адекватной формы выражения изменяющейся действительности и способов репрезентации различных трансформаций личности, обращается к такой жанровой форме, как роман инициации. Роман инициации становится тем жанром, который позволяет по-новому интерпретировать внешний мир, осмыслить его фрагментарность и неопределенность, а также отобразить разрывы во внутреннем мире человека, потерявшем целостность и гармоничность. Будучи инвариантом романа воспитания, роман инициации окончательно формируется только к середине XX века, ознаменованного очередным трагическим периодом в истории. Фокус в романе инициации смещается с процесса взросления героя, свойственного роману воспитания, на внутреннее изменение героя, его возвращение в общество в новом «образе», в качестве переродившегося человека. Персонаж, переживая утрату, глубинный кризис или потерю себя, должен быть сильным, чтобы пройти все испытания на своем пути. Разрушение окружающего мира влечет за собой и внутренние разломы, отчужденность, что в свою очередь объясняет интерес к использованию в художественной литературе моделей инициации. Инициация служит показателем готовности человека изменяться и бороться за право жить в этом мире.

Инициация обычно включает в себя три этапа. Первым этапом, получившим название *сепарация*, является отделение главного героя от привычной обстановки, разрыв с прошлой жизнью. В большинстве случаев это связано с потерей близкого человека или событиями, в корне меняющими героя и оставляющими неизгладимый отпечаток. Именно на этапе сепарации происходит экзистенциальный переворот в сознании героя и его исключение из привычного мира. Затем следует промежуточное состояние, или *лиминальность*, когда начинается процесс самой инициации, изменения прежнего героя. Лиминация оказывается кульминационной точкой развития и изменения героя и тем, что «нагружает сознание героя необходимостью решать трудные задачи и является “местовоплощением” трансмутаций неопита в зрелую личность» [2, с. 65]. После этого наступает третий этап – *агрегация*, перерождение, когда персонаж готов вернуться в общество, осуществив принятие себя, окружающих людей и случившейся ситуации, ставшей отправной точкой начала изменений. Поиск в романе инициации становится центральной сюжетной линией, на которую накладываются события, происходящие с героем на протяжении всего произведения.

Типы героев в романе инициации делятся по функциям, выполняемым по отношению к испытываемому: наставник, помощник, недоброжелатель и так далее. Большую роль в романе инициации для главного героя во время его поисков играет Наставник и Дева-Хранительница. Обязательным элементом романа инициации оказывается Наставник, являющийся для героя, с одной стороны, проводником, а с другой – близким другом, способствующим

формированию его характера, проявлению сильнейших черт, помогающим герою найти себя.

Время и пространство в структуре романа инициации построены на антитезе двух миров, где «горизонтальному линейному времени конкретно-исторического профанного мира противопоставлено вертикальное нелинейное время сакрального мира» [1, с. 21]. Время может ускоряться или замедляться, что дает читателю возможность обращать внимание на самые важные моменты, которые ведут прямо к изменению главного героя. Время профанного мира лишено возможности быть измененным, оно застывшее, как камень, а в сакральном мире мы видим возможность героя преодолеть пространство и время [1, с. 21].

Воспоминания, будучи важным элементом поэтики романа, играют роль своеобразной предыстории, того «переворота», которые заставляют героя изменить себя. Они возвращают в прошлое, переосмысливая которое, герой приходит к осознанию себя в качестве нового, изменившегося человека – «другого». Стоит отметить, что воспоминания выступают для героя, проходящего инициацию, препятствиями, так как в них заключен травматический опыт, мешающий жить дальше, а также память о прошлой жизни и привычном мире, связь с чем герою очень сложно оборвать для того, чтобы продолжить инициацию.

Роман Дж. С. Фоеера «Жутко громко и запредельно близко» (J. S. Foer «Extremely Loud and Incredibly Close», 2005) представляет собой точку пересечения коллективной и индивидуальной травм, так как в нем затрагиваются трагические события как в истории, так и в личной жизни героев, что позволяет рассматривать его в контексте жанровой формы романа инициации. Главным героем романа является необычный ребёнок Оскар, столкнувшийся со смертью близкого человека. Помимо истории ребёнка, читатель видит трагедию целого поколения семьи мальчика. Фоном, на котором разворачиваются истории героев, становятся катастрофа 11 сентября 2001 года и бомбардировка Дрездена во время Второй мировой войны. В обоих случаях возникает оппозиция трагедии всемирного масштаба и трагедии личной, которые выступают как сюжетообразующие элементы романа инициации.

Оскар – травмированный мальчик, который переживает смерть отца 11 сентября 2001 года. Спустя год после случившейся трагедии он продолжает жить тем страшным днем, сублимируя свою боль в наставление синяков по всему телу. Помимо этого, он живет образами прошлого, боится пользоваться лифтом, общественным транспортом, высокие здания вызывают страх, а последние не отвеченные телефонные звонки его отца перед смертью становятся самым жутким воспоминанием из прошлого. Он закрывается в себе, его любимыми словами оказываются «incredibly» и «extremely» в сочетании с «lonely», «sad», «depressed». Травма, или, говоря терминологией К. Карут, рана становится его голосом: «I zipped myself all the way into the sleeping bag of myself...» [8, p. 78]» (Я застегнулся на все «молнии» внутри самого себя... [Здесь и далее перевод романа –

В. А. Арканов/). Невозможность выразить эмоции и неспособность проговорить травму вынуждают мальчика застегиваться на «молнии» молчания, жить травмирующими событиями, постоянно возвращаясь в прошлое. Нахождение ключа в конверте с фамилией «Black» в вещах отца и настойчивое желание найти замок, к которому он бы подошел, оказывается для него единственной зацепкой узнать настоящую причину смерти отца. Во время своих поисков Оскар встречает важных для него людей (некоторые из них выполняют для мальчика функцию Наставника), проходит различные испытания, которые помогают ему стать сильнее и принять трагедию как нечто необратимое, что и приводит его к перерождению. Он не узнает причину смерти отца, но в конечном итоге находит себя, утраченную Самость. Более того, мальчик перестает идентифицировать себя с травмой, он принимает свои роли сына, внука, что помогает ему преодолеть воздействие травмирующего опыта. Он перерождается повзрослевшим человеком, то есть проходит свою инициацию.

Дедушка Оскара, Томас Шелл-старший, ставший свидетелем событий бомбардировки Дрездена во время Второй мировой войны, страдает дисфункцией речи, смерть его беременной возлюбленной порождает в нем немоту. Каждый день он теряет слова, а травма разрастается внутри него, как раковая опухоль: «I never thought about things at all, everything changed, the distance that wedged itself between me and my happiness wasn't the world, it wasn't the bombs and burning buildings, it was me, my thinking, the cancer of never letting go...» [8, p. 24] (Я вообще о многом не задумывался, всё изменилось, клин между мной и моей способностью радоваться был вколотен не миром, не бомбами и не горящими зданиями, а мной самим, моими мыслями, раковой опухолью моего нежелания что-либо забыть ...). Историю Томаса Шелла-старшего, как и бабушки Оскара читатель узнает благодаря эпистолярию. Дедушка мальчика пишет письма своим сыновьям (неродившемуся и погибшему в крушении башен-близнецов), датируя их определенным днём из своей жизни. Более того, в своих письмах он рассказывает историю своей немоты: «I started carrying blank books like this one around, which I would fill with all the things I couldn't say, that's how it started, <...> instead of singing in the shower I would write out the lyrics of my favorite songs, the ink would turn the water blue or red or green, and the music would run down my legs, at the end of each day I would take the book to bed with me and read through the pages of my life» [8, p. 16] (Я начал всюду носить с собой пустые тетради, вроде этой, и записывал в них то, что не мог сказать, отсюда все и пошло <...> а вместо того чтобы петь под душем, я писал слова своих любимых песен, от чернил вода становилась синей, или красной, или зеленой, музыка стекала у меня по ногам, в конце каждого дня я укладывался с тетрадью в постель и перечитывал страницы собственной жизни). Бабушка рассказывает внуку историю своей жизни на страницах писем: «Dear Oskar, I am writing this to you from the airport. I have so much to say to you. I want to begin at the beginning, because that is what you deserve. I want to tell you everything, without leaving out a single detail. But where is the beginning? And

what is everything? » [8, p. 75]. (Дорогой Оскар! Я пишу из аэропорта. Мне так много нужно тебе сказать. Я хочу начать сначала, потому что другого ты не заслуживаешь. Я хочу рассказать тебе все, не пропуская ни одной мелочи. Но где начало? И что значит все?). Каждому из героев для рассказывания своей истории с помощью писем в романе выделена глава с отдельным названием: для дедушки – «Why I'm not where you are», а бабушки – «My feelings». Для обоих героев прописывание своих чувств играет роль своеобразного терапевтического письма, которое становится одним из способов борьбы с травмой. С помощью данной нарративной стратегии каждый из героев обретает возможность проговорить свою невысказанную травму, хранившуюся внутри них на протяжении многих лет.

В конце романа можно заметить, как дедушка Оскара вместе со своим внуком откапывают пустой гроб погибшего сына и кладет туда свои письма, запечатывая травму. Бабушка в эту ночь видит сон, как Дрезден по эффекту обратной съемки поднимается из руин. Оскар, разгадав тайну замка для ключа, в процессе поиска осознает, что не одинок в своей трагедии. Он, как и другие герои, проходит свой этап инициации и находит утраченную Самость, переставая идентифицировать себя с травмой. Иными словами, каждый из героев на протяжении повествования находит свой способ, как отпустить травматический опыт и преодолеть травму.

Периоды разломов, как внешних, так и внутренних, вынуждают ориентироваться в условиях изменчивости и неустойчивости, находить себя и двигаться дальше, принимая травматический опыт и его воздействие, поэтому сюжет посвящения, инициации становится как никогда актуальным. Герои романа инициации, переживая экзистенциальный переворот, проходят ряд испытаний, которые в конечном итоге оборачиваются для них обрядом посвящения, что позволяет им вернуться в общество в новом, переродившемся качестве. Помимо использования инициационной матрицы, предложенной литературой на уровне жанра как способа преодоления травмы, можно заметить и различные нарративные стратегии, позволяющие проговорить травматический опыт. Так, в романе «Жутко громко и запредельно близко» обряд инициации используется для демонстрации процесса прохождения героями испытаний, которые ведут к преодолению травмы и освобождению от воздействия травматического опыта прошлого, а эпистолярное наследие для героев, ощущающих себя сломленными трагическими событиями их жизни, играет роль возможности проговорить травму с помощью писем, которые становятся для них своеобразной терапией.

Библиографические ссылки:

1. Борисеева, Е. А. Роман инициации: проблема жанровой атрибуции / Е. А. Борисеева // Веснік БДУ. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2014. – № 1. – С. 20–23.
2. Мулляр, Л. А. Социально-онтологические смыслы фольклорно-сказочной инициации. / Л. А. Мулляр // Теория и практика общественного развития. – 2011. – №1. – С. 64–66.
3. Фоер, Дж. С. «Жутко громко и запредельно близко» [пер. с англ. В. Арканова] / Дж. С. Фоер. – М. : Эскмо, 2013 – 416 с.

4. Юнг, К. Г. Сознание, бессознательное и индивидуация / К. Г. Юнг // Зарубежный психоанализ: учебное пособие / сост. и общ. ред. В. М. Лейбина. – СПб: Изд-во «Питер». 2001. – С. 224–242.
5. Caruth, C. Literature in the Ashes of History / C. Caruth – Baltimore : John Hopkins University Press, 2013.
6. Caruth, C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History / C. Caruth – Baltimore : John Hopkins University Press, 1996.
7. Felman, Sh. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History / Sh. Felman, D. Laub. – N.Y. : Taylor & Francis, 1992. – 294 p.
8. Foer, J. S. Extremely loud & incredibly close / J. S. Foer. – Boston : Houghton Mifflin, 2005. – 376 p.
9. LaCapra D. History in transit: experience, identity, critical theory / D. LaCapra – Ithaca : Cornell University Press, 2004. – 282 p.

ТЭМА «РАСКІДАНАГА ГНЯЗДА» Ё АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА «ЗНАК БЯДЫ»

М. В. Яромка

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
maryna.yaromka@gmail.com;*

наук. рук. – Г. М. Бутырчык, канд. філ. навук, дац.

Артыкул прысвечаны тэме «раскіданага гнязда» ў аповесці В. Быкава «Знак бяды». У творы паказанае разбурэнне сям'і, што ставіць акцэнт на лёсе галоўных герояў як асобных людзей, пазбаўленых падтрымкі іншых. Канцэпцыя дому фарміруецца пры дапамозе шматзроўневай прасторавай арганізацыі, якая карэлюе са структурай бінарнай апазіцыі «свой – чужы». Дынаміка твора дасягаецца праз пераасэнсаванне замкнутай прасторы ў рамках складанай часовай структуры, распрацоўку матыву мяжы.

Ключавыя словы: апазіцыя «свой – чужы»; Васіль Быкаў; «Знак бяды»; канцэпцыя дому; прасторавая структура; «Раскіданае гняздо»; тэма сям'і; часавая структура.

Тэмы дому і сям'і з'яўляюцца ўніверсальнымі і раскрываюцца ў шматлікіх творах беларускай і сусветнай літаратуры. П'еса Я. Купалы (1882–1942) «Раскіданае гняздо» (1913) дала назву трагедыі разбуранага дому, якая знайшла выяўленне ў шэрагу твораў беларускіх пісьменнікаў: знішчэнне і гвалт падчас вайны ў М. Гарэцкага (1893–1938), адабраныя «вялікім злодзеям» дом і час у К. Чорнага (1900–1944), немагчымасць гаспадарыць на ўласнай зямлі ў І. Мележа (1921–1976), заняпад роду ў У. Караткевіча (1930–1984). Падсумоўваючы, «раскіданае гняздо» можна акрэсліць як адсутнасць уласнага свету, якая ўвабірае ў сябе знішчэнне дому, разбурэнне сям'і, пазбаўленне магчымасці жыць у пэўных абставінах, глыбокі ўнутраны крызіс.

У аповесці В. Быкава (1924–2003) «Знак бяды» (1982) тэма «раскіданага гнязда» дазваляе раскрыць трагедыю герояў на шэрагу ўзроўняў. Уласны свет атаясамліваецца ў творы з домам, які, акрамя самога месца, уключае ў сябе найбліжэйшых, найбольш «сваіх» людзей – сям'ю. У ваенны час Пятрок і Сцепаніда застаюцца на хутары адны – сям'я, адпаведна, складаецца толькі

з іх дваіх. Пры гэтым героі часта дзейнічаюць паасобку: Сцепаніда сварыцца, што Пятрок робіць не тое [1, с. 9, 27], Пятрок, у сваю чаргу, наракае на Сцепаніду [1, с. 62, 64]; у ранейшы час рашэнні ўзяць зямлю [1, с. 152], уступіць у калгас [1, с. 144] прымае Сцепаніда пры супраціве Петрака, яна ж вырашае, што Пятрок паедзе ў Менск [1, с. 268]. Адсутнасць размовы, разумення паміж героямі паказвае сям'ю, дзе ўсе залежаць ад волі аднаго чалавека. У Я. Купалы дадзеная праблема паказаная праз вобразы Лявона і Сымона, калі іх упартасць вядзе іншых да гібелі. Аналагічная роля Сцепаніды – яна прымае фатальныя для сябе самой і для Петрака рашэнні. Неабходна зазначыць, аднак, што адказнасць за ўласныя ўчынкі героі нясуць не столькі перад сям'ёй, колькі перад самімі сабой (разгорнутая рэфлексія над мінулым), што яшчэ раз падкрэслівае іх адасобленасць.

У думках Сцепаніды пра мінулае прысутнічае наступная характарыстыка: «Сцепаніда не чаплялася за старое – у старым у яе наўрад ці набралася б паўгода людскага жыцця, спрэс душылі работа, раньне сіроцтва, нэндза і бяспраўе» [1, с. 141]. Раньне сіроцтва гаворыць пра адсутнасць у гераіні сям'і, што пазбаўляе яе падтрымкі, вымушае рабіць выбар на карысць уласнай будучыні, разлічваючы адно на сябе. Сцепаніда не знаходзіць сабе месца і ў сям'і Петрака: «Якраз за тыдзень да таго ён пусціў іх на хутар, бо ў Петракавай сям'і на Выселках ім ужо стала неяк, Сцепаніда адразу не паладзіла са сваякроўю і надоечы папрасіла пана Яхімоўскага, каб налета пусціў у істопку – усё роўна яна ўжо гаспадарыла на падворку і ў будынках, а новы парабак Пётра будзе ў помач, бо куды ж ён мог дзецца без хаты, без сваёй зямлі і гаспадаркі» [1, с. 148]. Пятрок, у сваю чаргу, не мае падтрымкі з боку сваякоў: «Пётра, які ў галотнай бацькавай сям'і быў нібы за парабка, так зашчыраваў на сваёй гаспадарцы, што яна спалохалася за яго здароўе» [1, с. 141]. Героі, такім чынам, ізаляваныя, бо калі людзі, якія мусяць дапамагаць блізкаму чалавеку, апынаюцца чужымі, то чакаць дапамогі ім болей няма ад каго: «Не мёд быў той хутар, але што яна магла без зямлі, без пасагу – бедная прыжывалка ў няласкавай, мала шчаслівай братавай сям'і?» [1, с. 184]. Паказальна, што звесткі пра сям'ю падаюцца як кароткія згадкі, на якіх не факсуецца ўвага, героі ніколі не гавораць пра сваякоў, што кажа пра выключанасць з іх жыцця сям'і па-за межамі ўласнага дому.

Паступовае разбурэнне сям'і акрэсленае ў аповесці наступным чынам: «Цяпер жа ёй было ўсё роўна, не вабілі і вечаровыя клопаты ў хляве ці ля печы, сям'і, лічы, не было, заставаўся толькі Пятрок; адзін за адным адышлі на той свет старыя, трохі падросшы, адляцелі дзеці, неўпрыкмет мінулася ўсё добрае і благое, што з імі звязана» [1, с. 13–14]. Сям'я фармальна існуе, але нічога, што яна мусіць прыносіць чалавеку (падтрымку сваіх, абарону ад чужых), героі не атрымліваюць – сям'і, па сутнасці, няма. Сваяцтва само па сабе не азначае, што чалавек можа лічыцца «сваім». Найбольш яскравы прыклад – ацэнка Петраком дзеянняў Гужа: «Кажа: родзіч усё ж. Каб ты спруцянеў, такі родзіч!» [1, с. 182]. У гэтым выяўляецца адсутнасць сям'і як катэгорыі з гледзішча маралі: перш за ўсё значэнне маюць якасці чалавека, ён ацэньваецца паводле ўчынкаў, а не паводле таго, кім даводзіцца героям.

В. Быкаў, пішучы пра сям'ю, выводзіць на першы план герояў як асобных людзей, адарваных ад старэйшага пакалення і ўласных дзяцей і ў той жа час адасобленых адно ад аднаго.

Цэнтральным канфліктам п'есы «Раскіданае гняздо» выступае патрабаванне пана, каб сям'я Зяблікаў з'ехала з месца, дзе яны жывуць. Разбурэнне дому паказанае наўпрост праз руйнаванне хаты і выгнанне з зямлі, перад героямі паўстае выбар: сысці ці застацца. На пэўны час яны застаюцца, працягваючы трымацца за «дом», аднак урэшце абіраюць шлях сыходу, які цягне за сабой змену ідэнтычнасці: маці з малодшымі дзецьмі становяцца жабракамі, Сымон і Зоська ідуць змагацца за будучыню. Лявон не можа перажыць страту дому, змену ўласнай ролі і гіне на самым пачатку.

У адрозненне ад п'есы Я. Купалы, у «Знаку бяды» героі цалкам пазбаўленыя магчымасці ўцячы, яны ўвесь час знаходзяцца ўнутры ізаляванага мікрасвету і не маюць выйсця вонкі. У сітуацыі пагрозы – прыход немцаў, паліцаяў – ім застаецца ўцякаць унутр сябе, што раскрываецца праз разгорнутыя ўнутраныя маналогі і рэтраспектыўныя ўстаўкі. Пры адсутнасці знешняга свету прастора пашыраецца за кошт надання ізаляванаму мікрасвету іншага значэння пры ўвядзенні розных часавых пластоў: той самы хутар, тая самая хата апынаюцца ці то доўгачаканым прытулкам, ці то эпіцэнтрам катастрофы; прастора вонкава застаецца той самай, але пераасэнсоўваецца персанажамі, што чарговы раз падкрэслівае дамінаванне ўнутранага досведу над знешнім.

Разбурэнне дому ў В. Быкава выяўляецца як праз відавочную шкоду (рабаванне гаспадаркі), так і праз сімвалічнае знішчэнне ўласнай прасторы (дом, які перастае быць домам пры чужынцах). Дом вызначаецца не толькі межамі хутара, але і наяўнасцю ў Петрака і Сцепаніды ролі гаспадароў, важнасць якой падкрэсліваецца неаднаразовым ужываннем спалучэнняў «яе, яго, свая» Яхімоўшчына [1, с. 11, 43, 177]. Пазіцыя гаспадара дае кантроль над зямлёй і домам, дазваляе мець большы ўплыў на ўласны лёс – пасля атрымання зямлі героі актыўна працуюць дзеля будучыні сям'і. Як толькі гэтая роля страчваецца, уласная прастора знікае. Так, вяртанне ў істопку пасля прыходу немцаў выступае прасторавай закальцоўкай з падзеямі 1921-га года, калі героі яшчэ не былі гаспадарамі хутара, і вяртае іх у храналагічны пачатак гісторыі, калі яны былі служкамі пана.

Унутраная прасторавая і часавая дынаміка прыводзіць да таго, што дом перастае быць канстантай, а героі, адпаведна, страчваюць надзейнае апірышча. Падчас калектывізацыі ступень кантролю Сцепаніды і Петрака над гаспадаркай меншае, яны болей не могуць разлічваць толькі на сябе, што канфліктуе з іх памкненнем адасобіцца. Далей, калі пачынаецца вайна, абставіны нясуць прамую пагрозу, што выступае чарговым крокам да страты ўплыву на сітуацыю.

Разбурэнне дому ў дадзеным кантэксце карэлюе з прасторавай структурай аповесці. У творы вылучаецца шэраг лакальных абсяг якіх паступова пашыраецца: істопка, хата, падворак, сядзіба, вёска, мястэчка. Кожнае з месцаў можа быць акрэсленае праз апазіцыю «свой – чужы»

(унутры лакацыі – «сваё», па-за ёй – «чужое»), якая аналагічна прасторы ўтварае шматузроўневую структуру. У 1930-я падзел праходзіць па лініі «вёска – хутар»; падчас вайны «чужымі» становяцца спачатку падворак і сядзіба (рабаванне), а пасля і хата (нямецкі афіцэр, паліцаі); у фінале аповесці Сцепаніда падпальвае хату, знаходзячыся ў істопцы, апошнім «сваім» месцы, якое, аднак, забірае ў яе жыццё і знікае само. «Свая» прастора, такім чынам, звужаецца да нябыту.

Значнае месца займае матыў мяжы – ад прыдарожнага, памежнага размяшчэння хутара да хісткасці размежавання «сваіх» і «чужых». Дом уяўляе сабой прастору, мяжу якой кантралююць героі. Калі «чужыя» пераходзяць мяжу і апынаюцца ў «сваёй» прасторы, гэтая прастора перастае быць «сваёй». Каландзёнак не наважваецца зайсці ў хату, калі ведае, што яго там не хочуць бачыць [1, с. 189]; падчас вайны ні немцаў, ні паліцаяў нічога не спыняе. Пры гэтым сціраецца і сама мяжа: чужынцы сыходзяць, але дом па-ранейшаму застаецца небяспечным месцам. Прышоўшы адзін раз, Гуж знішчае ўмоўную забарону і прыходзіць зноў не як госць, а як гаспадар; пасля прыходу незнаёмых паліцаяў Пятрок са Сцепанідай разумеюць, што яны вернуцца; забойства Янкі паказвае, што бяспекі ў межах дому болей няма.

Асабістая трагедыя адбываецца на фоне разбуральных гістарычных падзей. Знішчэнне дому суадносіцца з усеагульнай трагедыяй, што дазваляе выявіць характэрны досвед пэўнай эпохі. Так, у «Раскіданым гняздзе» Я. Купалы кантэкстам выступае поўная ўлада пана над сялянамі і няўвага да іх лёсу; у «Пошуках будучыні» К. Чорнага войны вырываюць герояў са звыклага жыцця; у «Людзях на балодзе» І. Мележа калектывізацыя пазбаўляе сялян улады над зямлёй. У «Знаку бяды» фонам для гісторыі Сцепаніды і Петрака выступае вайна і даваенны падзеі ў вёсцы – рэформы і перадзел зямлі ў 1920-я і калектывізацыя ў 1930-я гады. Ува ўсіх згаданых творах гістарычныя абставіны адыгрываюць значную ролю ў разбурэнні дому, што выводзіць дадзеную праблему на ўзровень нацыянальнага і, адпаведна, пашырае разуменне дому да больш шырокай агульнай прасторы (краіны, хоць часта пра гэта не гаворыцца наўпрост).

Пры гэтым да тыпізаванага досведу дадаецца індывідуальная катастрофа, якая змяшчае акцэнт з чалавека як ахвяры абставін на яго адказнасць за ўласны лёс. Героі В. Быкава рэагуюць на вайну як на непадуладную катастрофу [1, с. 17, 281], тады як паводзіны паліцаяў выклікаюць у іх абурэнне і пратэст [1, с. 41]. Напад ворага ўспрымаецца як навала, тады як жорсткасць аднавяскоўцаў правакуе шукаць прычын у мінулым. Поруч са знешняй сілай існуе ўнутраная логіка мікрасвету, што ператварае вайну ў каталізатар, а не першапрычыну катастрофы.

Акрамя таго, у аповесці «Знак бяды» гістарычныя падзеі не заўсёды выступаюць негатыўнымі: у 1921-м годзе Сцепаніда і Пятрок атрымліваюць зямлю ў выніку перадзелу, які быў часткай тагачаснай палітыкі. Знешняя сіла апынаецца спрыяльнай для герояў, чаму яны радыюцца: «Праўда, пасля рэвалюцыі ўсё тут крута змянілася, павярнулася да такіх, як яна, другім,

лепшым, бокам: пан Жулега ўцёк у Варшаву, скончыў свой шлях на зямлі стары Яхімоўскі, і яны з Петраком перабраліся з істопкі ў хату і атрымалі ад новай улады дзве дзесяціны хутарскай зямлі» [1, с. 141]. Вайна прыносіць пакуты і гібель, аднак напачатку ратуе сядзібу ад пераносу ў вёску і адмяжоўвае герояў ад свету праз узарваны мост. В. Быкаў паглыбляе разуменне гістарычнага кантэксту і, зноў жа, пераносіць акцэнт на чалавечы досвед, які змяняецца з часам: глабальныя падзеі могуць як даць героям дом, так і разбурыць яго. Гэта суадносіцца з развагамі пра час: «Каб гэта было дадзена чалавеку – хоць трошачкі зазірнуць наперад, угледзець наканавае яму, але схаванае за пластамі часу, тое, што з усёй відавочнасцю адкрыецца ў наплыве наступных дзён. Дык дзе там! Нічога не можа чалавек уведаць з свайго будучага і, бывае, радуецца з таго, што неўзабаве зробіцца прычынай гора, а то плача над тым, што пасля выклікае хіба што ўсмешку» [1, с. 138]. Абмежаванасць чалавечага досведу ў спалучэнні з выпадковасцю ўплыву агульных падзей на лёс асобнага чалавека гавораць пра іншую прыроду асабістай трагедыі, наяўнасць унутраных прычын для яе разгортвання.

У Петрака і Сцепаніды ніколі не было па-сапраўднаму свайго дому, што адрознівае іх ад герояў іншых згаданых твораў беларускай літаратуры, дзе раскрываецца тэма «раскіданага гнязда». Зяблікаў зганяюць з зямлі, дзе жылі іх продкі: «Бацькі і дзяды жылі на гэтым куску зямелькі. Вечна думалі жыць <...> Вечна думалі жыць, а цяпер! Цяпер сын і ўнукі служыць і жабраваць... гаспадарскія сын і ўнукі» [2, с. 14]. Значэнне мае не столькі тое, хто валодае зямлёй па праве (пан), колькі прывязанасць уласнага роду да пэўнага месца, што для герояў В. Быкава пры адсутнасці сям'і немагчыма. Хутар належыць роду Яхімоўскіх і пераходзіць да Петрака і Сцепаніды па праве экспрапрыяцыі, яны застаюцца на той самай зямлі і ў той самай хаце. Героі апынаюцца з адваротнага боку канфлікту, раскрытага ў «Раскіданым гняздзе»: яны забіраюць сабе чужое, і хаця робяць гэта не па сваёй волі, але ўсё ж згаджаюцца на перадазел: «Хай сабе ў думках і спадзяваннях, усё ж яна паквапілася на чужое» [1, с. 152]. На баку герояў знаходзіцца сацыяльная справядлівасць, бо беззямельныя сяляне атрымліваюць ва ўласнасць зямлю, на якой працуюць, што ўспрымаецца як пазітыўная змена. Тым не менш, у аповесці «Знак бяды» падзеі 1921-га года падаюцца як зыходны пункт катастрофы, якая адбываецца з персанажамі. Сцепаніда робіць выбар і карыстаецца сітуацыяй: «...ранкам яна адчула сябе больш пэўна, выразна зразумела, што іх ужо не двое ў сям'і, а бадай што трое, у яе два галасы – яе і дзіцяці – супраць аднаго нерашучага голасу Пётры» [1, с. 152]. Яхімоўскі не ў стане перажыць страту маёмасці – яго лёс такі самы, як лёс Лявона ў п'есе Я. Купалы. Сацыяльная справядлівасць, такім чынам, уступае ў канфлікт са справядлівасцю чалавечай: «На чужым і дармовым шчэнсця не бэндзе» [1, с. 155].

Праблема пераходу чужога ў сваё прачытваецца як адзін з узроўняў праблемы памежнага стану. Імя Яхімоўскага застаецца назвай хутара нават пасля змены гаспадароў і распаду маёнтка – дом герояў захоўвае маркер чужасці і напамін пра мінулае. Той факт, што пан гіне (а не, напрыклад,

уцякае, як пан Жулега [1, с. 141]), стварае сітуацыю, калі ранейшага гаспадара болей не існуе, аднак «чужасць» хутара па-ранейшаму прысутнічае, што пераносіць праблему падзелу свайго і чужога ў плоскасць унутранага. Пятрок бачыць ва ўласнай сядзібе азнакі чужога: «Шмат год ён тут быў гаспадар, а цяпер глядзеў на ўсё быццам чужымі вачыма, быццам ён куды ад'язджаў, развітваўся, і яму было шкада ўсяго» [1, с. 18]; «Не ён іх [ліпы] саджаў, саджалі людзі, ліпы раслі тут пры ўсім ягоным жыцці – ці гожа гэта скаранняць людское?» [1, с. 20]. У герояў ніхто не можа забраць дом назад, але гэтаксама ніхто не можа зрабіць яго цалкам сваім – гвалтоўнае прысвойванне чужога зрабіла яго назаўжды чужым. Перашкодай для таго, каб займець напраўду сваё месца, з'яўляецца ўласнае мінулае і ўласны выбар, якія пакідаюць герояў у памежным стане з адчуваннем віны.

Лакалізаванасць дзеяння аповесці на сядзібе, ізаляванасць мікрасвету спалучаюцца з унутранай супярэчлівасцю гэтага месца для персанажаў. З аднаго боку, вакол гэтага месца сканцэнтраванае ўсё іх жыццё, з іншага – гэта не іх месца. Дынаміка твора задаецца мінімізацыяй прасторы (імкненне адасобіцца, сварыць свой прадказальны свет) і ўнутранай складанасцю мікрасвету, што выяўляецца праз згаданую вышэй змену значэння месца ў рамках шматузроўневай часавай структуры. Памяць, мінулае захоўваюць у адасобленай прасторы тую складанасць, памежнасць, якія пазбаўляюць герояў дому, а значыць, і месца ў свеце.

Такім чынам, тэма «раскіданага гнязда» раскрытая ў шэрагу этапных твораў беларускай літаратуры, у тым ліку ў аповесці В. Быкава «Знак бяды». Аповесць паказвае адасобленых адно ад аднаго людзей, у якіх ніколі не было ні сям'і, ні па-сапраўднаму свайго месца. Прасторавая структура суадносіцца з узроўнямі апазіцыі «свой – чужы» і ў рамках складанай часавай структуры выяўляе разбурэнне дому ў дынаміцы. Шукаючы прычыны катастрофы праз рэтраспектыўнае асэнсаванне досведу, В. Быкаў робіць акцэнт на вытоках разбурэння, яго невідавочных азнаках, ставіць пад пытанне саму магчымасць існавання свайго на месцы чужога. «Раскіданае гняздо» – не толькі катастрофа, прывязаная да канкрэтных абставін, але і спосаб быцця наогул, калі чалавек намагаецца стварыць уласны свет, аднак яго выбар непазбежна прыводзіць да разбурэння – знешняга і ўнутранага.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Быкаў, В. Знак бяды / В. Быкаў. – Мінск : Папуры, 2022. – 320 с.
2. Купала, Я. Раскіданае гняздо / Я. Купала. – Вільня : Выдавецтва Менскага Камісарыяту Асвятлы, 1919. – 82 с.

Раздзел 7. КАТЭГОРЫЯ ЖАНРУ НА РОЗНЫХ ЭТАПАХ ЛІТЕРАТУРНАГА ПРАЦЭСУ, ПРАБЛЕМА ЖАНРАВАЙ АТРЫБУЦЫІ, РОЗНЫЯ ТЫПЫ ЎЗАЕМАДЗЕЙННЯ ЖАНРАЎ

ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЯ СВОЕАСАБЛІВАСЦЬ РАМАНА КАРЭЛА ЧАПЭКА «ВАЙНА З САЛАМАНДРАМІ»

П. А. Давыдава

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

palinadavydava@gmail.com;

наук. кiр. – Г. М. Бутырчык, канд. фiлал. навук, дац.

Мэта дадзенай працы – выявіць жанрава-стылёвыя своеасаблівасці ў рамане Карэла Чапэка (Karel Čapek, 1890 – 1938) «Вайна з саламандрамі» (*Válka s mloky*, 1936). Раскрыццё праблемы твора адбываецца дзякуючы сатырычнай метафары «людзі–саламандры». Раман з’яўляецца папярэджаннем чалавецтва, для выказвання якога аўтар выкарыстоўвае розныя жанры (прыгодніцкі раман, навукова-фантастычны раман, памфлет, філасофскі гратэск) і формы аповеду (газетныя артыкулы, імітацыя навуковых артыкулаў, гістарычнае і журналісцкае эсэ, пратакол сходу акцыянераў, гандлёвы бюлетэнь). Жанр твора можна ахарактарызаваць як раман-антыўтопію і раман-прыпавесць, паколькі з раманным складнікам спалучаюцца рысы антыўтопіі і прыпавесцевасці. Жанрава-стылёвая своеасаблівасць рамана «Вайна з саламандрамі» абумоўленая сінтэзам жанраў, якія патрабуюць розных формаў аповеду і стылістыкі.

Ключавыя словы: жанр; аповед; форма; сатырычная метафара; прыгодніцкі раман; навукова-фантастычны раман; памфлет; філасофскі гратэск; раман-антыўтопія; раман-прыпавесць.

Нягледзячы на сусветную вядомасць чэшскага пісьменніка Карэла Чапэка (Karel Čapek, 1890 – 1938) і яго рамана «Вайна з саламандрамі» (*Válka s mloky*, 1936), існуе няшмат даследаванняў, прысвечаных менавіта гэтаму твору. Вывучэнне жанрава-стылёвых асаблівасцей рамана ўяўляе цікавасць, бо аўтар выкарыстоўвае ў творы розныя жанравыя мадыфікацыі. У гістарычным працэсе Карэл Чапэк прадбачыў агульнаеўрапейскі крызіс, у той жа час у літаратурным працэсе пісьменнік апырэдзіў эвалюцыю жанравага сінтэзу і інтэртэкстуальнасці (постмадэрнізм). Жанравы сінтэз – гэта адзінства жанравых формаў з наяўнасцю жанравай дамінанты, якая ўтрымлівае цэласнасць твора дзякуючы сваёй гібкай структуры.

Да падрабязнага аналізу «Вайны з саламандрамі» звярнуўся літаратуразнаўца Сяргей Нікольскі. У яго працы «Раман К. Чапэка “Вайна з саламандрамі” (Структура і жанр)» разглядаецца жанравая сістэма твора, а таксама прысутнічаюць супастаўленні з іншымі творамі чэшскага пісьменніка [6]. Большая частка навуковых прац, датычных Карэла Чапэка, закранаюць пэўныя аспекты ў агульным кантэксце творчасці аўтара (напрыклад, І. Кліма [15], Г. Янашак-Іванічкава [14], В. Шаўчук [9],

І. Берштэйн [1], А. Матушка [17]). Непасрэдна да «Вайны з саламандрамі» напісаныя прадмовы (Ф. Бурьянэк [10], Я. Цыганэк [11], А. Малевіч [5]), існуе шэраг даследаванняў іншых твораў Карэла Чапэка (Я. Мукаржоўскі [18, 19], М. Отруба [21], Й. Опелік [20], Ф. Валоўх [23], А. Волкаў [2], А. Малевіч [16]). У беларускім літаратуразнаўстве творчасць Карэла Чапэка, у тым ліку «Вайну з саламандрамі», даследавала Ірына Шаблоўская («Сацыяльная фантастыка Карэла Чапэка», «Прыпавесць як спосаб мастацкага мыслення Карэла Чапэка», «Кніга апокрыфаў») [8].

І. В. Шаблоўская піша: «У рамане выкарыстаны шырокі спектр прыёмаў: ад сацыяльнага аналізу да сатырычнага гратэску, ад пародыі да памфлета, ад навуковай фантастыкі да дакументальнай хронікі» [8, с. 63]. Даследчыца адзначае ідэйны змест твора Карэла Чапэка, яго суаднесенасць са светапоглядам пісьменніка і навакольнай рэчаіснасцю таго часу. Карэл Чапэк даследуе чалавека, супрацьстаянне навукова-тэхнічнага прагрэсу і сацыяльна-маральнае развіццё. І. В. Шаблоўская аналізуе, якія жанры і прыёмы выкарыстаў К. Чапэк для стварэння рамана. У творы маюцца складнікі розных жанраў, такіх, як прыпавесць («Але раман гэты – універсальная прытча, у якой Чапэка акцэнтую хваравітую і жыццёва небяспечную для ўсяго чалавецтва праблему, а менавіта – выжыванне ў эпоху войн і звышмагутных сродкаў масавага знішчэння» [8, с. 63]), антыўтопія («У рамане, паўторым, выкарыстаны структуры антыўтопіі і філасофскага рамана-прытчы» [8, с. 65]). Даследчыца сцвярджае, што Карэл Чапэк зрабіў вялікі ўнёсак у развіццё жанру рамана: «Карэл Чапэк істотна паўплываў на развіццё жанру рамана ў еўрапейскай літаратуры XX ст.» [8, с. 65].

Чэшскі літаратуразнаўца Уладзімір Папоўшак (Vladimír Papoušek) у артыкуле «Svět jako žurnál v Čapkově Válce s mloky» [22] («Свет як часопіс у Чапкавай “Вайне з саламандрамі”») адзначае дынамічнасць рамана «Вайна з саламандрамі». На яго думку, часта аналіз твора застаецца ў вузкім гістарычным сэнсе, без увагі да рухомай структуры рамана. У. Папоўшак звяртаецца да даследавання С. Нікольскага і заўважае, што пан Повандра – гэта не толькі герой-мешчанін, але і вобраз чалавека, які спажывае інфармацыю са свету-часопісу і робіцца ахвярай гэтага працэсу: «Pan Povondra je konzument světa, který se prostřednictvím naivního symbolu dopravována pocitu spoluúčasti na probíhajících procesech. Zastupuje – bez ohledu na své specifické charakteristické znaky – konzumenta obecně: člověka, který při daném stupni své transformace a postupujícího přizpůsobení daným podmínkám procítá vždy poněkud opožděně. Ukazuje se rovněž, že historie se nekonstuuje prostřednictvím imanentních “velkých dějinných událostí”, ale že ty jsou vytvářeny zpětnou reinterpetací minulosti» [22, s. 605] («Пан Повандра – спажывец свету, які праз наіўны сімвал перадае адчуванне саўдзелу ў сучасных працэсах. Ён уяўляе – незалежна ад яго спецыфічных характарыстык – спажыўца ў цэлым: чалавека, які на дадзеным этапе сваёй трансфармацыі і паступовай адаптацыі да дадзеных умоў заўсёды прачынаецца са спазненнем. Таксама паказваецца, што гісторыя складаецца

не з іманентных “вялікіх гістарычных падзей”, а што яны ствараюцца зваротным пераасэнсаваннем мінулага»; *пераклад з чэшскай і рускай тут і далей мой – П. Д.*). Уладзімір Папоўшак адносіць Карэла Чапэка да кірунку мадэрнізму, згадваючы, што пісьменнік уздымае праблемы постмадэрнізму: «Čapkova próza se tak jeví jako pohyblivá struktura, jejíž žánrová rozrůzněnost a vnitřní pestrost je sjednocována dynamickými principy, které ji s postupujícím časem spíše významově otevírají. Není tedy jen konkrétním obrazem určité doby a časově omezenou satirou, ale dílem reflektujícím dlouhodobou krizi současné civilizace a zároveň dílem, které z modernistických pozic anticipuje, jak formou, tak tématy, postmoderní problematiku» [22, s. 606] («Проза Чапэка паўстае як рухомая структура, жанравая разнастайнасць і ўнутраная стракатасць якой аб’ядноўваецца дынамічнымі прынцыпамі, якія яе паступова пашыраюць. Таму гэта не проста канкрэтны вобраз пэўнага часу і абмежаваная ў часе сатыра, але твор, які адлюстроўвае працяглы крызіс сучаснай цывілізацыі і ў той жа час твор, які і па форме, і па тэматыцы апырэджае постмадэрнісцкія праблемы з мадэрнісцкай пазіцыі»).

Твор «Вайна з саламандрамі» напісаны ў час сусветнага напружання і пошукаў сродкаў выжывання пасярод вайны, гвалту і руйнавання гуманістычных каштоўнасцей. Аўтар назіраў за абвостранай абстаноўкай у свеце і грамадстве пасля прыходу А. Гітлера да ўлады і разумеў праблему распаўсюджання фашысцкай ідэалогіі. Карэл Чапэк шукаў жанравыя формы, з дапамогай якіх можна паказаць непазбежнасць глабальнай катастрофы. Раман Карэла Чапэка «Вайна з саламандрамі» складаецца з трох кніг («Andrius Scheuchzeri», «Па лесвіцы цывілізацыі» (Po stupních civilizace), «Вайна з саламандрамі» (Válka s mloky)), якія спалучаюць у сабе розныя жанры і жанравыя мадыфікацыі. Разнастайнасць жанраў твора цесна звязаная са стылістыкай, якая ў сваю чаргу спалучаецца з наратывам, спосабам аповеду.

Першая кніга твора пачынаецца ў жанры прыгодніцкага рамана: адразу ўзнікае «загадка прыроды», аўтар карыстаецца экзатычнымі ўласнымі імёнамі, напрыклад, выспа Тана-Маса (Tana Masa), капітан Я. ван Тох (kapitán J. van Toch), карабель «Кандан-Бандунг» (Kandong Bandoeng). На пачатку першай главы аповед вядзецца праз успрыманне капітана ван Тох, але пасля пераходзіць да чальцоў экіпажа, якія збоку назіраюць за дзеяннямі капітана. Тым самым захоўваецца загадка заліву з чарцямі, якія пазней распаўсюдзяцца як саламандры. Асаблівасцю выкарыстання Карэлам Чапэкам прыгодніцкага жанру з’яўляецца яго спалучэнне з рэалістычным апісаннем. Адсюль узнікае гумарыстычны план аповеду, які абумоўлівае развіццё іншага жанру. Такім чынам, у «Вайне з саламандрамі» прысутнічаюць наступныя рысы авантурнай літаратуры (прыгодніцкага рамана): дынамічны тэмп апавядання; сюжэт будзецца вакол пэўнага выпрабавання / з’явы ў загадкавым месцы (загадка заліву); на моўным узроўні выкарыстоўваюцца экзатычныя назвы.

У трэцяй і чацвёртай главе капітан ван Тох сустракаецца з Г. Х. Бондзі (G. H. Bondy), і менавіта ў іх размове тлумачыцца загадка заліву.

Прыгодніцкі раман набывае рысы навукова-фантастычнага рамана: з'яўляецца гіпотэза (мастацкае дапушчэнне) наконт магчымасцей саламандраў у засваенні чалавечых навыкаў, што дазваляе развіццё навукова-фантастычнага жанру. Рысы прыгодніцкага жанру паступова знікаюць – у рамане перастаюць фігураваць капітан ван Тох і Г. Х. Бондзі, за выключэннем асобных згадак і эпізодаў. Стылістыка рамана залежыць ад таго, хто вядзе аповед, а наступныя главы звязваюцца тым, што паказваюць сутыкненні чалавецтва з саламандрамі ў межах зямнога шара, а не асобнага заліву. У творы няма скразных герояў (акрамя пана Повандра (pan Povondra)), адзіны скразны сюжэт – працэс развіцця саламандраў / чалавецтва. Гэты працэс перадаецца праз аўтарскі аповед, стылізацыю навуковых артыкулаў, газетных аглядаў, дакументаў і г.д. Эпізадычныя героі робяцца апавядальнікамі, праз прызму якіх назіраецца працэс пераўтварэнняў у свеце. Стылізацыя – 1. Літаратурны стылістычны прыём наўмыснай імітацыя характэрных асаблівасцей чужой моўнай манеры для дасягнення пэўнай мастацкай мэты [7, с. 1029].

Па ходзе твора адбываецца пашырэнне навукова-фантастычнага плана, які спалучаецца з камічным. Гэта неабходна для стварэння сатырычнай метафары. Акрамя навуковай гіпотэзы, Карэл Чапэк выкарыстоўвае стылізацыю навуковых формаў аповеду. Напрыклад, большая частка главы «Andrias Scheuchzeri» напісана ў форме справаздачы па экспедыцыі, у главе «Пра чалавекаяшчараў» (O lidogeštěrkách) прысутнічае частка стылізацыі навукова-папулярнага газетнага артыкула, у якім захоўваецца архаічны правапіс і састарэлыя канструкцыі: «W gedněch cizjch nowinách se dočjtáme, ze gisty kapitán (welitel) englické wálečné lodi, wrátiwše se z dalekých zemj, podal zpráwu o podiwných plazech, gežto našel na gednom malém ostrůwku w moři Australském. Na tomto ostrowě gest totiž gezero se slanau wodau, awšak s mořem nesauwisegjcj, gakož i welmi swjzelně přjstupné, kdež onen kapitán a lodnj felčar sobě odpočjwali» [12, s. 100] (пераклад не падаецца, бо гэты ўрывак – імітацыя старажытначэшскай мовы, асаблівасцямі якой з'яўляецца ўжыванне літары «w», архаічных марфем -jch, -j, -au, -gjcj і лексем gisty, gežto, gednom, gest, gezero, swjzelně). Карэл Чапэк выкарыстоўвае для развіцця навукова-фантастычнага плана як сапраўдныя навуковыя факты (напрыклад, існаванне саламандр як віду; даследаванне Ёгана Якаба Шэйхцэра, навукоўца, які напраўду існаваў; у бібліяграфічным спісе ў главе «Па лесвіцы цывілізацыі» аўтар згадвае існуючых асоб розных родаў дзейнасці, але прыпісвае ім выдуманая кнігі), так і выдуманая (абапіраючыся на факт існавання саламандр Чапэк дадумвае іх развіццё), якія пацвярджае рознымі формамі аповеду. Такім чынам сціраюцца межы паміж праўдай і выдумкай у творы. Раману ўласцівыя наступныя рысы навуковай фантастыкі: сюжэт развіваецца паводле мастацкага дапушчэння аўтара, ствараецца іншая верагодная рэчаіснасць, пісьменнікам даследуецца жыццё грамадства і чалавека ў спалучэнні з навукова-тэхнічным развіццём.

У канцы першай кнігі вобраз саламандраў ператвараецца ў сатырычную метафару. Літаратуразнаўца Сяргей Нікольскі выдзяляе некалькі тыпаў супастаўленняў, на якіх грунтуецца сатырычная метафара:

1) перайманне саламандрамі людзей як нагода для высмейвання заганаў чалавека і грамадства;

2) перайманне людзьмі саламандраў як аснова сатырычнай характарыстыкі (асабліва датычна нораваў і нормаў паводзін);

3) абыходжанне людзей з саламандрамі як ускоснае адлюстраванне ўзаемаадносін паміж самімі людзьмі [11].

У апошняй главе першай кнігі і пачатку другой кнігі сатырычная метафара «людзі – саламандры» пераходзіць у грамадскі / сацыяльны план. Магчымасць дадзенай сатырычнай метафары абумоўленая тым, што вобраз саламандраў амбівалентны: у ім спалучаюцца рысы і чалавека, і жывёлы. Асновай главы «Salamander-Syndicate» з’яўляецца пратакол сходу акцыянераў. Акцыянеры ставяцца да саламандраў то як да жывёл, то як да людзей. Эксплуатацыя саламандраў чалавекам раўназначная эксплуатацыі чалавека чалавекам.

Назва другой кнігі супадае з назвай яе асноўнай главы, «Па лесвіцы цывілізацыі» (Po stupních civilizace). У падзаголоўку загадзя пазначаная форма аповеду – гісторыя саламандраў. Аповед цяпер вядзецца не ад асобы аўтара, а ад розных герояў, праз якіх успрымаюцца падзеі. Формай напісання другой кнігі можна назваць гістарычнае эсэ, у якім маецца вялікая колькасць газетных артыкулаў, аглядаў, імітацый навуковага жанру, ілюстрацый і, што характэрна для гістарычнага жанру, бібліяграфія навуковай літаратуры. У кнізе «Па лесвіцы цывілізацыі» галоўным робіцца грамадска-гістарычны працэс; па канкрэтна апісаных фактах развіцця саламандраў у гэтым працэсе зразумела, што менавіта чалавек вучыць саламандраў.

У другой кнізе рамана пашыраецца гратэскавасць, дзякуючы якой ствараецца іншая рэчаіснасць. Яна па сутнасці не з’яўляецца выдуманай, бо існаванне гэтай рэчаіснасці заканамернае для сістэмы адносін, пабудаванай на гвалце. У частцы, напісанай у форме гандлёвага бюлетэню, Карэл Чапэк стварае для саламандраў тэрміналогію (Leading, Heavy, Team, Odd Jobs, Trash, Spawn), якая раздзяляе іх на групы паводле характарыстык. Гэтыя характарыстыкі звычайна належаць да апісання жывёл, рабоў або арыштантаў: «Trash neboli brak (póvl, odpadky) jsou méněcenní, slabí nebo tělesně vadní Mloci, kteří se neprodávají jednotlivě ani v určitých partiích, nýbrž hromadně na váhu, obvykle po celých desítkách tun; kilogram živé váhy stojí dnes sedm až deset centů» [12, s. 138] («Trash, або брак (смецце, адкіды), – гэта непаўнавартасныя, слабыя саламандры або інваліды, якія прадаюцца не паасобку ці пэўнымі партыямі, а оптам, звычайна цэлымі дзясяткамі тон. Кілаграм жывой вагі сёння каштуе ад сямі да дзесяці цэнтаў»). Такім чынам, аўтар спалучае ўяўленні пра розныя сферы, што ўзмацняе гратэскаваць.

Адна з самых галоўных ідэй другой кнігі заключаецца ў тым, што менавіта чалавецтва навучыла саламандраў жорсткасці і бязлітаснасці. Сярод газетных жанраў, якія выкарыстоўвае Карэл Чапэк, прысутнічае апытанне на

тэму «Ці ёсць у саламандраў душа?». Выказванне, якім сфармуляваны дакладны адказ, Карэл Чапэк прыпісвае Бернарду Шоу: «Rozhodně nemá duši. V tom se shodují s člověkem. Váš G. B. Shaw» [12, s. 152] («Безумоўна, у іх няма душы. У гэтым яны падобныя да чалавека. Ваш Дж. Б. Шоу»). У гэтым выказванні аб'ядноўваецца папярэдняя гратэскавасць і сатырычная метафара. Выкарыстанне журналісцкага апытання імітуе масавае грамадскае меркаванне.

У трэцяй кнізе «Вайна з саламандрамі» (Válka s mloky) аповед вядзецца ад імені аўтара. С. Нікольскі характарызуе жанр апошняй кнігі як палітычны памфлет і адначасова філасофскі трагіка-іранічны гратэск. Варта адзначыць, што ў кантэксце сучаснай гісторыі найбольш цікава разглядаць заключную кнігу як філасофскі гратэск. Прынята лічыць, што гратэск не з'яўляецца самастойным жанрам, – гэта від умоўнай фантастычнай вобразнасці. У творы «Вайна з саламандрамі» гратэск набывае пашыранае значэнне, таму можна адзначыць гратэскавы складнік. Гэта дазваляе ахарактарызаваць жанр твора як філасофскі гратэск. У сучаснай літаратуры існуе прыклад рамана-гратэску, «Пасёлак кентаўраў» (1992) А. Кіма.

Галоўная думка трэцяй кнігі і рамана ў цэлым – вайна людзей супраць людзей. На пачатку трэцяй кнігі Карэл Чапэк апісвае ўзброеныя сутыкненні саламандраў з людзьмі ў розных кропках свету. Вайна саламандраў супраць людзей дазваляе перайсці да раскрыцця супярэчнасцей паміж людзьмі, галоўнай думкі твора. Вобраз Правадыра-Саламандра (Chief Salamander) гратэска-сімвалічны, ён увасабляе метафару «людзі – саламандры». Правадыр-Саламандр – гэта чалавек, які ўзначальвае агрэсію саламандраў, адпаведна вядзецца вайна людзей супраць людзей, а Правадыр робіцца чалавекам-саламандрай. Такім чынам, для «Вайны з саламандрамі» як для філасофскага гратэску характэрны спалучэнне розных вобразных планаў, выкрыццё сутнасці пэўнай заганнай з'явы, надзвычайнае абвастрэнне супярэчнасцей.

С. Нікольскі сцвярджае, што раман Карэла Чапэка «Вайна з саламандрамі» ў агульным плане можна аднесці да жанру ўтопіі. Аднак ідэя рамана і змест паняцця «ўтопія» супрацьлеглыя: «Утопія – літаратурны жанр, у аснове якога – выяўленне няіснага ідэальнага грамадства» [4, с. 1117]. Карэл Чапэк гратэскава перадае неідэальную рэчаіснасць дзеля таго, каб паказаць, што грамадства гвалту і вайны не можа быць утопіяй. У прадмове да «Вайны з саламандрамі» аўтар піша: «Není to utopie, nýbrž dnešek. Není to spekulace o čemsi budoucím, nýbrž zrcadlení toho, co jest a prostřed čeho žijeme. (...) Psal jsem své Mloky, protože jsem myslel na lidi» [13] («Гэта не ўтопія, а сучаснасць. Гэта не развагі пра аддаленую будучыню, а адлюстраванне сучаснасці, у якой мы жывём. (...) Я пісаў пра саламандраў, бо думаў пра людзей»). Такім чынам, жанр «Вайны з саламандрамі» можна акрэсліць як антыўтопію: «Антыўтопія – пародыя на жанр утопіі альбо на ўтапічную ідэю; падобна да сатыры, можа надаваць своеасаблівасць самым разнастайным жанрам: раману, паэме, п'есе, апавяданню» [3, с. 38]. Беларуская літаратуразнаўца Ірына Шаблоўская адзначае рысы антыўтопіі ў творы

Карэла Чапэка: «У рамане, паўторам, выкарыстаны структуры антыўтопіі і філасофскага рамана-прытчы, для азначэння жанру «Вайны з саламандрамі» С. В. Нікольскі ўжывае тэрмін “раман жанравага сінтэзу”» [8, с. 65]. Характэрнымі рысамі, дзякуючы якім твор можна назваць раманам-антыўтопіяй, з’яўляюцца: дваістасць свету, герояў і сюжэта (у «Вайне з саламандрамі» існуе свет людзей і саламандраў; адпаведныя героі; сюжэт развіваецца паводле супрацьпастаўлення свету людзей і саламандраў), у творы прысутнічае выпрабаванне пасля якога здараецца катастрофа (выпрабаванне людзей на чалавечнасць і катастрофічнае знішчэнне гуманістычнай маралі), у творы паказваюцца наступствы панавання масы і абесцэння асобы, грэбаванне культурным і маральным развіццём на карысць матэрыяльных каштоўнасцей.

Жанр «Вайны з саламандрамі» можна вызначыць і як раман-прыпавесць, бо аўтар у іншасказальнай форме (вобраз саламандраў) намагаецца зрабіць папярэджанне чалавецтву. Праз форму падарожнай нататкі выказваецца ідэя паўтаральнасці гісторыі і памылак, да асэнсавання якіх імкнецца Карэл Чапэк: «*Tu partii jsem prohrál. Případalo mi najednou, že každý tah na šachovnici je starý a byl už kdysi někým hrán. Snad i naše dějiny už byly kdysi hrány, a my taháme své figúrky stejnými tahy k stejným porážkám jako kdysi*» [12, s. 144] («Тую партыю я прайграў. Мне раптам здалося, што больш не існуе хадоў на шахматнай дошцы, быццам усе хады ўжо некалі былі зробленыя. Магчыма, і наша гісторыя ўжо была аднойчы разыграная, а мы рухаем фігуркі тымі ж хадамі да тых самых паразаў, як некалі»). Твор «Вайна з саламандрамі» – гэта раман-прыпавесць, бо ён засноўваецца на такім тыпе мастацкага абагульнення, як прыпавесцевасць. Для рамана Карэла Чапэка характэрная магістральная філасофская ідэя, якой падпарадкоўваюцца ўся мастацкая структура тэксту. У творы прысутнічае другі іншасказальны план, дзякуючы якому ўвасабляецца аўтарская філасофская ідэя.

У канцы трэцяй кнігі зноў з’яўляецца герой пан Повандра, адзіны скразны герой у рамане, які звязвае структурныя часткі твора. Праз яго ўспрыманне свету ўвасабляецца мадэль мыслення звычайнага мешчаніна, які жыве ў сваім мікрасвеце. Ён жыве па прынцыпе «гэта мяне не датычыцца» да моманту, пакуль не ўбачыць саламандру побач з сабой: «*Zvykne si člověk, co dělat. U nás to není, tak co; jen kdyby nebyla taková dražota! Například co dnes chtějí za to kafe – Pravda, ona Brazílie už taky zmizela ve vlnách*» [12, s. 250]. («Звыкнецца да ўсяго чалавек, што ж рабіць. Гэта ж не ў нас, дык і ладна. Вось толькі б не было так дорага! Напрыклад, колькі зараз хочуць за тую каву... Вядома, сама Бразілія ўжо знікла пад вадой»). Пан Повандра з’яўляецца першым сведкам, які заўважае саламандру ў цэнтры Прагі ў Влтаве. Першая рэакцыя героя – ісці дадому. Да гэтага саламандры паступова змяншалі прастор дома/у (і ў канкрэтным, і ў абстрактным сэнсе), забіраючы прастору ў людзей. Пан Повандра разумее, што супрацьстаяць саламандрам не атрымаецца нават дома: «*Půjdeme domů. To je konec*» [12, s. 253] («Хадзем дадому. Гэта канец»).

Повандра не заўважае заканамернасцей, якія прывялі да сусветнай трагедыі, таму лічыць усю віну сваёй: «„To já, to já,“ šeptá starý pán. (...) „Kdybych tehdy nebyl pustil toho kapitána k panu Bondymu, tak by se tohle všechno nestalo...“» [12, s. 254] («„Гэта я, усё гэта я, – шэпча стары. – Проста ведай, што гэта я ва ўсім вінаваты. Калі б я тады не пусціў капітана да пана Бондзі, нічога б гэтага не здарылася”»).

Раман «Вайна з саламандрамі» мае эпілог (апошняя глава трэцяй кнігі), які падзяляе думкі аўтара на два галасы. З аднаго боку гучаць прапановы па рашэнні лёсу чалавецтва, а з іншага боку гэтыя прапановы ўзважваюцца. У апошняй кнізе прысутнічаюць супрацьлеглыя па сваім сэнсе главы «Вольф Менэрт піша свой труд» (Wolf Meynert píše své dílo) і «Ікс перасцерагае» (X varuje). Першы памфлет накіраваны супраць чалавецтва, а другі – супраць саламандраў, дзеля абароны чалавечнасці. У эпілогу адзін з галасоў апавядальніка-аўтара сцвярджае: «Dělal jsem, co jsem mohl; varoval jsem lidi včas; ten X, to jsem byl částečně já» [12, s. 257] («Я рабіў усё, што мог: я своечасова папярэдзіў людзей, той самы Ікс – гэта ж збольшага быў я»). Перасцярогай Карэла Чапэка з’яўляецца не толькі глава «Ікс перасцерагае», але і раман «Вайна з саламандрамі» цалкам: «„Nesmysl,“ ozval se syn drsně. „To si ani neberte do hlavy, tati. To udělali všichni lidé. To udělaly státy, to udělal kapitál – Všichni chtěli mít těch Mloků co nejvíc. Všichni na nich chtěli vydělat. My jsme jim taku posílali zbraně a kdeco – My všichni za to můžeme“» [12, s. 255] («„Лухта, – рэзка азваўся сын. – Не бярыце гэта да галавы, тата. Усе людзі вінаватыя. Вінаватыя дзяржавы, вінаваты капітал... Усе хацелі мець як мага больш саламандраў. Усе хацелі нажыцца на іх. Мы таксама дасылалі ім зброю і ўсялякае іншае. Мы ўсе ў гэтым вінаватыя”»).

Такім чынам, жанравая сістэма рамана «Вайна з саламандрамі» ўяўляе сабой сінтэз мастацкіх жанраў і формаў аповеду: прыгодніцкі раман, навукова-фантастычны раман, памфлет, філасофскі гратэск; газетныя артыкулы, навуковыя артыкулы, гістарычнае эсэ, пратакол сходу акцыянераў, гандлёвы бюлетэнь, журналісцкае апытанне. Акрамя таго, жанр твора можна вызначыць як раман-антыўтопію і раман-прыпавесць. Сатырычная метафара «людзі–саламандры» і жанравая сістэма твора з’яўляюцца ўзаемазвязанымі, дзякуючы іх развіццю раман «Вайна з саламандрамі» набывае жанрава-стылёвую своеасаблівасць.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Бернштейн, И. А. Утопии Карела Чапека и проблемы современного критического реализма / И. А. Бернштейн // Пути реализма в литературах стран народной демократии / Н. И. Балашов [и др.]. – М. : Наука, 1965. – С. 106–141.
2. Волков, А. Р. Трагедия Карела Чапека «Мать» / А. Р. Волков // Литература славянских народов» (вып. 7). – М. : АН СССР, 1962. – С. 3–14.
3. Ланин, Б. А. Антиутопия / Б. А. Ланин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин [и др.]; под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 38–39.

4. Ланин, Б. А. Утопия / Б. А. Ланин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин [и др.]; под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 1117–1118.
5. Малевич, О. М. Роман-памфлет Карела Чапека «Война с саламандрами» / О. М. Малевич // Война с саламандрами / К. Чапек. – М., 1960. – С. 5–14.
6. Никольский, С. В. Роман К. Чапека «Война с саламандрами» (Структура и жанр) / С. В. Никольский. – М. : Наука, 1968. – 208 с.
7. Семёнов, В. Б. Стилизация / В. Б. Семёнов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин [и др.]; под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 1029–1030.
8. Шаблоўская, І. В. Сусветная літаратура ў беларускай прасторы. Рэцэпцыя. Тыпалогія. Кантакты / І. В. Шаблоўская; прадм. Г. М. Бутырчык. – Мінск : Радыёла-плюс, 2007. – 304 с.
9. Шевчук, В. І. Карел Чапек: антифашистські твори: літературно-критичний нарис / В. І. Шевчук. – К. : Держлітвидав, 1958. – 224 с.
10. Burianek, Fr. Předmluva. У кн.: К. Čapek. Válka s Mloky / Fr. Burianek. – Praha, 1955. – S. 7–16.
11. Ciganek, J. Fantasie a pravda Mloku. У кн.: К. Čapek. Válka s Mloky. / J. Ciganek. – Praha, 1958. – S. 256–262.
12. Čapek, K. «Válka s mloky» / K. Čapek. – Praha : LEDA spol. s r. o., 2022. – 280 s.
13. Čapek, K. Předmluva k Válce s Mloky [Elektronický zdroj] / K. Čapek. – Přístupový režim : – <http://karelcapek.blogspot.com/2018/08/predmluva-k-valce-s-mloky.html>. – Datum přístupu : 19.01.2023.
14. Janaszek-Ivaničková, H. Karel Čapek, czyli Dramat humanisty / H. Janaszek-Ivaničková. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1962, – 267 s.
15. Klíma, I. Karel Čapek / I. Klíma. – Praha : Edice Profily, 1962. – 156 s.
16. Malevič, O. Továrna na Absolutno po 40 letech čili utopia dějiny / O. Malevič. – «Ceská literatura», 1962. – S. 365–369.
17. Matuška, A. Človek proti skaze. Pokus o Karla Čapka / A. Matuška. – Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963. – 382 s.
18. Mukařovský, J. O Karlu Čapkově a jeho Krakatitu. У кн.: К. Čapek. Krakatit / J. Mukařovský. – Praha, 1948. – S. 307–331.
19. Mukařovský, J. Trojice studií o Karlu Čapkově. У кн.: J. Mukařovský. Kapitoly z české poetiky / J. Mukařovský. – Praha, 1948. – S. 325–400.
20. Opelík, J. Obyčejný život čili Deukalion. У зб.: «Struktura a smysl literárního díla» / J. Opelík. – Praha, 1966. – S. 143 – 159.
21. Otruba, M. Polemika K. Čapka s romantikou / M. Otruba. – «Ceská literatura», 1965. – S. 15–35.
22. Papoušek, V. Svět jako žurnál v Čapkově Válce s mloky / V. Papoušek. – «Ceská literatura». – No.6. – 1994. – S. 601–607.
23. Valouch, Fr. Cesta K. Čapka od relativismu k antifašismu – Bílá nemoc / Fr. Valouch // Krkonoše. Podkrkonoší / Fr. Valouch. – Havlíčkův Brod, 1964. – S. 261 – 297.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ГЕРОЙ В ДЕТЕКТИВАХ М. ЛЕБЛАНА И В. КОРОТКЕВИЧА

А. О. Ефименко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

hannaofalltrades@gmail.com;

научн. рук. – Е. А. Борисеева, канд. фил. наук, доц.

Национальная специфика жанровой литературы зависит как от периода, в котором жанр был сформирован в рамках литературной традиции, так и от особых черт национального характера, под влиянием которых адаптируются сюжеты для определенного этноса. В данной статье на материале произведений В. Короткевича (1930 – 1984) и М. Леблана (Marie Émile Maurice Leblanc, 1864 – 1941) сравниваются национальные особенности белорусской и французской детективной прозы. Поскольку оба автора при разработке национальной версии детектива создавали характерного героя, которому присущи индивидуальные поведенческие стереотипы, делается вывод, что жанровые трансформации обусловлены прежде всего репрезентацией личной и национальной идентичности. Произведения М. Леблана («Арсен Люпен – благородный грабитель» (*L'Arrestation d'Arsène Lupin*, 1905) и последующие романы) были написаны как пародия на классический английский детектив и высмеивали образ Шерлока Холмса; повесть В. Короткевича «Дикая охота короля Стаха» (*Дзікае паляванне караля Стаха*, 1964) и последовавший за ней роман «Черный замок Ольшанский» (*Чорны замак Альшанскі*, 1980) наоборот, заимствуют методы расследования английского сыщика. Особое внимание в статье уделяется изучению трансформаций детективного кода и сюжетно-композиционных особенностей жанра в разных национальных литературах.

Ключевые слова: детектив; национальные варианты детектива; национальная идентичность; национальный герой; белорусский детектив; французский детектив; жанровый код.

Жанр детектива, сформировавшийся в английской литературе XIX века, был определен наличием устойчивого повторяющегося сюжета, подразумевающего мотив поиска и разоблачения преступника, благодаря чему и получил название формульного жанра. Однако в разные периоды и в зависимости от выбранной цели авторы использовали структуру детектива для исследования социальных и философских проблем, благодаря чему выделялись и подчеркивались одни элементы структуры и нивелировались другие. Особенно яркие трансформации детективного сюжета происходили в периоды заимствования жанра другими национальными литературами. Причиной изменений становились как эпоха, в которой происходило заимствование, так и специфика национальных черт литературы, перенимавшей жанр.

Уже в 1979 году Т. Кестхейи в работе «Анатомия детектива» говорит о значительной трансформации жанровой модели детектива и важности этой трансформации для литературного процесса. Структуру английского аналитического детектива он сравнивает со структурной моделью волшебной сказки, поскольку в обоих случаях сюжет выстраивается вокруг героя, обладающего «необычными» и «сверхъестественными» по мнению других персонажей, способностями. Именно благодаря своей исключительности

герой-детектив и оказывается в итоге способен распутать тайну, которая непонятна остальным, «обычным» людям. Мир детективного романа, как отмечает Т. Кестхейи, очень похож на сказочный: на это указывают персонажи-функции, исполняющие определенную роль в сюжете, и ключевые сцены, обязательно повторяющиеся в каждой истории. Особенно интересны наблюдения ученого, касающиеся использования фольклора в детективных романах – согласно исследованиям, народные предания трансформируются в подобие городских легенд, с которыми и борется герой-сыщик, «человек исключительных способностей, городской фольклорный герой, герой большого города, подобный герою волшебной сказки. <...> Засучив рукава, они сражаются с загадками, секретами, головоломными тайнами, борются с ведьмами и волшебниками, страшными гениальными злодеями» [1]. Теории Т. Кестхейи и Д. Клугера, выделившего в детективе, помимо фольклорного элемента, специфику Загадки (логической) и Тайны (непознаваемой), позволяют в 2012 году исследовательнице Т. Филюшкиной рассматривать детективный роман как жанр, который исследует тему культурной памяти и её репрезентации в художественном тексте. В книге «Детектив и проблема культурной памяти» Филюшкина выделяет своеобразие «правил детектива» и отмечает, что «он особенно наглядно демонстрирует один из видов культурной памяти – память жанра и именно потому, что по сравнению с другими жанрами более «скован» правилами [3, с. 80]. Таким образом, к сохранению социально-культурного контекста в детективном романе приводят не только постоянные повторения жанровой модели, но и попытки ее пародирования и изменения, поскольку любое пародирование опирается на существовавший до него образ или код. При заимствовании детективной модели различными национальными литературами создавался не только социально-ориентированный сюжет, характерный для временного и исторического периода, но и особый национальный герой, характер которого конструировался так, чтобы репрезентовать мышление и образ действий идеального персонажа-проводника для массового читателя. Формирование такого героя, как и детективного сюжета, предполагало два способа: либо через подражание уже известной детективной модели и адаптации её для определенного типа читателя, либо через отрицание и высмеивание.

Устоявшейся моделью детективного романа в начале XX века считались рассказы А. Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе, таким образом, схема классического английского аналитического детектива предполагала:

- повествование от третьего лица, но в интересах персонажа, расследующего дело;
- отсутствие мистики и наличие причинно-следственных связей, которые дают возможность решения загадки путем логического анализа;
- сюжет сосредоточен на технической стороне процесса расследования, психологизм минимален;

- детектив сотрудничает с полицией, но и противостоит ей, оставаясь при этом «третьей стороной»;
- главный герой обладает нетипичными для обычного человека знаниями и умениями, он образован, физически силен, обладает специфическими интересами в области естественных наук и искусств;
- он занимается расследованием не столько из помощи людям, сколько из праздного интереса;
- персонажа не интересует личная выгода или популярность, лучшей наградой для него является сам факт раскрытия загадки и установления социальной справедливости.

Заимствование данной популярной детективной модели во французскую литературу в жанре развлекательной повести происходит от противного, то есть, нарушаются или искажаются все перечисленные пункты. При создании цикла о Арсене Люпене М. Леблан (Marie Émile Maurice Leblanc, 1864 – 1941) создает совершенно новый образ героя, где ориентируется также на «уголовные романы» Э. Габорио, в которых следствие ведет бывший преступник – об этом упоминается в новелле «Херлок Шолмс приходит поздно» (*Herlock Sholmès arrive trop tard*, 1906). Герой Леблана опровергает все правила детектива, поскольку он не сыщик, а преступник, и именно от его лица ведется повествование о следствии. Это подчеркивается еще и приемом ненадежного рассказчика, который Леблан применяет в первой новелле «Арест Арсена Люпена» (*L'Arrestation d'Arsène Lupin*, 1905): читатели до самой развязки не знают, что герой, который помогает полиции ловить опасного преступника, на самом деле им и является и «ищет» сам себя, путая следствие. Соединяя в образе Люпена черты и сыщика, и вора, Леблан обходит почти все правила создания детективного романа, а именно:

- повествование ведется от лица персонажа, планирующего преступление;
- отсутствие мистики и наличие причинно-следственных связей, которые дают герою возможность обмануть полицию путем логического анализа и предсказания их действий;
- сюжет сосредоточен на попытках героя уйти от преследования, то есть, приобретает черты приключенческого романа;
- детектив противостоит полиции, сохраняя при этом принципы и моральный облик (джентльмен-грабитель);
- главный герой обладает нетипичными для обычного человека знаниями и умениями, он образован, физически силен, имеет специфические интересы в области естественных наук и искусств;
- он совершает преступления не столько из личной выгоды, сколько из праздного интереса или от скуки;

- лучшей наградой для героя является не прибыль, а сам факт планирования и совершения сложного преступления, в некоторых случаях – вскрытие двуличности государственных и социальных механизмов, действующих в обществе.

Особенно интересен персонаж Люпена тем, что действительно выступает как сказочный герой: люди симпатизируют ему больше, чем полицейским, несмотря на род его деятельности; он способен находиться в двух местах одновременно, мгновенно перевоплощаться в разных людей настолько точно, что даже задержавший его детектив неспособен его опознать, владеет секретными единоборствами и техниками, имеет несколько образований, в том числе, медицинское и биологическое, а кроме того, безошибочно способен распознать любую подделку с первого взгляда. Каждое из «невероятных приключений Арсена Люпена» больше напоминает сказочный сюжет, полный мистических и парадоксальных событий, но итогом повести всегда остается разоблачение чудесного самим Люпеном, который подробно объясняет, как он провернул тот или иной трюк. Этот прием заменяет детективное расследование и обыгрывает финальное объяснение причинно-следственных связей в классическом детективном сюжете. Не гениальный следователь объясняет, каким образом размышлял преступник, а сам преступник, разочарованный тем, что никто не понял его образ мышления, объясняет потерпевшему поражение следователю, как именно сумел его обхитрить.

Однако даже при такой «рационализации» Леблан не отбрасывает фольклорно-готические элементы, присущие детективу, о которых упоминает Т. Кестхейи. В повестях о Люпене также присутствуют старые замки, проклятые сокровища и легенды, но они куда менее интересны и автору, и читателю, чем фигура главного героя. Самым загадочным и невероятным в рассказах остается сам Арсен Люпен – тем более, что почти всегда мы наблюдаем за ним глазами других персонажей. Люпен предстает перед читателем как сказочный, мифологизированный герой, и несмотря на то, что он легко читает психологические портреты окружающих, сам он скорее функция, не требующая психологизации: «Мы не знаем, кто вы такой, откуда взялись, где прошло ваше детство, – короче говоря, ровным счетом ничего. Три года назад вы внезапно появились Бог весть откуда под именем Арсена Люпена, человека, в котором диковинным образом сочетаются ум и извращенность, аморальность и щедрость». О его внешности достоверно известно только то, что он необычайно сильный, красивый и высокого роста, все остальные приметы он способен изменить по своему усмотрению.

Куда более традиционное заимствование жанровой модели детектива предлагает В. Короткевич (1930 – 1984), перед которым также стоит задача создания национального героя. В повести «Дикая охота короля Стаха» (*Дзікае паляванне караля Стаха*, 1964) и последующем романе «Черный замок Ольшанский» (*Чорны замак Альшанскі*, 1980) он вводит героя, объединяющего в себе черты аристократа-интеллектуала и «простого

человека». Характерным для героя Короткевича в первую очередь становится то, что он пользуется уважением у людей разных социальных слоев и классов благодаря своему сдержанному характеру, выдающемуся интеллекту, физическим умениям и талантам. Но, что особо подчеркивается автором и отделяет как Белорецкого из «Дикой охоты...», так и Космича из «Черного замка...» от других персонажей-следователей в разные эпохи, свои размышления и расследования они выстраивают не только с помощью «холодной» формальной логики, но обязательно с учетом чувственно-иррационального начала. В ходе повествования, выдержанного от первого лица, важную роль играют предчувствия, ощущения, настроения и даже сны героя. На цельность и правдоподобность такого образа работает детальная психологизация персонажа, который показан со своими страхами и слабостями. Однако эти слабости чаще даны скорее для соблюдения баланса, чем действительно рассматриваются, как изъяны – по большей части, о них знает только сам герой, остальные персонажи оценивают эти изъяны как некоторую странность или прихоть. В финале симпатией к нему проникаются не только его друзья, но и соперники, во многом благодаря ярко выраженному гуманистическому мировосприятию. Многократно в текстах повторяется и подчеркивается сочувствие героя, которое он испытывает как к пострадавшим, так и к самим преступникам: «чамусьці нават шкада... Вось гэты быў з вартых ворагаў. Не смоўж нейкі. З такімі цяжка і небяспечна, але й прыемна мець справу» [5, с. 486]; «І хоць ты варты пятлі – мы не знішчым цябе. Мы далі слова. Пасля мы разбяромся і, калі ты будзеш вельмі вінен, перадамо цябе ў губерньскі суд, а калі не – выпусцім» [4, с. 253]. В отличие от хладнокровного классического расследования или пародийного авантюрного В. Короткевич делает упор на иррационально-чувственное познание и гуманистический взгляд на мир составляют специфическую национальную особенность персонажа. Таким образом, становится возможным вывести особенности белорусской детективной прозы:

- повествование от лица персонажа, расследующего дело;
- отсутствие мистики и наличие причинно-следственных связей, которые дают возможность решения загадки путем логического анализа;
- тем не менее, герой, расследующий преступление, иногда прибегает к чувственно-иррациональному интуитивному мышлению, что демонстрируется как его преимущество перед сухой логикой;
- сюжет фокусируется на социальной стороне преступления, портреты героев глубоко психологичны;
- детектив сотрудничает с органами правопорядка, даже если не считает их методы оправданными, не противостоит им;
- главный герой обладает нетипичными для обычного человека знаниями и умениями, он образован, физически силен,

обладает специфическими интересами в области естественных наук и искусств;

- он занимается расследованием из альтруистических побуждений;

- персонажа не интересует личная выгода или популярность, лучшей наградой для него является установление социальной справедливости, логическая загадка вторична.

Разница в подходах авторов зависит, конечно, от задачи, которую авторы ставят перед собой при заимствовании жанровой модели или её отдельных элементов. Леблан спорит с самой концепцией аналитического детектива, вместо которой предлагает авантюрное расследование. На это уже прямо указывает название последней новеллы: «Херлок Шолмс приходит поздно», причем имя Холмса изначально было написано правильно, а заменено только в последующих редакциях из-за авторских прав. И повествование, и сюжеты, и сам образ персонажа при этом создаются в таком ключе, чтобы подрывать и высмеивать известный читателю детективный код. Например, новелла сначала заканчивается будто бы триумфом Шолмса, но в самом финале великий детектив получает от Люпена сверток с часами, которые тот у него украл: «Читайте: "Г-ну Херлоку Шолмсу, от Арсена Люпена"».

Британский сыщик взял пакетик, развязал его... <...> Это были часы.

– Вот так история! Ваши часы! Арсен Люпен возвращает Вам Ваши часы! Но поскольку возвращает, значит он их у Вас похитил. Он украл у Вас часы! Ах, такое случается не каждый день! Часы Херлока Шолмса, которые у него стащил Арсен Люпен! Можно помереть со смеху!» [2]. И совсем в другом контексте фигурирует имя Холмса у В. Короткевича – оно используется не для насмешки, а, скорее, для того, чтобы сравнением с Холмсом показать уважение к героям, продемонстрировать значимость национального и поставить их в ряд со всемирно известными именами: «Суддзя Станкевіч (а вы ведаеце, тады суддзя часту быў і следчы), сярэдневяковы беларускі Холмс (а ён быў чалавек для тых часоў гуманны, катаванні, рэч тады звычайную, прымяніў толькі два разы ў жыцці)» [5, с. 44-45]. «Урэшце я пачаў думаць, што з гэтым тэкстам мы памыліліся. <...> І мы зноў да ачмурэння сядзелі над кнігаю і копіяй, і Мар'ян бурчаў:

– Холмсы мне яшчэ, таксама... Пінкертоны... Картэры... Станкевічы... Мегрэ» [5, с. 66].

Подводя итоги, можно сказать, что заимствованная формула детектива реализуется в национальной литературе с высокой долей трансформации, поскольку обязательно репрезентует черты национальной идентичности. Одной из таких черт становится характерный герой, которому присущи определенные своеобразно-индивидуальные поведенческие стереотипы, часто схожие с теми, которыми обладают персонажи волшебной сказки. Второй важный момент – то, как разворачивается и реализуется расследование: оно может приобретать игровой характер или наоборот,

предельно психологизироваться и социализироваться. И, наконец, самое серьезное отличие национальных вариантов детектива от классического английского – отсутствие общей нормы «благополучия» в финале. Если в классическом детективе с разгадкой тайны исчезает и проблема, то ни у М. Леблана, ни у В. Короткевича этого не происходит: социальные проблемы только обостряются, поскольку они находятся на виду. Тем не менее, для французской детективной прозы характерно доведение ситуации до абсурда, а белорусской – смягчение напряжения в финале за счет иррационального мировосприятия героя: он видит выход из сложившейся ситуации лично для себя через сохранение чувственно-интуитивного мышления и воспитание в себе и других гуманистических принципов и альтруизма.

Библиографические ссылки

1. Кестхейи, Т. Анатомия детектива / Т. Кестхейи [Электронный ресурс]. – 1989. – Режим доступа: <https://coollib.net/b/442558-tibor-kestheyi-anatomiya-detektiva/read> – Дата доступа: 13.12.2023.
2. Леблан, М. Арсен Люпен – благородный грабитель / М. Леблан [Электронный ресурс]. – 2001. – Режим доступа: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/L/LEBLAN_Moris/_Leblan_M..html. – Дата доступа: 13.12.2023.
3. Филюшкина, С. Детектив и проблема культурной памяти. Атаки новаций и упрямство жанра. / С. Н. Филюшкина. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – 82 с.
4. Караткевіч, У. Дзікае паляванне караля Стаха / У. Караткевіч. – Мінск : Папуры, 2022. – 272 с.
5. Караткевіч, У. Чорны замак Альшанскі : раман / У. Караткевіч. – Мінск : Папуры, 2018. – 496 с.

ПОИСК ЛИЧНОСТНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ МАКСА ФРИША «ШТИЛЛЕР»

М. А. Межейникова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

mmezheynikova@inbox.ru;

науч. рук. – Ю. Г. Курилов, канд. филол. наук, доц.

В статье исследуется процесс поиска и распада личностной идентичности в романе «Штиллер» (*Stiller*, 1954) швейцарского писателя Макса Фриша (Max Frisch, 1911 – 1991). Стремление главного героя отказаться от собственной биографии и совершить попытку бегства, выбрав новое имя и образ, устанавливает параллель темы формирования личности с переосмыслением традиционной романной формы – «романа становления» XX в. – и его трансформацией в «субъектный» тип. На примере нарративной стратегии («расщепленный субъект») автор показывает разрыв человека и общества, фрагментарность и отчужденность обоих. В связи с установленным расколом между вымышленным и латентным «Я» героя обозначена роль Другого (как общества, так и фрагмента собственной личности) в процессе самопознания.

Ключевые слова: личность; поиск «Я»; существование; идентичность; концепция Другого; распад.

Макс Фриш (Max Frisch, 1911 – 1991) – выдающийся представитель немецкоязычной швейцарской литературы, автор в высшей степени оригинальный, известный в первую очередь как прозаик, драматург и эссеист. Классик презирал стереотипное мышление и излишнюю торжественность как в жизни, так и в творчестве, поэтому главным отличием его произведений является неординарный подход к рассмотрению «вечных сюжетов».

Сквозными темами для писателя становятся поиск идентичности, свобода личности, роль общественной морали на пути становления человека, мотив маски и двойственности, экзистенциалистские мотивы и многое другое, связанное напрямую с индивидом. Эти темы очень хорошо вписываются в общее литературное пространство XX века, в котором доминирующие позиции занимает образ личности, построенный на поисках пути к самому себе, к своему истинному «Я», которое спрятано, уничтожено или искажено самим человеком. Это литература, авторы которой как никогда ранее осознали хрупкость собственного «Я», обесценивание и отчуждение личности. Смирение порождало ненависть и гнев, развивало зависимость и в то же время отстраненность индивида от происходящего. Мир больше не рассматривался как некая сплоченная организация, господствовал абсурд, вследствие чего происходило «редуцирование» образа человека, утрата его портретных черт и возрастала концентрация на внутреннем «Я».

В 40–50-х гг. М. Фриш рассматривал индивидуалистический протест против абсурдного мироустройства как единственную возможность преодолеть отчуждение. Автор настаивал на свободе действий как точке отсчета, с которой начинается подлинное развитие человека. Лишая человека

этой свободы, общество тем самым лишает его возможности роста. Фриш не случайно ссылается в произведениях на датского религиозного философа С. Кьеркегора (S. Kierkegaard, 1813 – 1855), одного из предвестников экзистенциализма. Согласно Кьеркегору, общество и личность не могут быть едины. Человек постоянно задается вопросами о смысле собственного существования, о том, как жить и чем заниматься в своей жизни, на какие правила опираться при выборе стратегии поведения. Мир, в котором живет человек, всегда остается для него непонятным и загадочным.

В связи с этим следует обратиться к теме формирования личности, связанной напрямую с переосмыслением традиционных форм художественного выражения, в большей степени – романа. Речь пойдет о первом романе из трилогии Макса Фриша – «Штиллер» („Stiller“), опубликованном в 1954 году.

По мнению М. М. Бахтина, роман – «единственный становящийся и еще не готовый жанр», рождение и становление которого «совершается при полном свете исторического дня» [2, с. 447]. В продолжение мысли о непрекращающемся развитии романной формы, Н. Т. Рымарь отмечает, что роман каждый раз получает новое развитие в переходные моменты истории культуры, когда «происходит проблематизация традиционных способов понимания личности, когда распадаются формы единства человека и мира, происходит отчуждение личности от общества» [4, с. 95].

По этой причине необходимо обратиться к рассмотрению эпохи, в которой творил Макс Фриш, так как в модернизме поиски цельности личности в мире, потерявшем свою ось, представлены как постоянные метания – между внешними конфликтами и внутренними комплексами, «стремлением замкнуться на себе» и «раствориться в массе, чтобы забыть и потерять себя, освободиться от бремени ответственности за свою личность» [3, с. 25].

Личность и ее формирование являются неизбежными участниками большинства романских форм, таких как «роман становления», психологический и философский романы, социально-бытовой и социально-психологический, черты которых присутствуют в «Штиллере».

Так, в «романе становления» XX в. главным предметом остается «история героя», однако смещаются акценты ее изображения: на первый план выдвигается важность характерного для модернизма экзистенциального компонента проблемы – как онтологической возможности сохранения внутреннего единства.

Главный герой рассматриваемого романа – «пропавший без вести» около шести лет назад (январь 1946) Анатолий Людвиг Штиллер, который с первых страниц отказывается от своего имени („Ich bin kein Stiller!“ [8, S. 9]) («Я не Штиллер!» [6, с. 91]), гражданства, семьи и окружения в целом, однако принимает новое – Уайт, в связи с чем можно говорить о нарративной стратегии, которая устанавливает раскол между вымышленным «Я» американца Уайта и латентным «Я» Штиллера. Вымышленное «Я» не в состоянии выполнить приказ защитника (события происходят в тюрьме)

записать жизнь в форме дневника, чтобы рассказать всю правду: „Heute bringen sie mir dieses Heft voll leerer Blätter: Ich soll mein Leben niederschreiben! wohl um zu beweisen, daß ich eines habe, ein anderes als das Leben ihres verschollenen Herrn Stiller“ [8, S. 9] («Сегодня они принесли мне эту тетрадь – множество чистых листков, потребовали, чтобы я описал свою жизнь! – как видно, ждут доказательства, что какая-то жизнь у меня была, причем иная, чем у их без вести пропавшего господина Штиллера» [6, с. 103] (Перевод Е. Канцевой). Кроме того, фиктивное «Я» существует лишь с момента попытки самоубийства, предпринятой Штиллером.

Тем не менее, скрытое «Я» Уайта имеет обширную, по его представлению, историю жизни – импровизированную биографию, о которой герой может рассказывать лишь в форме третьего лица, предаваясь воспоминаниям, поскольку окружающие идентифицируют его как единственного Штиллера. Содержание «Уайтовых» заметок Штиллера – это прежде всего внешнее, то, что находится за пределами собственного «Я»; то, что порождает внутренний конфликт. Отсюда вытекает прием недостоверного рассказчика и явление мультиперспективности, вызванное разрывом «Я». Уайт, стремящийся убедить присутствующих в реальности своего существования, терпит поражение, когда в конце концов признает собственное имя и погибает.

Штиллер-Уайт – один человек, который, так или иначе, пребывает в разных реальностях – действительной и вымышленной, что проявляется на нескольких уровнях текста: 1) форма дневника, в которой, казалось бы, должны быть запечатлены реально пережитые моменты; 2) позиция автора, с помощью которой читатели становятся соигроками прочитываемого текста; 3) повествовательная стратегия, в ходе которой происходят многочисленные изменения, предстающие как сигналы переключения реальностей; 4) феномен «текста внутри текста» – сны, притчи и обыкновенные истории из повседневной жизни, так называемые фрагменты, содержащие экзистенциальную проблематику.

Следовательно, на примере нарративной стратегии мы сталкиваемся с глубокой проблемой индивида. Не только жизнь героя является разорванной, но и в целом художественная форма (дневник с присущим ему фрагментарностью), происходит взаимовлияние внутреннего состояния, действительности и художественного мира. В дневниках автора можно прочитать размышления на данную тему: «По меньшей мере спорно, объяснима ли существующая тяга к эскизности личными недостатками... Позиция большинства современников, мне кажется, выражается вопросом, и форма вопроса, пока нет полного ответа, может быть только временной; и пожалуй, единственный облик, который он с достоинством может носить, – это действительно фрагмент» [5, с. 168]. С помощью фрагмента запечатлевается мгновенность, сиюминутность бытия, ощутить которую и стремится главный герой; подчеркивается субъективность впечатлений и переживаний; раскрывается абсурдность жизни в современном «отчужденном» обществе. Фрагмент «не дает опыта», он лишь «эскиз

опыта» – небольшая иллюстрация; у него «есть направление, но нет конца», это вопрос, на который «пока нет полного ответа» [5, с. 168].

Фрагментарность в романе проявляется на всех уровнях текста: присутствует заданный формат «вопрос-ответ» (ключевым моментом является то, что «вопрошающих» гораздо больше: надзиратель, прокурор, судебная инстанция, все знакомые и родственники со стороны Штиллера – происходит так называемое «интервью со свидетелями»; ответчиком же является Уайт, вынужденный «протоколировать» произошедшее). Далее, фрагментарная форма связана с характером протагониста, с его переходностью. Наряду с этим фрагментарность приводит тому, что в тексте отсутствует четкая хронологическая последовательность. Из этого следует трансформация пространственно-временной организации, утрата непрерывности повествования, что способствует развитию разнонаправленных сюжетных линий, в которых обитают участники описываемых событий. В целом, фрагментированное сознание препятствует подлинной жизни как «вездесущности возможного» и проецирует лишь кажущиеся «переживания».

Как утверждает немецкая исследовательница Х. Эссельборн-Крумбигль, в повествовании «романа становления» основное внимание отводится не приобретению героем опыта и зрелости, но вопросу об «экзистенциальной возможности его становления в качестве субъекта» [7, с. 153]. Подобный «распад» и «преобразование» романной формы исследовательница рассматривает как необходимые моменты формирования романа нового типа – «субъектного», в котором «расщепленный субъект» в поисках собственной цельности становится центром повествовательной структуры. Подключая философскую концепцию нарратива, он (нарратор) выступает и как способ самопознания субъекта. «Я» рассказывает историю, потом прочитывает ее и таким образом узнает себя.

Уайт вынужден вести дневник от имени Штиллера, категорически отрицая свою тождественность с ним. Это своего рода исследование (психологическая экспертиза) по поиску «Я», которое имеет символический характер. Записывая все произошедшее, Штиллер фактически переживает свою собственную жизнь, но глазами посторонних (поскольку все описанные события связаны с «Другими» – теми, кто не в состоянии отрицать очевидное присутствие «старого» Штиллера: «Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben; – diese Unmöglichkeit ist es, was uns verurteilt zu bleiben, wie unsere Gefährten uns sehen und spiegeln, sie, die vorgeben, mich zu kennen, sie, die sich als meine Freunde bezeichnen und nimmer gestatten, daß ich mich wandle, und jedes Wunder (was ich nicht erzählen kann, das Unaussprechliche, was ich nicht beweisen kann) zuschanden machen – nur um sagen zu können: „Ich kenne dich“)» [8, S. 64] («Можно рассказать обо всем, только не о своей доподлинной жизни, – эта невозможность обрекает нас оставаться такими, какими видят и воспринимают нас окружающие – те, что утверждают, будто знают меня, те, что зовутся моими друзьями. Они никогда не позволят мне перевоплотиться, а чудо – то, о чем я не могу поведать, несказанное и

недоказуемое, – они высмеют, лишь бы сказать: „Мы знаем тебя“» [6, с. 127]).

Следует отметить, что заметки Уайта – «текст внутри текста» о жизни Штиллера «до» и «после», где упомянуто множество событий как внешней, так и внутренней жизни.

Герой, который несколько лет назад добровольно ушел из мира людей, вынужден туда вернуться. Штиллер возвращается к тем, кто его знает исключительно как Штиллера, и вследствие этого вызывает узнавание, которое ввиду его самоотрицания, становится принудительной самоидентификацией. Персонаж мучается двойственностью своего положения и невозможностью обрести «себя», так как это всегда внутри – он осознает свое «Я» лишь как функцию социума. До тех пор, пока «Я» не признано Другими, оно не существует. Ввиду этого выступает концепция Другого и инаковость, которая познается именно в соотношении с «Я». В трактовке М. М. Бахтина, подлинное «Я» всегда обнаруживается в точке несовпадения человека с самим собою, в его идентификации с Другим и рассматривается как путь, ведущий к диалогу [1, с. 13].

Однако именно Другой сыграл в процессе распада личности главного героя существенную роль: сначала его преследовали навязанные стандарты, а затем он сам превратился в того, кто с одной стороны, совершает побег, а с другой – все больше подчиняется происходящему вне его сознания. Другой – это не только окружающее общество, но и, в первую очередь, «Другое Я», которое существует в каждом человеке. На примере Штиллера эту позицию занимает субличность Уайт, выражающаяся в попытке бегства и стремлении изменить внутреннюю сущность.

Шестилетнее бегство не привело героя ни к чему. Вероятнее всего, это время не было наполнено какой-либо целью и смыслом, кроме как убить в себе свое прошлое, являющееся первопричиной. Единственное, чего добился Штиллер – полное отчуждение: «Stiller blieb in Glion und lebte allein» [8, S. 433] («Штиллер остался в Глионе и жил один» [6, с. 447]).

Достигнув диссоциации, герой расстался со всем обществом, однако не выдержал подобного рода испытания и оказался вновь в отправной точке. Вернув себе конкретный образ, он получил возможность углубить свой бунт уже как единица социальная.

Побег от современной действительности, от цивилизации углубляется через панораму истории, ведь события происходят в послевоенной Швейцарии, известной прежде всего позицией нейтралитета. Образ тюрьмы, в которой происходит воспроизведение пережитого, выступает как метафора «неидентичности» и перерастает в общий символ современного состояния мира. Используемое понятие «неидентичности» соотносится с внутренним и внешним состояниями героя, их разрозненностью. Пребывая в обществе Других, живя по их представлениям, личность теряет всякую опору внутри себя, что и произошло со Штиллером.

Итак, поиск личностной идентичности в романе тесно связан с культурно-историческим и социальным контекстом. Не только протагонист,

но и романная форма проходит становление на протяжении всего повествования. В связи с потрясениями XX века стала очевидной способность человека к утрате под давлением обстоятельств своего лица, шаблонность множества человеческих судеб, сформированных под воздействием подавляющей действительности. Автор объединил несколько типов романов, чтобы показать как восхождение, так и нисхождение главного героя.

Личность, пребывающая в заточении, стремится вырваться из оков и найти ключ к собственному «Я», выбирая другое имя и исчезая из общества. Однако многолетние скитания привели к истоку и герой вынужден смириться с имеющейся биографией и жизненным путем, чтобы покинуть очередные – на этот раз – тюремные оковы.

Библиографические ссылки

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.
2. Бахтин, М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 447–483.
3. Рымарь, Н. Т. Проблематизация художественных форм в 20-е годы XX века / Н. Т. Рымарь // Художественный язык литературы 20-х годов XX века : Сб. статей. – Самара, 2001.
4. Рымарь, Н. Т. Романное мышление и культура XX века / Н. Т. Рымарь // Литературный текст : Проблемы и методы исследования: Сб. науч. трудов. – Вып. 6. – М. ; Тверь, 2000.
5. Фриш, М. Листки из вещевого мешка: Художественная публицистика / М. Фриш. – М. : Прогресс, 1987. – 343 с.
6. Фриш, М. Штиллер / М. Фриш // Листки из вещевого мешка; Штиллер / М. Фриш. – М. : Худож. лит., 1991. – 447 с.
7. Esselborn-Krumbiegel, H. Der „Held“ im Roman : Formen des dt. Entwicklungsroman im frühen 20. Jh. / H. Esselborn-Krumbiegel. – Darmstadt : Wiss. Buchges., 1983. – 211 S.
8. Frisch M. Stiller / M. Frisch. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1973. – 437 S.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СБОРНИКА «ЦИН / МАНЬ» ЧЭНЬ ЛИ

П. И. Олейникова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

oleynikovapolina111@gmail.com;

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

Статья посвящена исследованию жанрового своеобразия поэтического сборника «Цин / Мань» Чэнь Ли. Цель данного исследования – раскрыть метрико-композиционную структуру и идейно-тематические особенности стихотворений и определить жанровую специфику поэтических экспериментов Чэнь Ли в рамках сборника. В работе использованы культурно-исторический, биографический и контекстуальный методы исследования. В результате исследования выделены основные жанры стихотворений, составивших сборник «Цин / Мань» Чэнь Ли: визуальные стихотворения, конкретные стихотворения, стихотворения «со спрятанными иероглифами», стихотворения в прозе. Анализ выбранного материала позволяет сделать вывод, что в основе экспериментальных стихотворений лежит акцент на структурных частях иероглифа, группировка большого количества иероглифов в рамках одного произведения, многозначность иероглифического знака.

Ключевые слова: китайская экспериментальная поэзия; визуальная поэзия; конкретная поэзия; стихотворения в прозе; стихотворения «со спрятанными иероглифами»; творчество Чэнь Ли.

Поэтические эксперименты в китайской литературе встречались на протяжении всего её исторического развития, однако до XX века оставались маргинальными, игровыми формами литературы, которые невозможно было выделить в отдельное эстетическое и жанровое направление. Оформление экспериментальных тенденций в устойчивые поэтические течения, появление авторов, работающих в данном русле, связано с развитием модернизма и постмодернизма в китайской и тайваньской литературе.

В материковом Китае появление модернистских течений было связано с «Движением за новую культуру» (新文化运动 *синь вэньхуа юньдун*) середины 1910-х и 1920-х годов и «Движением 4 мая» (五四运动 *у сы юньдун*) 1919-го года. Активисты «Движения за новую культуру» выступали за упрощение языка, демократию, народную литературу, ориентацию на будущее, а не на прошлое и т. д. Эти процессы значительно повлияли на литературу и культуру в целом, вызвали дискуссии в кругах интеллигенции о том, должен ли автор отражать мысли своего социального класса. Постепенно литература начала становиться политическим и идеологическим рупором, а с 1949-го года, когда была основана Китайская Народная Республика, управляемая Коммунистической партией Китая, литература развивалась под влиянием требований социализма и диктатуры пролетариата. Тайвань же в это время контролировался партией Гоминьдан, и, несмотря на то, что в качестве политического и идеологического средства там присутствовала «антикоммунистическая литература», в целом на острове были более

благоприятные условия для развития модернизма. Например, многие литераторы Тайваня знали иностранные языки, учились за границей и впоследствии начали внедрять в литературу новые тенденции [8, с. 190].

Таким образом, развитие экспериментальной поэзии на китайском языке после 1949-го года было более интенсивным на Тайване. Уже в 1950-1960-е годы становятся популярными произведения в жанре визуальной поэзии, которые сами авторы называют «поэзия необычной формы» (形異詩 *синъиши*) или «изобразительная поэзия» (圖像詩 *тусяниши*).

В пример можно привести поэтические эксперименты Чжань Бина (詹冰), Линь Хэнтая (林亨泰), Цзи Сяня (紀弦), Бай Цю (白萩) и других [8, с. 222]. Их эксперименты во многом поспособствовали дальнейшему развитию жанра во всём Китае и появлению выдающихся поэтов, создающих подобные произведения уже в эпоху постмодернизма. Одним из таких поэтов можно назвать современного тайваньского поэта Чэнь Ли (陳黎).

Чэнь Ли родился в 1954-м году на Тайване, в уезде Хуалянь. Закончил Государственный тайваньский педагогический университет по специальности «английский язык», работал преподавателем английского языка. В 1975-м году вышел его первый поэтический сборник «Перед храмом» («廟前»).

На данный момент Чэнь Ли является автором более десяти поэтических сборников: «Колыбельная животных» («動物搖籃曲»), «Семейное путешествие» («家庭之旅»), «Микрокосмос» («小宇宙»), «Граница острова» («島嶼邊緣»), «Кошка перед зеркалом» («貓對鏡»), «Я / город» («我／城»), «Остров / страна» («島／國») и другие. Некоторые поэтические сборники переведены на английский язык его женой Чжан Фэньлин (張芬齡). Также существуют переводы его сборников на японский, корейский, испанский, французский и переводы отдельных стихотворений на немецкий, датский и хорватский языки. На русский и белорусский языки произведения Чэнь Ли никогда не переводились.

Жанровое своеобразие творчества Чэнь Ли характеризуется наличием всех разновидностей экспериментальной поэзии: визуальных, звуковых, комбинаторных стихотворений. Специфика его произведений заключается в том, что поэт концентрируется на языковом материале, графических возможностях китайских иероглифов, звучании китайского языка, что значительно усложняет задачу переводчика, а порой делает перевод на другие языки и вовсе невозможным, так как языки с алфавитной системой письма не способны передать эксперименты с китайской письменностью.

Сам поэт также занимается литературными переводами: совместно с Чжан Фэньлин он перевёл на китайский язык работы Сильвии Плат, Джека Прелуцки, Филипа Ларкина, Чеслава Милоша, Виславы Шимборской, Хорхе Луиса Борхеса, Пабло Неруды, Октавио Паса и других. Чэнь Ли является одним из первых переводчиков латиноамериканской поэзии в китайской

литературе. Сфера переводческих интересов поэта также отразилась на его собственном творчестве. Так как практически все авторы, чьи произведения Чэнь Ли выбирает для перевода, были новаторами в своих национальных литературах, поэт таким образом анализирует опыт поэтических экспериментов на других языках и в контексте иных культурных и литературных традиций, в процессе перевода пытается адаптировать их к китайскому языку. Интерес к экспериментам, новаторству в области стихосложения сопровождает поэта на протяжении всей творческой, переводческой и исследовательской деятельности.

Сборник «輕／慢» (транскр. «Цин / Мань», досл. «Легко / Медленно») – это десятый поэтический сборник Чэнь Ли, опубликованный в 2009-м году. В нём собраны поэтические произведения, написанные автором с 2006-го по 2009-й год. Как утверждает поэт, он решил использовать название «輕／慢», так как данное словосочетание может пониматься многозначно: с одной стороны, оно может означать «легко или медленно» или же «легко и медленно», с другой стороны, два иероглифа вместе «輕 慢» обозначают «презрение» [8]. Чэнь Ли отмечает, что в юности презрение часто сопровождало его жизнь, отношение к окружающему миру и творчество, читатели нередко видели в его работах презрительный тон. Но по мере взросления поэт постепенно изменил свои ценности и восприятие мира, и теперь он стремится к тому, чтобы замедлиться и спокойно наблюдать за окружающим миром. «Легко и медленно стали двумя состояниями, ощущениями, которых я жажду», – утверждает Чэнь Ли [8].

Сборник разделён на три главы: 1) «Мотоциклист налегке» («輕騎士»); 2) «Стихотворения со спрятанными иероглифами» («隱字詩»); 3) «Медленный волчок» («慢陀螺»). Стихотворения расположены в хронологическом порядке их написания. В сборнике представлено множество жанровых разновидностей экспериментальной поэзии: визуальные стихотворения, конкретные стихотворения, стихотворения в прозе, стихотворения «со спрятанными иероглифами». Рассмотрим подробнее каждую из форм.

1. Визуальные стихотворения.

Визуальная поэзия трактуется как «вид искусства, соединяющий в себе словесное и зрительное творчество – стихотворения, чьи строки образуют декоративные или наделенные эмблематическим смыслом фигуры и знаки» [3]. Среди разновидностей визуальной поэзии можно выделить фигурные стихотворения, фотомонтаж, собственно визуальные стихотворения [4].

Фигурная поэзия является самой древней формой визуальной поэзии. Под термином «фигурная поэзия», как правило, понимаются поэтические тексты, в которых вербальные компоненты упорядочены таким образом, чтобы создать определённую визуальную форму. Главным принципом, который соблюдается в фигурной поэзии, является принцип мимесиса [2].

Чэнь Ли нередко обращается к этой форме визуальной поэзии в своём творчестве. Большинство китайских иероглифов имеют пиктографическую

природу, то есть передают черты предметов и явлений, которые они изображают, и это свойство китайской письменности способствует созданию многоплановых образов в фигурной поэзии.

В качестве примера фигурной поэзии в сборнике «Цин / Мань» можно привести стихотворение «Глаза жителей 101-этажного дома» («101 大樓上的千(里)目») [8]. Оно состоит из многократно повторяющегося иероглифа «目» му («глаз»). С помощью него Чэнь Ли, с одной стороны, создаёт визуальный образ многоэтажного дома с окнами, с другой стороны, с помощью значения иероглифа к этому образу добавляется и образ «глаз», то есть людей, живущих в этом доме. Особенность таких стихотворений заключается в том, что наиболее полно они могут быть восприняты только визуально и при условии, что читатель знает значение иероглифов.

Среди примеров визуальной поэзии – стихотворение «Полная тишина, только лают чёрные псы» («寂靜, 這條黑犬之吠»), которое состоит из трёх иероглифов: «口» коу («рот, выход/вход, перекресток, пустой»), «黑» хэй («чёрный, темнота»), «犬» цюань («собака») [8]. Таким образом, с помощью многозначности иероглифов и их повторения, создаётся определённый сюжет: пустая улица или перекрёсток, сплошная темнота, и в ней слышно лаянье чёрных псов. Образ чёрных псов может отсылать к мифологическим существам английского фольклора, которым Чэнь Ли интересовался во время обучения в университете. В мифологии Британских островов чёрные псы являются ночными призраками, которые часто появляются на перекрёстках, местах, где когда-либо имела место казнь, и просто на старых дорогах. Встреча с ними считается предзнаменованием смерти [6].

По мнению Чэнь Ли, приём, при котором в поэтическом тексте множество раз повторяются один и тот же иероглиф или иероглифы с одинаковыми структурными частями, иллюстрирует математический «закон больших чисел». Чем больше элементов, тем меньше мы отвлекаемся на разрозненность и хаотичность мира. Красота возникает из множества [6]. Подобный приём поэт использует и в других стихотворениях.

2. Конкретные стихотворения.

Основным принципом конкретной поэзии является «сосредоточенность автора на языковом материале: грамматических структурах, графических возможностях письма или на звучании» [5]. Ярким примером конкретной поэзии в сборнике является цикл из пяти стихотворений «Пять стихий» («五行») [8]. Чэнь Ли рассказывает историю написания этого цикла в предисловии: поэта попросили написать пять стихотворений о стихиях для «Современного поэтического календаря». Как утверждает поэт, в этом стихотворении описывается взаимовлияние, смена одной стихии другой [8]. В его основе лежат традиционные китайские представления о пятичленной космо-онтологической модели мира: в основе всего сущего лежат пять элементов (огонь, металл, дерево, вода, земля), находящихся в постоянном движении. В стихотворении Чэнь Ли передает эти представления с помощью

иероглифов и графики. Каждый из иероглифов обозначает стихию, которая при печати выделяется цветом: огонь «火» – красным, металл «金» – оранжевым, земля «土» – коричневым, дерево «木» – зелёным, вода «水» – синим. Номер каждой строфы тоже обозначен цветом, соответствующим одной из стихий, и иероглиф, который обозначен этим цветом, не встречается в данной строфе, зато встречаются все остальные четыре иероглифа. Таким образом, в строфе, посвященной одной из стихий, выделяются другие элементы, которые, будучи составными частями одной модели мира, не могут существовать друг без друга:

«1

木訥者，你的
目光如火
在我欲望的腦土
煉金，搜刮
我的額與惡»

(«1 Молчащий, твой // Взгляд, как огонь, // На почве моего жаждущего ума // Плавлю золото, граблю // Мой лоб и моё зло») [8] (Здесь и далее перевод наш – О. П.).

В самом стихотворении названия стихий функционируют не только как отдельные слова, но и как составные части других слов: «木訥者» («молчащий»), «土豆» («картофель»), «金剛» («бриллиант»), «香水» («духи»), «火齊» («время готовки») и др. При переводе невозможно точно передать все значения слов и образы, которые создаёт автор, так как в русском языке эти иероглифы передаются другими словами. Кроме того, в данном стихотворении Чэнь Ли использует приёмы звуковой поэзии: иероглифы «額» э («лоб») и «惡» э («зло») имеют одинаковое звучание, и данный эффект также сложно передать при помощи перевода. В этом цикле стихотворений Чэнь Ли задействует печатную графику, семантические возможности китайских иероглифов и омофоны. Важно заметить, что поэт обращается к представлениям традиционной китайской культуры, осмысляя её важные понятия с помощью поэтических экспериментов.

3. Стихотворения в прозе.

К стихотворениям в прозе относятся «лирические произведения в прозаической форме, характерными особенностями которых является небольшой объем, повышенная эмоциональность, обычно бессюжетная композиция» [1]. В них присутствует «установка на выражение субъективного переживания», свойственная лирической поэзии, но нет метрических признаков стихотворения [1].

Стихотворение в прозе «Мотоциклист налегке» («輕騎士»), давшее название первой главе, является воплощением мотива «лёгкости», развивающегося и в последующих стихотворениях: «我突然明白，這世界原

來是眾神合資經營、管理的一個小小的摩托車出租站。我們每個人都是一台不佔什麼空間、不佔什麼時間的輕型機車，雖然我們的行李無比沉重» («Я вдруг понял, что мир – это на самом деле совместное предприятие богов, маленькая станция проката мотоциклов, которой они управляют. Каждый из нас – лёгкое транспортное средство, не занимающее много места и времени, но везущее за собой серьёзный багаж» [8]).

В данном стихотворении автор, используя образ мотоциклиста, описывает жизненный цикл человека, его повседневность, отношения с окружающим миром, тематически стихотворение можно отнести к философской лирике. Здесь Чэнь Ли, как и во многих других стихотворениях, концентрируется на многозначности иероглифов и собирает различные варианты употребления иероглифов в рамках одного текста.

Центральным иероглифом данного стихотворения является иероглиф «輕» *цин*, который в разных контекстах может переводиться как «лёгкий, налегке, слабый, несильный, нетрудный, облегчать, легковесный». Кроме того, этот иероглиф является составной частью некоторых слов: «輕騎» *цинци* («ехать налегке»), «輕死» *цинсы* («презирать смерть, не дорожить жизнью»), «輕歌劇» *цингэцзюй* («оперетта»), «輕薄» *цинбо* («легкомысленно, флигельно»). Автор многократно использует данный иероглиф в рамках одного стиха, создавая многомерный образ «лёгкости»: «在愈來愈輕的引擎聲中輕輕進入愈來愈輕的輕金屬，輕工業，輕音樂，輕歌劇，輕文明，輕道德，輕死亡，輕永恆……» («В звук мотора, который становится всё легче и легче, всё больше проникают легкие металлы, лёгкая промышленность, лёгкая музыка, лёгкая опера, лёгкая культура, лёгкая мораль, лёгкая смерть, лёгкая вечность...» [8]).

Поэт несколько раз использует прилагательное «厚厚的» *хоухоудэ*, которое может переводиться как «глубокий, толстый, густой, плотный». Это сочетание повторяется в тексте четыре раза, и каждый раз автор употребляет его в новой коннотации: «你好，親愛的氣候，我會載著你們厚厚的祝福與束縛；你好，親愛的師長，我會載著你們厚厚

的教誨與後悔；你好，親愛的祖母，我會載著你們厚厚的裹腳布與電話簿；你好，親愛的窺淫者，我會載著你們厚厚的臉皮與眼皮。穿過陰影的地圖，經度緯度如此重，速度如此輕；穿過光的地球儀，海與天的床榻如此重，藍色如此輕» («Здравствуй, любимый климат, я унесу с собой твои **глубокие** благословения и оковы; здравствуй, дорогой учитель, я унесу с собой твои **глубокие** наставления и сожаления; здравствуй, милая бабушка, я унесу с собой твои **толстые** бинты для бинтования ног и телефонную книгу; здравствуй, дорогой вуайерист, я унесу с собой твою **глубокую** стыдливость и веки» [8]). Использование этого приёма нередко усложняет задачу переводчика, так как часто на другие языки многие слова, передающиеся в китайском языке одним иероглифом, переводятся разными словами или

описательно. Стихотворения Чэнь Ли иллюстрируют лаконичность и содержательность китайской письменности. Можно говорить о том, что многоплановость языкового знака является преимуществом при создании поэтических образов.

4. Стихотворения «со спрятанными иероглифами».

Среди поэтических экспериментов Чэнь Ли, особенностью которых является концентрация поэта на структуре иероглифов, можно выделить так называемые стихотворения «со спрятанными иероглифами» («隱字詩» *иньцзыши*), сосредоточенные во второй главе сборника. В стихотворениях данного жанра Чэнь Ли задаёт тематику произведения одним иероглифом в названии, и далее в тексте этот иероглиф приобретает различные значения и рассматривается с точки зрения его структурных частей.

Показательным примером может выступать цикл «Иероглифические шутки» («字俳»), которые сам поэт также называет «иероглифические хайку» из-за их короткой и лаконичной формы [8]. Цикл открывается стихотворением, которое называется «Шутка» («俳»):

«讓字開車，新手
上路，不妨用自排
自動排出這首俳»

(«Позволь словам рулить, новичок // Почему бы не включить коробку-автомат, отправляясь в путь // Автоматический выпуск этого стихотворения» [8]).

Это стихотворение можно отнести к теме поэта и поэзии: здесь Чэнь Ли раскрывает свой принцип написания стихотворений. По мнению лирического героя, нужно позволить словам, иероглифам «рулить», то есть он описывает такой процесс написания стихотворений, при котором автору не нужно подбирать слова для выражения идеи, произведения сами рождаются из языкового материала. Можно сказать, что в этом стихотворении поэт раскрывает сущность «конкретной поэзии» и свой авторский подход к созданию произведений. В этом стихотворении, как и во всех произведениях цикла, можно заметить приём языковой игры, в данном случае звуковой эффект: слова 排 *най* («управлять») и 俳 *най* («шутка») являются омофонами, что создаёт определённый комический эффект. Этим стихотворением автор снова подтверждает свой интерес к китайской письменности, возможностям экспериментов с ней.

Репрезентативным примером из данного цикла является стихотворение «Страна» («國») автор раскладывает в нём традиционный иероглиф 國 *гуо* («страна») на структурные части, таким образом показывая, как происходит упадок страны:

«國破衰亡簡史：
國，或，戈，弋
七，乚，丿，»

(«Краткая история упадка страны: // Страна, владение, война, лук, // Наконечник стрелы, рыбья кость, точка, ») [9].

Как утверждает сам автор, обратившись к значению и этимологии частей иероглифа, можно воссоздать картину упадка страны [8]: поначалу она представляет собой целое, единое в виде государства, затем распадается на владения (то есть, происходит разделение сфер влияния среди сильных людей), за переделом власти неизбежно следует война, несущая за собой разрушение, регресс, возвращение к более старому ладу жизни. Человек (уже не народ, а каждый в отдельности) добывает себе пропитание охотой, стрельбой из лука. Для этого ему нужен острый наконечник стрелы, который можно сделать из рыбьей кости, но для этого необходимо поймать рыбу. Рыба возникает из икринки, маленькой точки. Однако прежде чем появилась первая рыба, не было ничего. Икринке предшествует пустота. Таким образом, упадок страны приводит к абсолютной пустоте, к небытию. Это лишь одна из интерпретаций этого хайку: некоторые черты имеют несколько значений и могут трактоваться иначе. Однако нельзя не отметить, что в этом произведении Чэнь Ли, используя лишь структурные части одного иероглифа, постепенно развёртывает целую идею, которой посвящен не один десяток китайских трактатов.

Подводя итог, можно сказать, что сборник «Цин / Мань» Чэнь Ли является показательным для раскрытия особенностей современной экспериментальной поэзии на китайском языке, в нём встречаются различные формы экспериментальной поэзии: визуальные (и в частности фигурные), звуковые, конкретные стихотворения. Специфика китайской письменности и фонетики даёт обширное пространство для экспериментов и создания многоплановых поэтических образов.

Библиографические ссылки

1. Гаспаров, М. Л. Стихотворение в прозе / М. Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь; ред. В. М. Кожевников, П. А. Николаев. – М., 1987. – 425 с.
2. Гик, Ю. Визуальная поэзия. Теория и практика / Ю. Гик // Черновик: журнал.]. – 2004. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=12664>. – Дата доступа: 23.04.2023.
3. Гурьева, Т. Н. Визуальная поэзия / Т. Н. Гурьева // Новый литературный словарь. – Ростов на-Дону : Феникс, 2009. – 50 с.
4. Прохорова, Л. П., Аникеева, Е. С. Визуальная поэзия как особый жанр / Л. П. Прохорова, Е. С. Аникеева // КиберЛенинка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-poeziya-kak-osobyi-zhanr>. – Дата доступа: 14.09.2022.
5. Ромашко, С. А. Конкретная поэзия / С. А. Ромашко // Большая российская энциклопедия. – М., 2010. – Т. 15. – 50 с.
6. Li, C. Poetic Experiments with Chinese Characters / C Li // Academia.edu [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: https://www.academia.edu/36687634/Poetic_Experiments_with_Chinese_Characters. – Дата доступа: 23.04.2023.
7. Roud, S. Black dogs / S. Roud, J. Simpson // A Dictionary of English Folklore. – New York : Oxford University Press, 2000. – 25 p.

8. Tan, H. Chinese visual poetry. The path of a picturesque literature. / H. Tan. – San Franc. : 1 plus books, 2018. – 335 p.
9. 陳 黎. 輕/慢[Электронный ресурс]. – 2023. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry10.htm>. – Дата доступа: 16.03.2023. (Чэнь Ли. Цин / Мань [Электронный ресурс]. – 2023. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry10.htm>. – Дата доступа: 16.03.2023.)

ЖАНР НОВЕЛЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТЕОДОРА ШТОРМА

А. В. Орех

Белорусский государственный университет, г. Минск;

aminaoreh0@gmail.com;

науч. рук. – Ю. Г. Курилов, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматриваются новеллы-воспоминания Т. Шторма (Hans Theodor Woldsen Storm, 1817 – 1888) как художественное воплощение принципов немецкого «поэтического реализма»; исследуются природа и причины двойственности данного литературного явления; выявляются элементы композиции и фигура повествователя; описываются характерные особенности новелл-воспоминаний в творчестве Т. Шторма и их истоки в эстетических взглядах писателя.

Ключевые слова: поэтический реализм; бюргерский мир; новеллы-воспоминания; лирические новеллы; фигура повествователя.

Формирование литературного процесса второй половины XIX века происходило под непосредственным влиянием общественно-политической жизни. Исторический пессимизм, вызванный нерешенными внутренними проблемами страны, разочарованием от итогов событий 1848–49 гг., а после и объединения Германии в 1871 г. вкупе с цензурой привели к тому, что главным для авторов этого периода стало «не вмешательство в дела общества, а сохранение цельности изолированной от общества человеческой личности» [3, с. 118].

«Реализм в Германии второй половины XIX в. получил название бюргерского, третьесословного по принадлежности к этому классу его главных представителей и по характеру изображаемых жизненных явлений. Определение “поэтический” отражает присутствие в нем сильно выраженного элемента вымысла, идеализации, определенного эстетизма» [4, с. 6]. Впервые термин «поэтический реализм» употребил Отто Людвиг (Otto Ludwig, 1813 – 1865), немецкий писатель и теоретик литературы. Подобный оксюморон должен был передать двойственную природу этого литературного явления: соединение объективности, типичности, реалистичности и логичности, свойственных реализму, с субъективностью, индивидуальностью и сентиментальностью, которые немецкие прозаики XIX в. позаимствовали у поэзии.

Следуя типичности, основному принципу реализма, авторы детально изображали реальную, современную авторам действительность в ее причинно-следственных связях, характерной социальной, национальной и

этической проблематике. Только смотрели писатели на эту реальность отчасти субъективно, не сумев найти устойчивую объективность в период, когда резким образом изменилось представление о мире под натиском технического прогресса и массовой популяризации науки, когда иным стало представление о самом человеке и сформировались истоки концепции «массового общества», воспринимаемого носителями традиционного сознания как угроза индивидуальной личности.

Юмор, свойственный поэтическому реализму – еще одна характерная особенность, глубоко соответствующая самоощущению авторов данного периода. Но это смех не жизнеутверждающий, не сатирический, а выражение внутреннего смирения: «Юмор – это знание о том, что трещина, расколовшая сознание и мир классической идеалистически-романтической эпохи, разрушила и мир старых ценностей. Юмор является как бы ощущением этого раскола, а печаль, меланхолия, “мировая скорбь” – его эмоциональным переживанием» [1].

Таким образом, «поэтический реализм» как явление отражал пессимистический дух эпохи, самоощущение представителей того периода, когда опасность представляли не только войны или эпидемии, но и само общество. Подобное состояние человека точно описал один из героев новеллы Теодора Шторма (Hans Theodor Woldsen Storm, 1817 – 1888) «У камина» («Am Kamin», 1861): «Wenn wir uns recht besinnen, so lebt doch die Menschenkreatur, jede für sich, in fürchterlicher Einsamkeit; ein verlorener Punkt in dem unermessenen und unverstandenen Raum» [11, Band 1, S. 371] («Если наши рассуждения верны, то человеческое существо, каждое само по себе, живет в ужасном одиночестве; потерянная точка в необъятном и непонятном пространстве» (*Здесь и далее перевод наш. – А. О.*)).

Кроме того, магистральным мотивом произведений «поэтического реализма» стала тоска «по старому миру», чувство утраты и внутреннее неприятие нового времени с его законами, и тех изменений, которые они с собой приносили. С точки зрения старого бюргерского, патриархального уклада, новый, глубоко капиталистический, делал людей циничными, отстраненными и равнодушными, но хуже всего – жестокими.

Один из ярчайших представителей поэтического реализма второй половины века – знаменитый поэт и новеллист Теодор Шторм. Влияние писателя на немецкую реалистическую традицию сложно переоценить, Впрочем, его последователи нам этого и не позволят. Один из наиболее известных немецких писателей XX века, новеллист и романист Томас Манн (Thomas Mann, 1875 – 1955) писал о Теодоре Шторме следующее: «То, что произошло от Шторма – не Шторм, от дряблого мещанства, которое пыталось “примазаться” к нему, его отличает благородство, сила, тонкость, точность, лиризм, полёт воображения... В нашей литературе прошли очистительные грозы, подлинные революции, которые вывели все эти его (мещанства) “плоды” на свалку забвения. Он – мастер, и он остаётся» [5, с. 20].

Многие исследователи отмечали, что «нелегкая жизнь Шторма, адвоката, изгнанника, затем ландфогта и судьи в родном Хузуме, неотделима от Шлезвиг-Гольштейна и его запутанной судьбы под властью Дании, а затем Пруссии» [1, с. 232]. Но при этом, вместо упора на политические или социальные конфликты, писатель фиксировал место слома немецкого общества изнутри человеческого сознания.

Многие черты Т. Шторма как новеллиста выросли из его поэзии, например, лирическое настроение как средство художественного воздействия. Исследователи часто указывали на общность мотивов и настроений в прозаическом и лирическом творчестве автора, например: «Любовная лирика Шторма неотделима от его патриархального мира – она передает и волнение страсти, и беспредельную преданность любимой, но вместе с тем любовь становится убежищем для поэта, который стремится уйти от неустроенности мира» [6, с. 375]. Также П. Гейзе (Paul Heyse, 1830 – 1914) определял раннюю прозу Т. Шторма как «лирические новеллы», подмечая двойственность того, что мы сегодня называем поэтическим реализмом.

Поэтизация реализма планомерно требовала субъективизации повествования, и наиболее удобными жанрами для этого были повесть, рассказ и особенно новелла в том виде, который жанр приобрёл к этому времени. Отказ от масштабности и сосредоточение на человеке частном, но при этом обыкновенном, и его индивидуальной психологии, склонность к юмору – все это позволяло новелле прийти к изображению характеров, включая и возможность их изменений.

Шторм развивает новеллы характеров, задавшись целью показать их эволюцию, деградацию или трагедию. Сосредоточение на индивидуальной психологии проявляется в раскрытии той причинно-следственной связи, которая приведет персонажа к совершению того или иного поступка. На подобный художественный замысел работает изменение композиции новеллы: с классического «одно событие в центре» – на более драматическое «цепочка событий, организованных как сцены». Это и обусловило ценность характера и его изменения, свойственные реализму как направлению.

«Современная новелла, – пишет Теодор Шторм, – сестра драмы и строжайшая форма художественного творчества. Подобно драме, она затрагивает глубочайшие проблемы человеческой жизни, подобно ей, она требует для своего завершения центрального конфликта, организующего целое, и вследствие этого – наиболее сжатой художественной формы и исключения всего несущественного; она не только подчиняется высшим притязаниям искусства, но и сама определяет их» [7, с. 23].

Как представителя поэтического реализма Теодора Шторма ярко определяли его эстетические взгляды, ему чужды были широко распространившиеся натуралистические тенденции второй половины века. Принцип «изображение ради изображения», который заключался в том, что нелицеприятные, патологические детали должны быть изображены потому, что они таковые и есть в жизни, и другого оправдания их изображению не

требуется, отрицает установку реализма на обработанность, типизацию и обобщение.

Подобному подходу Т. Шторм противопоставлял поэтический реализм, вот как он писал в письмах о собственных произведениях: «Diese Novellen sind überall ganz realistisch ausgeprägt und dabei in der Durchführung durch den Drang der Vorstellung des Schönen und Idealen getragen» [11, с. 21] (Эти новеллы во всем характеризуются как реалистические, и при этом в исполнении проникнуты стремлением к изображению прекрасного и идеального). Пожалуй, именно это имела в виду литературовед Т. В. Кудрявцева, говоря о свойственном поэтическому реализму эстетизме.

Современное время не сильно баловало автора «прекрасным и идеальным», поэтому Т. Шторм обратился к прошлому, ушедшему жизнеутверждающему бюргерству. Отсюда любимая писателем форма новелл – «die Novellen Erinnerungen» (новеллы-воспоминания). Воспоминаниям не свойственны неоправданные детали и пафос, как несвойственны они и новеллам Т. Шторма. На их место приходит тихая меланхолическая ностальгия с повторяющимися мотивами, сценической организацией и, порой, поэтическими вставками (как в новеллах «Иммензее» («Immensee», 1850), «Зелёный лист» («Ein grünes Blatt», 1850), «В замке» («Im Schloss», 1862) и др.).

Карл Эрнст Лааге (Karl Ernst Laage, 1920 – 2017) следующим образом описывает специфику данной формы: «Истории изображают – совершенно в стиле времени – “ситуации”, бидермайерские домашние сцены. Вступительная рамка знакомит нас с ситуацией, из которой возникает история. Она отчётливо характеризуется как ситуация воспоминания... Она начинается с указания на промежуток времени, к которому относится происходящее и потом приводит эпизоды, которые особенно отпечатались в памяти рассказчика. Заключительная часть рамки снова вызывает в сознании читателя упомянутые в начале ситуации воспоминания, и настоящее время рассказа контрастирует с упомянутым прошлым» [10, с. 22].

По своей структуре, новеллы-воспоминания являются разновидностью новелл с рамочной конструкцией, в большинстве случаев она служит для того, чтобы композиционно оформить переходы между временными пластами, расставить в логическом или причинно-следственном порядке «события, организованные как сцены» или ввести фигуру повествователя. Между собственно событиями-сценами могут проходить годы и изменяться герои, все это происходит «за кадром» и додумывается читателем на основе кратких оговорок в диалогах, характеров персонажей и их поступков.

Подобный подход был свойственен не только Т. Шторму, еще Отто Людвиг в своей статье «Поэтический реализм» («Poetischer Realismus») писал, что «Пространство и время являются не чем иным, как обрамлением, непрерывностью происходящего, средствами для него. Время измеряется не абстрактными минутами, а наполненными моментами» [цит. по: 2]. Некоторые исследователи, в частности А. Бакалов, отмечали, что «исповедуемый Штормом принцип создания целостной картины мира из

отдельных фрагментов восходил, как известно, еще к классической немецкой эстетике, к “Гамбургской драматургии” Г.-Э. Лессинга и к “Эстетике” Гегеля» [цит. по: 2].

Именно посредством своей композиции новелла-воспоминание идеально подходила для сопоставления двух разных временных пластов: того старого бюргерского мира, отчасти идеализированного памятью, в которой как известно остается часто только хорошее, ностальгией по детству, и нового буржуазного.

На раскрытие подобного противопоставления у Т. Шторма хорошо работает использование элементов народного творчества (песен, пословиц), так как они сразу маркируют носителя того, «старого» сознания. Стоит обратить внимание, как прозаик описывает такого персонажа в новелле «Двойник» («Ein Doppelgänger», 1886): «Es war ein stattlicher Mann von etwa fünfzig Jahren, mit kurzgeschorenem, schon ergrautem Haupthaar; über dem Vollbart schauten ein Paar freundliche Augen, und ein leichter Humor, der bald in seinen Worten spielte, zeugte von der Behaglichkeit seines inneren Menschen» («Это был статный мужчина лет пятидесяти, с коротко стриженными, уже поседевшими волосами на голове; поверх густой бороды виднелись полные доброты глаза, и легкий юмор в его словах выдавал в нем внутренне приятного человека»), сын сельского пастора, который знает наизусть гимны, которые «даже в наши дни пели в моей родной деревне после “Доверь свои дороги” («noch heutigen Tages nach «Befiehl du deine Wege» in meinem Heimatdorf gesungen» [12, Band 4, S. 137]). Он часто использует пословицы «Stört ihn nicht, seine Maus ist ihm aus dem Mund gesprungen!» («Не мешайте ему, у него мышь выскочила изо рта!») и по ходу разговора вспоминает народные песни: «Да здравствуют те, кто по земле ходят в зеленых костюмах; Вы, наверное, знаете эту прекрасную песню» («Es lebe, was auf Erden stolziert in grüner Tracht»; Sie kennen wohl das schöne Lied?» [12, Band 4, S. 137]).

Особая привязанность, которую Т. Шторм испытывал к народному творчеству, пришла из детства, а именно от его подруги, дочери пекаря Лены Виз. Впоследствии писатель будет вспоминать в своих очерках о ней и об ее особенном искусстве повествователя, которое произвело на него впечатление, когда она пересказывала молодому Шторму старинные сказания и легенды на простонародном наречии.

Корни любви писателя к фигуре повествователя, которая присутствует практически во всех его новеллах, тоже стоит искать в его биографии. Как отмечает А. Бакалов, фигуры бабушки Магдалены Вольдзен и прабабушки Эльзабе Феддерсен оказали большое влияние на Т. Шторма как новеллиста: «Обстановка в домах обеих пожилых дам, воспоминания и рассказы о “старых временах” и славных предках навсегда запечатлятся в памяти будущего писателя и станут существенным элементом в структуре большинства его новелл-воспоминаний, где повествуемое прошлое непременно связано с настоящим через фигуру рассказчика; оно становится настоящим, лишь проходя через призму минувшего» [8, с. 175]. Писатель сам

признавал это: новеллу «Всадник на белом коне» Т. Шторм начал с фразы: «историю эту я узнал более полувека назад в доме прабабушки, престарелой супруги сенатора Феддерсена» [8, с. 7].

Осмысливая социальные преобразования своего времени и осуждая их, Т. Шторм всегда ставил в центр художественного пространства человека, его трагическую зависимость от политических явлений, попытки влиться в социум, его самоощущение, логические предпосылки и, часто, несправедливость последствий. Конфликт в новеллах Шторма всегда выстраивается по противостоянию «человек – общество», таким образом, антагонистом у писателя всегда будет не конкретный человек, а среда.

Порой историям с одним сюжетом автор дает разные концовки в зависимости от обстоятельств и мотивации персонажей («Aquis submersus», 1877; «Immensee», 1850; «Im Schloss», 1862), но развязка часто остается трагичной. В этих трех новеллах раскрывается тема любви между людьми разных сословий: в первой новелле дворянка сбегает с возлюбленным художником, и это кончается трагической смертью ее и их ребенка; во второй новелле девушка под давлением судьбы выходит за нелюбимого человека и страдает в браке; третья новелла оказывается единственной, где дворянка и бюргер могут заключить счастливый брак. Подобным приемом писатель делает историю не единичной, а типичной, свойственной судьбе не отдельного человека, а целого поколения, что и выводит конфликт на масштабный социальный уровень.

Известный исследователь творчества Т. Шторма П. Гольдаммер (J. G. Goldammer, geb. in 1949) в предисловии к одному из собраний сочинений автора настаивает на том, что «новеллу Шторма нельзя отнести к известным разновидностям жанра новеллы, так как “лирические новеллы” (“новеллы-воспоминания”) – не разновидность вовсе; они существуют лишь в творчестве самого Теодора Шторма и характеризуются неповторимым слиянием тенденций современного писателя времени в тесной связи с его индивидуальным художественным темпераментом» [9]. Возможно, в этом отношении он и прав, но тем более специфическими, самобытными и заслуживающими изучения оказываются произведения автора.

Библиографические ссылки

1. Апенко, Е. М. История зарубежной литературы XIX века / Е. М. Апенко. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2016. – 418 с.
2. Васкиневич, А. И. Теоретическая эстетика немецкого реализма: Краткая антология / А. И. Васкиневич // Балтийский филологический курьер. – 2003. – № 2. – С. 126–134.
3. Дмитриев, А. История немецкой литературы: в 3 т. / ред. А. Дмитриев [и др.]. – М. : Радуга, 1986. – Т. 2 : 1789 – 1895. – 344 с.
4. Кудрявцева, Т. В. Особенности литературной ситуации на рубеже XIX–XX веков / Т. В. Кудрявцева // «Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления)». – М. : ИМЛИ РАН, 2014. – С. 6–32.
5. Манн, Т. Собр. соч. : в 10 т. / Т. Манн. – Т. 10. – М., 1961. – 696 с.

6. Тураев, С. В. Немецкая литература от революции 1848 – 1849 гг. до объединения Германии / С. В. Тураев // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983 – 1994. – С. 370–385.
7. Шторм, Т. Новеллы: в 2 т. / Т. Шторм. – М. : Художественная литература, 1965. – Т. 1. – 568 с.
8. Шторм, Т. «Всадник на белом коне» / Т. Шторм. – М. : Ладомир, 2005. – 276 с.
9. Goldammer, P. Einleitung / P. Goldammer // *Samtliche Werke: in 4 Bd.* / hrsg. von P. Goldammer. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1978. – S. 3–25.
10. Laage, K. E. T. Theodor Storm. Studien zu seinem Leben und Werk mit einem Handschriftenkatalog / K. E. T. Laage. – Berlin : Erich Schmidt. Verlag, 1988. – 217 S.
11. Storm, Th. Briefe an Seine Freunde Hartmuth Brinkmann Und Wilhelm Peterse / Th. Storm. – Braunschweig : Verlag: Georg Westermann, 1917. – 226 S.
12. Storm, Th. Sämtliche Werke in vier Bänden / Th. Storm. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag., 1978.

ХРОНОТОП В СБОРНИКЕ «ТРИ СКАЗКИ» УМБЕРТО ЭКО

О. Ю. Песенко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

nicolamagic7@gmail.com;

науч. рук. – Е. С. Гинак, старший преподаватель

В статье рассматриваются особенности хронотопа в сборнике Умберто Эко (Umberto Eco 1932 – 2016) «Три сказки» (*Tre racconti*, 2004), созданном в сотрудничестве с художником-иллюстратором Эудженио Карми (Eugenio Carmi, 1920 – 2016). Выявлены традиционные для сказки черты хронотопа, как например мотив путешествия, условность времени и пространства, мотив испытания. Найдены специфические элементы: внутренний хронотоп, открытый финал, нарушения установленных композиционных законов сказки, которые определяют уникальность Умберто Эко как автора-сказочника. Определена основная проблематика произведений и потенциал жанра сказки для выражения в иносказательной форме актуальных проблем человечества.

Ключевые слова: хронотоп; Умберто Эко; сказка; авторская сказка; итальянская литература; итальянская проза XX века.

Хронотоп – это понятие, введенное русским литературоведом Михаилом Бахтиным (1895 – 1975), которое определяет взаимосвязь времени и пространства в литературном произведении. В исследовании «Формы времени и хронотопа в романе» ученый утверждает, что именно хронотоп строит мир, в котором развивается сюжет, он объединяет в единое целое художественный текст, образ человека в литературе, его действия [1]. Позднее теорией хронотопа занимались Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров и другие. Несмотря на определенные различия во взглядах на значение времени и пространства, литературный хронотоп для исследователей является своеобразной осью, на которой строится сюжет произведения.

В сказках, будь то волшебных или авторских, хронотоп играет одну из важнейших ролей для формирования сюжета и системы персонажей. Одним из основных компонентов в сказках выступает мотив пути или путешествия, представляющий жизненный путь главного героя. Это путешествие – не просто перемещение в пространстве, но и символическое преодоление героем препятствий и вызовов для достижения конечной цели.

Исследователи выделяют некоторые основные признаки сказочного хронотопа: основополагающая роль пространства в картине мира сказки, его реальный или фантастический характер; наличие поворотных звеньев, которые являются проверкой главного героя на нравственные качества (хронотоп испытания); мотив пути и связанный с ним мотив случайной встречи с передачей волшебного средства [5]; закон хронологической несовместимости, то есть существование только одной линии повествования, связанной с главным героем [3]; «замкнутость» хронотопа [4]. Такие характеристики хронотопа фольклорной сказки во многом аналогичны литературной и авторской сказке. Мы находим традиционные элементы в основе современных текстов, наблюдая их нарушения или трансформации. К примеру, пространство авторской сказки обычно приближено к реальному, но из-за наличия в нём необычных событий или персонажей остаётся условным. К тому же исследователи отмечают в авторской сказке существование «психологического пространства» [2] за счёт всё большего наличия у героев индивидуалистических черт характера.

В нашей работе мы обратимся к Умберто Эко (Umberto Eco, 1932 – 2016), известнейшему итальянскому учёному-семиотику и писателю, сказки которого отличаются отсутствием привычных для читателя образов, героев и тематических доминант, аёт нам возможность показать новаторство писателя даже в таком знакомом жанре. Объект нашего исследования – сборник, состоящий из трёх сказок Умберто Эко, под названием *Tre racconti* (2004) (в русском переводе М. Визеля — «Три сказки»): «Бомба и генерал» (*La bomba e il generale*) и «Три космонавта» (*I tre cosmonauti*), опубликованные в 1966 году, и «Гномы Гну» (*Gli Gnomi di Gnù*, 1992).

Первая и вторая страницы «Бомбы и генерала» начинаются типичным сказочным зачином: «С'era una volta un atomo» [7, p. 6] («Жил да был один атом» [6, с. 6]) и «E c'era una volta un generale cattivo...» [7, p. 8] («Жил да был злой генерал...» [6, с. 8]). На этих двух страницах автор вводит главных героев сказки, сразу давая понять о присутствии двух точек зрения на события в этом тексте: атома и генерала. Начало третьей страницы сказки включает в себя элемент объяснения физического устройства окружающего мира: «Il mondo è pieno di atomi» [7, p. 10] («В мире полно атомов» [6, с. 10]).

Исходная ситуация описывается следующим образом: «Gli atomi chiusi nelle bombe erano tristi» [7, p. 18] («Атомы, запертые в бомбах, сильно грустили» [6, с. 18]), поэтому они решаются сбежать из неё и спуститься с чердака, на котором лежала бомба, в подвал. Этот протест мы можем назвать проверкой героев сказки на нравственные качества. Так, с точки зрения атомов пространство представляется нам замкнутым и конкретным,

ограниченным внутренностью бомбы, лежащей на чердаке, и подвалом. К тому же, тот факт, что нам сообщается психологическое состояние атомов, намекает нам на наличие внутреннего хронотопа в сказке.

С точки зрения генерала, пространство художественного мира условно: мы не знаем, в какой стране он «служит», тем более что образ генерала – собирательный. Абстрактны и города, на которые он собрался сбрасывать бомбы: «Tutti fuggivano dalle città» [7, p. 28] («Все выбежали из городов» [6, с. 28]).

Время в сказке условное, хотя мы можем привязать его к реальности прошлого или настоящего. Сказка держит читателя в нервном напряжении: прикажет ли генерал сбросить бомбу? И генерал, и атомы находятся в состоянии ожидания: первый «*riempiva di bombe il suo solaio*» [7, p. 16] («складывал бомбы на чердаке» [6, с. 16]) и ждал, когда сможет устроить войну, а атом «*aspettava il giorno*» [7, p. 14] («ожидал часа» [6, с. 14]), когда будет расщеплён вместе с другими. Тем не менее сюжет довольно динамичный за счёт использования указателей смены событий (*так вот, вот и, и тогда, однажды ночью, на следующее утро, когда стало известно* и т. п.).

Таким образом, в этой сказке мы наблюдаем точки зрения двух героев, то есть нарушение закона хронологической несовместимости. Заметен намёк на перемещения героя в пространстве (атомы сбегает из бомбы) и связанные с ним хронотоп испытания и внутренний хронотоп. Как пространство, так и время здесь, в целом, условно. В конце автор оставляет открытый финал, тем самым не замыкая хронотоп, давая потенциал для продолжения истории.

Время и пространство второй сказки «Три космонавта» также условны – вероятно, действие происходит в будущем. Зачин «*C'era una volta la terra. E c'era una volta Marte. Stavano molto distanti l'uno dall'altra, in mezzo al cielo e intorno c'erano milioni di pianeti e di galassie*» [7, p. 42] («Жила-была Земля. И жил-был Марс. Они находились очень далеко друг от друга, посреди неба, окруженные миллионами других планет» [6, с. 42]) содержит противопоставление двух миров: Земли и неизведанных планет космоса. Акцент делается на важности далёкого межзвёздного пространства, которое шаг за шагом изучали люди: «*Volevano conquistare le stelle in modo che un giorno tutti potessero viaggiare da un pianeta all'altro*» [7, p. 48] («Они мечтали о звёздах и о том, чтобы люди когда-нибудь начали путешествовать с одной планеты на другую» [6, с. 48]).

Начало действия знаменует отправка в космос космонавтов из разных стран, сидящих каждый в своей ракете: «*Un bel mattino partirono dalla terra tre razzi*» [7, p. 50] («В один прекрасный день из трёх разных мест Земли стартовали три ракеты» [6, с. 50]). Во время полёта на Марс космонавты испытывают вражду друг к другу. Но в первую ночь после того, как «*arrivarono su Marte quasi nello stesso momento*» [7, p. 54] («прибыли на Марс почти одновременно» [6, с. 54]), «*i cosmonauti si sentivano tristi e sperduti*» [7, p. 60] («космонавты чувствовали себя потерянными и несчастными» [6, с. 60]). Всеобщая тоска по дому сплотила их. Так, мы снова можем говорить

о внутреннем хронотопе сказки, учитывая погружение в душевные переживания героев.

Перед нами появляется конкретное описание Марса: «Trovarono un paesaggio meraviglioso e inquietante: il terreno era solcato da lunghi canali pieni d'acqua color verde smeraldo. C'erano strani alberi blu con uccelli mai visti, dalle piume di colore stranissimo. All'orizzonte si vedevano montagne rosse che mandavano strani bagliori» [7, pp. 56 – 58] («и [космонавты] увидели необыкновенный и завораживающий пейзаж: почву, изборозждённую длинными каналами, наполненными водой изумрудного цвета, и странные голубые деревья, на которых сидели невиданные птицы с пёстрым оперением. На горизонте высились красные горы, от которых исходило тревожное мерцание» [6, с. 56 – 58]). Тем не менее это место всё равно остаётся условным, потому что возникший пейзаж нереален.

В этом тексте сборника космонавты на своём пути предстают перед нравственным испытанием – убивать или не убивать марсианина. Не совершить ошибку им помогает марсианская птичка, рассеявшая враждебные замыслы людей.

Таким образом, «Три космонавта» показывает не только концептуальный, но и внутренний хронотоп, а также хронотоп испытания. Время и пространство сказки условны (даже при наличии похожего на реальное описание ландшафта Марса), огромны и не замкнуты – перед нами безграничные просторы космоса и неизвестное будущее. Читатель снова остаётся с открытым финалом: вернутся ли космонавты обратно на Землю, и возьмут ли они с собой новоиспечённого друга с другой планеты?

Сюжет следующей сказки «Гномы Гну» также основан на желании персонажей открыть новые пространства за пределами земного шара. Время в сказке – предполагаемое будущее – максимально условно, ведь даже автор сомневается, жив ли правитель до сих пор: «C'era una volta sulla Terra – e forse c'è ancora adesso – un potente Imperatore che voleva assolutamente scoprire nuove terre» [7, p. 78] («Правил некогда на Земле — а может, правит и до сих пор — могущественный Император, которому во что бы то ни стало хотелось открывать новые земли» [6, с. 78]). Императору принадлежит вся земля, поэтому он приказывает отправить в космос Галактического Исследователя: «Ed ecco che l'Esploratore Galattico (EG per gli amici) da tempo vagava per lo spazio immenso alla ricerca di uno straccio di pianeta da civilizzare» [7, p. 82] («И Галактический Исследователь (друзья звали его просто ГИ) стал бороздить бескрайние космические просторы в поисках хоть какой-нибудь заваливающей планеты, чтобы утвердить на ней цивилизацию» [6, с. 82]). По прошествии неопределённого количества времени ГИ находит обитаемую планету «proprio nell'angolino più dimenticato di tutta la Galassia» [7, p. 84] («в самом укромном уголке всей галактики» [6, с. 84]). Следом идёт описание этого места: «Un pianetino grazioso, con un cielo azzurro appena spruzzato di pochi fiocchi di nuvole bianche, con valli e foreste di un verde che faceva piacere a guardarlo» [7, p. 84] («Она была прелестна: голубое небо, едва оттенённое

лёгкие облачками; зелёные леса и долины, один взгляд на которые приносил удовольствие» [6, с. 84]).

Космическое пространство опять представлено нам, естественно, необъятным, однако далее диалоги ГИ и гномов Гну сфокусированы на планете Земля: «*“Che macchina! Che tecnica!” dicevano gli gnomi ammirati di fronte al megatelescopio megagalattico, e a turno ciascuno di loro guardò verso la Terra*» [7, р. 90] («*”Ух ты! Вот это штуkenция!”* — зашептали гномы. Потом подошли к сверхгалактическому сверхтелескопу и принялись по очереди разглядывать Землю» [6, с. 90]).

Перед их взором открывается вид на город, море, сельскую местность и дороги на Земле, но каждый из показанных ландшафтов находится в ужасном состоянии. Город покрыт смогом, в море плавают отходы и нефть, деревья вырублены, а на дорогах – сплошные пробки и покалеченные люди. После увиденного гномы боятся, что погубят прекрасную природу их родной планеты, если позволят обосновать здесь человеческую цивилизацию: «*Forse la vostra civiltà ha degli aspetti molto interessanti, ma se la portate qui noi non avremmo più i nostri prati, i nostri alberi, i nostri fiumi, e staremmo un po’ peggio*» [7, р. 100] («*Может быть, эта ваша цивилизация таит в себе много интересного, но если вы утвердите её здесь, мы лишимся наших лугов, наших деревьев, наших рек, и станем жить намного хуже*» [6, с. 100]).

ГИ вернулся на Землю, то есть в отправную точку, с предложением гномов прилететь к нам и навести порядок. Но читатели не знают, чем на самом деле закончилось путешествие на планету гномов Гну: «*Per il momento la nostra storia finisce qui, e ci dispiace di non poter dire che da allora tutti vissero felici e contenti. E chissà se gli gnomi di Gnù li lasceranno venire da noi*» [7, р. 110] («*Здесь наша история заканчивается. К сожалению, мы не можем утверждать, что все жили долго и счастливо. Трудно сказать, доберутся ли до нас когда-нибудь гномы Гну*» [6, с. 110]). Сказка не разрешается типичным для неё счастливым концом, и хронотоп не замыкается.

Пространство и время в этом тексте условны и при этом дискретны: повествователь то предлагает читателю бороздить космическое пространство, то переносит его на чужую планету, то присматривается к происходящим событиям на Земле. Пройденный ГИ путь на практике ничем не заканчивается – финал открыт, однако подчеркнут риторическим вопросом, побуждающим к переосмыслению актуальной ситуации на планете: «*Ma se anche non venissero, perché non ci mettiamo noi a fare quello che avrebbero fatto gli gnomi di Gnù?*» [7, р. 110] («*Но если [гномы] не доберутся — что мешает нам самим сделать всё то, что собирались сделать они?*» [6, с. 110]).

После проведённого нами анализа построения произведений, созданных Умберто Эко, стало понятно, что пространственно-временные и композиционные структуры, выбранные писателем, служат для раскрытия волнующих автора проблем. По окончании каждого из текстов он артикулирует вывод-мораль, высказывая его прямо, либо через риторический вопрос.

«Бомба и генерал», очевидно, содержит аллюзию на непрекращающуюся враждебную и беспокойную политическую ситуацию, восходящую к холодной войне, с её угрозой ядерной атаки, стараясь донести до читателя то, как важен мир на Земле: «Tutti scoprirono così che la vita era più bella senza le bombe» [7, p. 32] («И тогда все поняли: жить без бомб гораздо лучше» [6, с. 32]).

Идея «Трёх космонавтов», заключается в том, чтобы показать важность своевременности и правильности коммуникации, толерантности, несмотря на различия разного рода: «Avevano capito che sulla Terra, come su gli altri pianeti, ciascuno ha i propri gusti, ma è solo una questione di capirsi a vicenda» [7, p. 74] («Они поняли, что на других планетах, как и на Земле, у каждого свой вкус, и это просто-напросто надо принимать как есть» [6, с. 74]). Здесь также прослеживается намёк на острую демографическую проблему перенаселения, которая и подталкивает на далёкое путешествие космонавтов: «Volevano conquistare le stelle in modo che un giorno tutti potessero viaggiare da un pianeta all'altro perché la terra era diventata troppo stretta e gli uomini crescevano di giorno in giorno» [7, p. 48] («Они мечтали о звёздах и о том, чтобы люди когда-нибудь начали путешествовать с одной планеты на другую, потому что на Земле слишком тесно и людей становится всё больше и больше» [6, с. 48]).

«Гномы Гну», написанные позже всего, уже в девяностых годах прошлого века, отражают сложившуюся экологическую ситуацию на нашей планете, и, кроме того, ряд социальных проблем, как например употребление наркотиков и автомобильные катастрофы. Гномы Гну предлагают человечеству помощь в улучшении плачевного состояния земной цивилизации: «E poi noi siamo bravissimi a tenere in ordine i prati e i giardini, a piantare alberi nuovi e a curare quelli vecchi che stanno per cadere, ci mettiamo a raccogliere tutta quella plastica e tutti quei barattoli e diamo una sistemata alle vostre valli: facciamo dei filtri di foglie per le vostre ciminiere, spieghiamo alla gente della Terra come è bello passeggiare senza dover sempre prendere l'automobile, eccetera eccetera, e magari dopo qualche anno la vostra Terra diventa bella come Gnù» [7, p. 104] («...мы очень хорошо умеем возделывать поля и сады, сажать новые деревья и ухаживать за старыми. Мы можем собрать все эти пластиковые пакеты и банки и проследить за вашими лугами. Ещё мы можем сделать из листьев фильтры для ваших дымовых труб и объяснить землянам, как здорово ходить пешком, а не быть постоянно привязанными к автомобилям, и ещё много чего можем сделать. И тогда, может быть, через несколько лет ваша Земля станет такой же прекрасной, как Гну» [6, с. 104]).

Логично, что для достижения эффекта остранения, автор выносит действия в далёкое пространство за пределами земного шара – в космос и на другие планеты, чтобы показать со стороны, каким стало человечество, и условия, в которых оно функционирует, а время направляет в потенциальное будущее, чтобы предупредить об опасности такого положения. Так, сказки сборника приобретают аллегорический характер.

Взяв во внимание рассмотренный материал, мы пришли к следующим выводам. Время во всех трёх сказках условно, не привязано к реальности, хотя мы можем предположить, что действия имеют место в потенциальном будущем. В первом тексте сборника оно обладает чертами, отличающими его от других сказок: оно наиболее приближено к действительности и держит читателя в волнующем ожидании. Пространство в сказках условно, в основном открыто, так как связано с космическими путешествиями (ограничено оно только для атомов в «Бомбе и генерале»). «Бомба и генерал» и «Три космонавта» содержат в себе внутренний хронотоп и хронотоп испытания помимо традиционного жанрообразующего. Умберто Эко заканчивает каждую сказку открытым финалом, не замыкая хронотоп, давая тем самым читателю повод либо додумать историю самому, либо сформировать собственное отношение к её центральной проблеме.

В текстах сказок аллегорически отражены социально-политические проблемы человечества, такие как использование ядерного оружия, трудности межнационального общения, а также вопрос перенаселения планеты и её экологического состояния. На них У. Эко акцентирует внимание при помощи мастерского пространственно-временного и сюжетно-композиционного построения текстов.

Библиографические ссылки

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : «Худож. лит.», 1975.
2. Екабсонс, А. В. Концепция времени и пространства в современном литературоведении / А. В. Екабсонс // *Multidisciplinary Scientific Journal*. – Volume 3, Issue 3. – 2022. – P. 375–391.
3. Ивашнева, Л. Л. Закон хронологической несовместимости в волшебной сказке / Л. Л. Ивашнева // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. – Тамбов : Грамота, 2016. – №7. – Ч. 2. – С. 22–25.
4. Нагорная, О. В. К вопросу о поэтике литературной сказки (в сопоставлении с поэтикой фольклорной сказки) / О. В. Нагорная // *Вектор науки ТГУ*. – 2011. – №3. – С. 116–121.
5. Пропп, В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа.) / В. Я. Пропп. – М. : «Лабиринт», 1998. – С. 5–111.
6. Эко, У. Три сказки / У. Эко, Э. Карми. – М. : ОГИ, 2013. – 112 с.
7. Carmi, E. Tre racconti / E. Carmi, U. Eco. – Milano, Bompiani. – 2004. – 110 p.