



РОМАНО-ГЕРМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

**Материалы
III Международной научной конференции,
посвященной 85-летию филологического факультета
Белорусского государственного университета**

Минск, 19–21 сентября 2024 г.

РОМАНО-GERMANСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Материалы

III Международной научной конференции,
посвященной 85-летию филологического факультета
Белорусского государственного университета

Минск, 19–21 сентября 2024 г.

УДК 821(100)09(06)
ББК 83.3(0)я431
Р69

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук, доцент *Н. М. Шахназарян* (гл. ред.);
кандидат филологических наук, профессор *Г. В. Синило*;
кандидат филологических наук, доцент *А. М. Бутырчик*;
кандидат филологических наук, доцент *Е. А. Борисеева*

Рецензенты:

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

Романо-германские литературы: традиции и современность : материалы III Междунар. науч. конф., посвящ. 85-летию филол. фак. Белорус. гос. ун-та, Минск, 19–21 сент. 2024 г. / Белорус. гос ун-т ; редкол.: Н. М. Шахназарян (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2024. – 527 с.
ISBN 978-985-881-711-4.

Представлены результаты изучения актуальных вопросов романо-германских литератур в историко-культурном контексте в их взаимосвязи и взаимовлиянии со славянскими и китайской литературами в русле основных школ современного литературоведения.

**УДК 821(100)09(06)
ББК 83.3(0)я431**

ISBN 978-985-881-711-4

© БГУ, 2024

I. ЖАНРОВЫЙ КАНОН И ЕГО МОДИФИКАЦИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (К 500-летию ПЬЕРА ДЕ РОНСАРА)

ПЬЕР ДЕ РОНСАР И МЕТАФОРА САДА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

А. В. Квачек

*канд. филол. наук, доцент(БГУ, Республика Беларусь, Минск)
frkv76@yandex.ru*

Объект исследования. Творчество Пьера де Ронсара. Предмет. Стиль художественного мышления П. де Ронсара. Цель. Выявить процесс создания метафоры сада в поэзии П. де Ронсара. Вывод. В поэзии «Плеяды» метафора «условного» сада позволяет выявить диалектику материального и возвышенного.

Ключевые слова: метафора; перевод; поэзия; роза; сад; стиль.

PIERRE DE RONSARD AND THE GARDEN METAPHOR IN THE FRENCH LITERARY TRADITION

A. V. Kvachek

*PhD, Ass. Prof. (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
frkv76@yandex.ru*

Object of study. The work of Pierre de Ronsard. Subject. The style of artistic thinking of P. de Ronsard. Purpose. Identify the process of creating a garden metaphor in the poetry of P. de Ronsard. Finding. In the poetry of the Pleiades, the metaphor of a «conventional» garden allows us to identify the dialectic of the material and the sublime.

Key words: garden; metaphor; poetry; rose; style; translation.

Поэтическая форма сонета пришла во Францию из Италии благодаря переводам Клемана Маро (*Clément Marot*, 1496 – 1544) сонетов Франческо Петрарки (*Francesco Petrarca*, 1304 – 1374). Пьер де Ронсар (*Pierre de Ronsard*, 1524 – 1585), «принц среди поэтов» и «поэт среди принцев», был первым, кто стал писать на народном, разговорном языке античными десяти- и двенадцатисложными размерами. Именно в сонетах Ронсара зарождается торжественный и плавный ритм французского языка.

Ронсар принимал, по всей вероятности, активное участие в создании поэтического манифеста «Плеяды», «*Défense et illustration de la langue française*»

(«Трактат в защиту и прославление французского языка») [2]. Этот литературно-эстетический трактат вышел в 1549 году, спустя 10 лет после указа Франциска I Виллер-Котре о повсеместном использовании французского языка, и принадлежит соратнику Ронсара поэту Ж. дю Белле (*Joachim Du Bellay, 1522 – 1560*). Король Франциск I, побывав в плену после битвы при Павии (1525), не только приглашает во Францию гения эпохи Возрождения Леонардо да Винчи, но и принимает решение, которое определяет будущее страны и языка. По примеру Италии он присваивает народному языку статус государственного, и с 1539 года французский заменил латынь во всех общественных сферах.

Указ Франциска I стал для французских писателей символом разрыва между старой и новой литературной традицией. Многие, в том числе Ронсар, восприняли королевское решение как творческий вызов. Источником креативности для поэтов становится диалектика ограничения и свободы, то есть некий условный дефицит, без которого невозможно творить. В творчестве Ронсара отражен общий эстетический принцип эпохи, так как его творческая личность состоит из противоречивых желаний соперничать и в то же время подражать.

Ронсар испытывал страх творческой пустоты не только в физическом отношении (с возрастом он почти оглох), но и в моральном: преклоняясь перед античными образцами древнегреческой и древнеримской поэзии (Гомер, Овидий, Гораций), он готов был соперничать с Ф. Петраркой, и в то же время брал с него пример, сочиняя на народном языке. Но в отличие от итальянского поэта Ронсар, хотя и продолжает общую тему несчастной любви, но воспекает не тоску, а радость жизни, «*joie de vivre*».

Разнообразное творчество Ронсара растет, цветет и плодоносит, как настоящий сад. Ронсар писал сонеты, оды, стансы и поэмы. В поэзии «Плеяды» именно метафора сада передает творческий процесс, так как по своей сути садоводство является запланированной деятельностью. В то же время результат, или плоды, так сказать, литературного труда, зависят не только от автора, но и от факторов, на которые он не в силах повлиять и которые не всегда можно предвидеть.

Деятельность поэта напоминает деятельность садовника, так как они тяжелым физическим и интеллектуальным трудом создают «видимое» отражение первоначального замысла. Садовник и поэт отражают в своем творчестве лучшую версию самих себя. Метафора садоводства передает отношение поэта к тем, кто превосходит его в творчестве.

Метафора «условного» сада является одним из распространенных способов создания поэтического образа, так как позволяет выявить диалектику материального и возвышенного. Сад похож на текст, так как он обретает эстетическое значение и духовный смысл благодаря искусственно созданным декоративным элементам – газонам, беседкам, статуям, фонтанам.

Во время прогулки по саду мы наблюдаем все, что задумал и воплотил в жизнь его создатель, а во время чтения мы совершаем смысловые путешествия, мы видим в тексте живой образ поэта. Литературный топос сада помогает нам

осознать основные принципы поэтики и метафору как основную стилистическую фигуру.

Метафора сада соотносит литературу и природу во французском языке таким образом, что культура представляется живым организмом. Этимологическое значение слова «культура» связано именно с земледелием («cultiver» – «возделывать землю»). Во французской литературе метафорический «перенос» сада из природы в литературу позволил создать языковую и литературную многозначность.

Метафора основана на переносе значения слова из одной почвы в другую. Когда садовник прививает растение или пересаживает его, он совершает операцию, подобную той, которая происходит при подражании высоким образцам и при создании поэтической метафоры. Из исходного образа вырастает новый, который обладает общим признаком с изначальным, но отличается по своей сути.

Сад меняется и развивается, потому что садовник, следуя своему призванию и законам природы, из саженца выращивает большое дерево, из земли растение стремится вверх. Поэт «объединяет» небо и землю, устанавливает соотношение между буквальным и переносным смыслом слова, конкретным и абстрактным значением, которые определяют развитие образа. В переносном смысле классики оставили литературе будущих поколений свои ростки, из которых вырастут «лавровые ветви» славы.

Садовник, почти как поэт, напрямую сотрудничает со Вселенной, которая идет ему навстречу, помогает или наказывает, например, засухой или отсутствием таланта. Садоводство и поэтическое творчество находятся на стыке энтузиазма и рутины, привычки к однообразному труду и вдохновения. Поэзия зависит не только от человека, но и от высших сил, точно так же, как урожай зависит от почвы, погоды и легкой руки садовника.

Стилистические цветы, которые вырастил в своем саду Пьер де Ронсар, играют не просто декоративную, а важную содержательную роль. В саду мы чувствуем аромат цветов, а в поэтическом саду Ронсара можно «уловить» различные оттенки слов, услышать эхо далекой эпохи. Ронсар собирал цветы в саду, которые возделывали его предшественники. Создание поэтического образа в концепции Ронсара подразумевает подражание высоким образцам, связь между произведениями различных стилей и эпох.

Ронсар использовал в своем творчестве слово «цветок» и его производные более семисот раз. В поэтическом мире Ронсара на тему *carpe diem* роза представлена как женщина, а женщина – как роза, причем комплимент – такое же «орудие соблазнения», как и цветок. Именно на основе этой метафоры поэт создает свой лирический образ. В самом известном стихотворении (сборник «Оды», «*Mignonne, allons voir si la rose*» («Милая, посмотрим, есть ли роза»)) образы девушки и розы сливаются и противопоставляются лирическому герою [4, р. 104]. Подчеркивается различие между опытным мужчиной и молодой девушкой. Иными словами, роза Ронсара антропоморфна, она не только служит метафорой девушки, но и представляет контраст с субъективным сознанием поэта.

С XV века французские гуманисты наделяют розу антропоморфными признаками. Роза воплощает все внешние достоинства молодой девушки: физическое здоровье, свежесть, красоту, молодость, румяный цвет лица.

В литературе XVI века цветочные метафоры приобретают очень широкое значение. В этот период во французском языке получили распространение такие выражения, как «la fleur de sa première enfance» (раннее детство) et «la fleur de son âge» (расцвет (женской) красоты). Однокоренные с «fleur» слова, например, «florilège» (антология), и общие по семантике, например, «guirlande» (венок на шее) и «bouquet» (букет) часто встречаются в научных и художественных текстах.

Ронсар создает в своих стихах творческий мир, в котором розы и поэт взаимодействуют друг с другом. Поэт часто придает розам качество, которое противопоставляется ему самому. Розы сопровождают Ронсара всю его жизнь: сначала это бутоны первых од, потом – увядшие лепестки последних стихов и неудачная эпопея «Франсиада».

Совокупность этих факторов и определила не только статус П. де Ронсара как родоначальника французской поэзии, но и будущее французского языка. Именно Ронсар позволил тем росткам народного языка, которые «затеняла» и одновременно «питала» мощная латынь, дать богатый урожай. Он увидел весь поэтический потенциал французского языка, его беглость, легкость, возвышенность, мелодичность, изменчивость и в то же время его жесткую структуру, высокую степень семантической спаянности и лексическую многозначность.

Метафора языка, женщины и города-сада развивается в творчестве А. Франса (*Anatole France, 1844-1924*): «*La langue française est une femme*» («Французский язык – женщина»). Анатоль Франс посвятил свои самые лирические строки главному «литературному» саду Франции, Люксембургскому саду в Париже: «... *je vais vous dire ce que je vois quand je traverse le Luxembourg ...* » «...я расскажу вам, что я вижу, когда иду по Люксембургскому саду... » (Поясним, что во французском языке слово «город» – женского рода) [3, p. 107]. И вновь мы видим, как признанный мастер художественного слова чувствует себя школьником на фоне античных статуй, которые украшают аллеи сада.

Сад – это место для прогулок, где у каждого есть любимый маршрут. Садовые аллеи, как и мысли поэта, могут быть прямыми или извилистыми, солнечными или темными... Как в знаменитом отрывке Франса, у каждого из нас есть тайный сад... Этот сад – наше убежище от проблем, наше место силы. Идиоматическое выражение «*Nous avons tous un jardin secret ...*» можно приблизительно перевести на русский язык так: «у каждого из нас есть свои скелеты в шкафу». Например, поэзия Ш. Бодлера – букет цветов, выросших на почве зла и боли. Барочная изменчивость и текучесть его поэзии передает неуловимость перехода между материей и духом. Любовь у Бодлера пахнет не розами, а смертью. Цветочная тема переходит в амбивалентный образ женщины. По мнению Бодлера, женщина похожа на флакон духов. Открой флакон – и запах улетучится, узнай женщину получше – и ее загадка исчезнет.

Французская литература – это искусство мыслить «нестандартно», букв. «не ходить по протоптанной дорожке» («en dehors des sentiers battus»). Сад образно воспроизводит стиль мышления, которое бывает прямолинейным или творческим, когда человек ищет новые пути. По-французски креативное мышление так и называется, «*réflexion arborescente*», когда мысли расходятся в разные стороны от основной идеи, как ветви от ствола дерева.

Франция – сад мира, в прямом и переносном смысле. Например, садово-парковый комплекс в Версале уже несколько веков радует посетителей. И только «природный», убежденный оптимист строит план, который может погубить одна морозная ночь, создает грандиозный проект, результатов которого он сам, возможно, никогда не увидит. Знаменитая цитата Вольтера «*Tout est au mieux dans ce monde*» [5, p. 19], «В менее знаменитой: «*Il faut cultiver notre jardin*» «Нужно возделывать свой сад» [5, p. 199].

Пьер де Ронсар творил в эпоху, когда французский язык был еще хрупким и уязвимым, как садовая роза. Следуя его примеру, французский литературный сад создавали своим воображением множество «садовников», самые выдающиеся из которых удостоились «аристократического» титула в литературе: «принц среди поэтов» (П. де Ронсар), «принц среди философов» (Вольтер, *Voltaire (1694-1778)*), а еще Маленький принц, который чувствовал свою ответственность перед слабым цветком (А. де Сент-Экзюпери, *Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944)*).

В этом году мы отмечаем их памятные даты. Литературные садовники носят свои титулы заслуженно, потому что французский стиль и французский сад – это аристократическая роскошь языка, культуры и общения, роскошь, которая создавалась как подвиг во имя будущих поколений.

Библиографический список

1. Baudelaire, Ch. Les fleurs du mal // Ch. Baudelaire // Sercib-Ligaran – 2021. – 180 p. – URL: <https://www.vousnousils.fr/casden/pdf/id00106.pdf>. – Date of access: 11.09.2024.
2. Du Bellay, J. La défense et illustration de la langue française / J. Du Bellay // BNF Gallica – 240 p. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k166650v.pdf>. – Date of access: 11.09.2024.
3. France, A. Le livre de mon ami / A. France // Freeditorial – 2013. – 227 p. – URL: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/le_livre_de_mon_ami%20ANATOLE.pdf. – Date of access: 11.09.2024.
4. Ronsard, Pierre de. Œuvres choisies / Pierre de Ronsard // Ligaran – 2015. – 314 p. – Mode of access: <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/202/Oeuvres-choisies>. – URL: 11.09.2024Saint-Exupéry, A. de. Le petit prince / A. de Saint-Exupéry // P.: Gallimard – 2013. – 96 p.
5. Voltaire. Candide, ou l'optimisme / Voltaire // La Bibliothèque électronique du Québec – 2007. – 201 p. – URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Voltaire-Candide.pdf>. – Date of access: 11.09.2024.

**РОНСАРОВСКИЙ СОНЕТ: МЕТОДЫ РАБОТЫ
П. ДЕ РОНСАРА С ПЕТРАРКИСТСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ
В «ЛЮБОВНЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ» 1553 г.**

А. В. Погодина

*студент (Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия)
pogodinaalena0609@gmail.com*

Статья посвящена рассмотрению избранных сонетов П. де Ронсара (сонеты 9, 17, 19, 123) в сборнике «Любовные стихотворения» 1553 г. с целью конкретизации методов работы французского поэта с петраркистской топикой в начале 1550-х гг. Осознание ограниченности сонетной формы сподвигает Ронсара на раскрытие ее потенциала на примере портрета дамы: создание аналогий уже существующим поэтическим приемам и образам; изменение фокализации; грамматические, синтаксические изменения и введение античных мотивов.

Ключевые слова: Кассандра; Любовные стихотворения; образ дамы; Петрарка; Ронсар; сонет; французский петраркизм.

**RONSARD'S SONNET: METHODS OF P. DE RONSARD'S WORK
WITH THE PETRARCHAN TRADITION
IN «LES AMOURS» OF 1553**

A. V. Pogodina

*student (National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia)
pogodinaalena0609@gmail.com*

The article is devoted to the examination of the selected sonnets of P. de Ronsard (sonnets 9, 17, 19, 123) in the collection «Les Amours» of 1553 in order to specify the methods of the French poet's work with the Petrarchan topics in the early 1550s. Awareness of the limitations of the sonnet form leads Ronsard to unlock its potential through the example of the portrait of a lady: creating analogies to already existing poetic techniques and images; changes in focalisation; grammatical, syntactic changes and the introduction of antique motifs.

Key words: Cassandra; Les Amours; the image of a dame; Petrarch; Ronsard; sonnet; French Petrarchism.

Пьер де Ронсар (*Pierre de Ronsard, 1524–1585*) известен как глава поэтического объединения во Франции XVI в. «Плеяда» и как придворный поэт короля Генриха II, был прозван «принцем поэтов и поэтом принцев» [1]. После выпуска первого сборника «Любовные стихотворения» («*Les Amours*») в 1552 г. он получает титул «французского Петрарки». Подобно петраркистской Лауре, Ронсар

создает образ собственной возлюбленной Кассандры. Недоступность женского образа и чувства к уже замужней Кассандре Сальвиати¹ становятся катализатором для написания сонетов в духе Ф. Петрарки (*Francesco Petrarca, 1304–1374*) и создания поэтического образа.

До выхода «Любвных стихотворений» уже были выпущены первые французские «канцоньере» – Мориса Сева (*Maurice Scève, 1501–1560*) «Делия, предмет высшей добродетели» («*Délie object de plus haute vertu*», 1544), Жоашена Дю Белле (*Joachim Du Bellay, 1522–1560*) «Олива» («*L'Olive*» 1549) и первый сборник «Любвных заблуждений» («*Erreurs amoureuses*», 1549). Понтюса де Тиара (*Pontus de Tyard, 1521–1605*). К периоду выпуска же второго издания «Любвных стихотворениях» (май, 1553) у Ронсара был готов сборник «Книжка шалостей» (апрель, 1553). Следовательно, существование трех французских петраркистских сборников в конкурирующей литературной среде и поэтическая работа Ронсара в галльском духе не могли не отразиться на стиле «Любвных стихотворений» («*Livret de Follastries*»), написанных уже в 1552–1553-х гг.

Постоянные подражания итальянскому образцу превратили его любовный дискурс в литературный код, что обусловило возникновение закономерной реакции на петраркизм как «анти-петраркизм»². Выражение назреваемого противопоставления поэтов-петраркистов итальянскому канону во Франции обычно связывают с появлением в 1553 г. оды «Одной даме» Ж. Дю Белле, которая позднее трансформируется в оду «Против петраркистов» («*J'ai oublié l'art de Pétrarquiser*», 1558). Обвинение поэтов-петраркистов заключалось в искусственности описываемого ими чувства в сонете и в обличении их риторики как софистики. Это, прежде всего, касается величественности стиля и излишнего усердия при описании мучений возлюбленного [2, р. 104–106]. Структура сонета предполагает систему порядка, в которой мысли строго выстроены, как в диалоге, что задавало ограничения для реализации поэтических возможностей [3, р. 233]. Несмотря на то что представители «Плеяды» старались расширять литературный канон, обращаясь к различным итальянским авторам, перенимая у них лучшие образы³, в сознании поэтов-гуманистов лицом итальянской поэзии и формы сонета оставался Ф. Петрарка, что во многом было заслугой К. Маро (*Clément Marot, 1496–1544*). По этой причине возникает петраркистская топика, которая влияет на тематический и стилистический аспекты сонета.

¹ В ноябре 1546 г. Кассандра выходит замуж за Жана Пейне, сеньора де Пре (*Jean III de Peigné*). Кассандра и ее муж жили недалеко от особняка семьи Ронсара в Ла-Поссоньере (*Le manoir de la Possonnière*).

² Под «анти-петраркизмом» мы будем подразумевать не исключительное и обособленное движение поэтов против петраркистской модели, но закономерное развитие движения петраркизма, характеризующееся стремлением к обновлению и расширению итальянского канона.

³ По этой причине Ронсар занимался аннотированием некоторых итальянских сонетов из первых двух томов венецианских антологий Габриэля Джолито де Феррари.

Петраркистская дама – это человеческая фигура, подразумевающая под собой смысл возвышенный и мир трансцендентный⁴. Ее красота оказывает физическое и психологическое влияния на влюбленного (вздохи, слезы, лихорадка). Петраркистская любовь фатальная и непредвиденная и, чаще всего, предопределенная звездами; она непреодолима, поэтому поэт обречен судьбою преданно служить даме. Прославляя нравственную ценность дамы, лирический герой прибегает к восхвалению красоты ее эфемерной оболочки. Мы попытаемся выделить основные части портрета дамы, на которых акцентировали внимание Петрарка и поэты-петраркисты, вместе с характерными образами, в синтаксических связях с которыми они обычно состоят⁵.

Так, возлюбленная синонимично именуется повелительницей или госпожой сердца влюбленного (*dame; madame; maîtresse*); у нее светлые (или золотистые) волосы; розовые губы (*lèvres de rose*); жемчужные зубы или пальцы (*dents ou doigts de perles*), лоб или рука цвета слоновой кости (*front ou main d'ivoire*), красивая и молодая грудь (*jeune poitrine*); ее глаза подобны звездам, что ведут корабль влюбленного среди рифов и штормов (*non yeux, mais étoiles célestes*). Ее красоты — это тюрьма (*la serre*) и сети (*des rets*), удерживающие возлюбленного. Глаза любящего – двери его сердца, ее глаза – стрелы, что отсылает к средневековому психофизиологическому представлению о любви, описанному гуманистом М. Фичино (*Marcilius Ficinus, 1433–1499*) в «Комментарии на “Пир” Платона»: предмет любви воздействует на глаза человека, после чего ядовитая стрела поражает сначала сами глаза, а затем сердце, заражая кровь всего тела любящего [5, с. 144–241]. Таким образом, Петрарка накладывает на образ красавицы достаточно размытую, но кодифицированную стилизацию ее внешнего образа.

Ронсар не столько противостоит образу итальянского поэта, сколько оспаривает исключительность его модели при написании любовных стихотворений и критикует слепых подражателей канону. Ронсар является поэтом, который прямо не нападает на петраркистскую моду, но отражает свои воззрения в стилистических изменениях. Предложенная идея подкрепляется текстом Ронсара 1554 г.: французский поэт дает определение «*bien Pétrarquiser*» в «Элегии к Кассандре» (*«Elégie à Cassandre»*). В стихах 39–43 Ронсар перечисляет ошибки тех, кто не смог научиться искусству правильно подражать Петрарке. Эти поэты больше заботятся о стихах (*aux vers*) [6, р. 21], чем о предложениях (*aux sentences*) [6, р. 21], что является чересчур напыщенным (*trop enflé*) [6, р. 21]. Другие же опускаются слишком низко, показывая развратную даму (*une dame paillardes*) [6, р. 21]. Таким образом, Ронсар в 1550-х гг. пытается найти наиболее удачный и удобный для себя стиль при работе с поэзией, что совпадало с назре-

⁴ Так, имя Делии (*Délie*) у Мориса Сева является анаграммой «идеи» (*Idée*), у Дю Белле – Олива, с вложенной в имени растительной метафорой.

⁵ При выделении петраркистской топики в описании красот образа дамы мы во многом опирались на работу П. Ломонье [4, р. 479–481].

вающей реакцией анти-петраркизма в начале 1550-х гг. во французском литературном поле.

Обращаясь уже к самому поэтическому сборнику «Любовные стихотворения» 1553 г., мы представим некоторые методы работы Ронсара с канонами и рамками сонета на примере избранных стихотворений. Рассмотрим сонет 9, который примечателен для нас по двум причинам. Благодаря «Книге песен» Петрарки сонетная форма обычно фокусируется на статичном образе – на красоте портрета возлюбленной или на описании чувств лирического героя. Сонет 9 же открывается описанием пейзажа с характерным тройным использованием превосходной степени:

Le plus toffu d'un solitaire bois, Le plus aigu d'une roche sauvage, Le plus desert d'un séparé rivage, Et la fraieur des antres les plus cois [7, p. 9].	Самая гуща одинокого леса, Самая острая дикая скала, Самый пустынный отдаленный берег, И свежесть самых тихих пещер ⁶

В этом сонете для лирического героя возлюбленная не предстает лишь единственным средством к спасению. Он способен найти утешение наедине с природой:

Je sens garir une amoureuse rage, Qui me rafole au plus verd de mes mois. [7, p. 9].	Я чувствую, как исчезает любовный гнев, Который сводит меня с ума в мой самый зеленый месяц.

Подобное описание отдаленных и спокойных пейзажей вступает в оппозицию с внутренним беспокойством лирического героя. Он не называет причины собственных бед, однако, исходя из петраркистской традиции, становится понятно, что источником спасения и страдания является сама Кассандра. По этой причине Ронсар использует глагол «*rafole*» для сопоставления состояния влюбленного с болезнью и безумием. Так Ронсар совмещает природную тематику с любовной. Это позволяет поэту не только ввести в сонет географические пространства, но и противопоставить мир внешний внутреннему. В этом отношении характерно ронсаровское уподобление молодости зелени, которое прослеживалось в знаменитой оде Ронсара 1553 г. «*Mignonne, allons voir si la rose*» («*Пойдем, возлюбленная, взглянем на эту розу*»): если в оде возраст Кассандры подобен «зеленой новизне» (*verte nouveauté*) [7, p. 266], то в сонете любовное безумие лирического героя наступает в его «самый зеленый месяц» (*plus verd de mes mois*) [7, p. 9]. Сонет примечателен также тем, что образ Кассандры появляется в

⁶ Здесь и далее будет дан наш подстрочный перевод французских текстов – А. В.

нем не напрямую и не через воспоминания героя о ней. Ронсар вводит в поэзию живописное искусство. Так, лирический герой обладает картиной (*une peinture*) [7, р. 10], на которой изображены красоты Кассандры рукой Денизо: *les beautés par Denisot encloses* [7, р. 10]. Николя Денизо (Nicolas Denisot) – художник-портретист XVI в., работающий по заказу своих друзей-поэтов⁷. Ему приписываются гравированные портреты Ронсара и Кассандры, которые автор помещает в начале сборника. Таким образом, не только природа, но и портрет становятся точкой отсчета для создания лирическим героем вымышленного пространства с целью облегчения собственных мук. Ронсар соединяет в одном сборнике несколько видов искусств (поэзию и живопись). Как мы выяснили, одним из примеров нападок в сторону поэтов-петраркистов была условность описываемых чувств и самого женского образа. Подобное введение реального портрета в художественное пространство выстраивает взаимосвязь миров поэтического (Кассандра как мифологическая героиня и идеальная возлюбленная для петраркистского сборника) и действительного (Кассандра как настоящая возлюбленная Ронсара, что может быть запечатлена на одной с ним гравюре).

В сонете 17, отражающем работу Ронсара с заданной жанровой рамкой и включенными в нее петраркистскими топосами, упоминаются характерные петраркистские красоты (глаза, рука и волосы) и сравнения их с огнем, тюрьмой и сетями. Ронсар задает в этом стихотворении два прочтения, вертикальное и горизонтальное, а также нарушает привычный порядок слов для создания симметричных и грамматических пересечений. Для каждой из трех заданных атрибутов женского тела (*l'œil, et la main, et le crin délié*) [7, р. 19] французский поэт добавляет по три характеристики, что создает связь между элементами в предыдущей или последующей строфах. Подобное построение стихотворения называется «des vers rapportés», и использовалось в латинской поэзии во Франции с начала XIII в., в Италии же – в XV в. [8, р. 25–43]. Так глаз, рука и волосы возлюбленной способны «сжигать, сжимать, связывать» [7, р. 19] лирического героя, поэтому он чувствует себя «сожженным, взятым, связанным» [7, р. 19]. При вертикальном прочтении становится ясно, что именно глаз может сжигать лирического героя, рука – сжимать, а волосы – связать. Ронсар также включает разнообразную лексику для описания одних и тех же явлений или состояний: «brûlé, serré, lié» [7, р. 19] и «ars, pris, lacé» [7, р. 19]. Так поэт изображает, с одной стороны, типичную петраркистскую ситуацию: лирический герой по воле судьбы⁸ пленен красотами дамы и готов ради них умереть. Он отказывается именовать ее дамой и повелительницей, как в одах, но называет своей «гордой половиной» [7, р. 19]. Вопреки внутреннему заложенному желанию соединиться с возлюбленной, лирический герой желает ей смерти, так как «жизнь станет

⁷ Н. Денизо также приписывают изображение Маргариты Наваррской, помещенное на титульном листе «Le Tombeau de Marguerite de Valois, royne de Navarre» (1551).

⁸ В петраркистской лирике часто появляется мотив предопределенности любви небесами или звездами, поэтому от этого рока человеку нельзя избавиться.

лучше» [7, p. 19] без любовных мучений. Таким образом, возникает заложенное Ронсаром упоминание о разделении тела и духа, что восходит к платонической и неоплатонической традициям⁹. Сонет Ронсара наполнен характерными деталями петраркистского женского портрета (глаза, рука и волосы) и их лирики (огонь, тюрьма, сети). Однако поэт проводит сложные структурные деформации, что не столько усложняет текст на уровне лексическом, сколько на синтаксическом. Повторение образов с подбором синонимичных к ним слов создает детальный портрет Кассандры, подобно живописному искусству. Сонет 17 изначально восходит к сонету 9 Л. Ариосто (*Ludovico Ariosto, 1474–1533*) [10, p. 251]. Упоминание Овидия в итальянском тексте отсутствует, поэтому у Ронсара мы видим следующий терцет:

Hé que ne suis je Ovide bien disant! Ceil tu serois un bel Astre luisant, Main un beau lis, crin un beau ret de soie. [7, p. 20].	Эй, почему мне не следовать хорошо говорящему Овидию! Глазом ты будешь прекрасной сияющей звездой, Рукой – прекрасной лилией, волосами – прекрасной сетью из шелка.

Примечательно, что Ронсар вводит имя античного поэта, который становится «хорошо говорящим» [7, p. 20] автором в сонетной форме, приуроченной к итальянскому лирику. Упоминание Овидия в терцете влияет и на синтаксический уровень построения: первая строка заканчивается риторическим восклицанием, которое поэт избегает использовать при описании исключительно петраркистских топосов. Ронсар употребляет междометие «hé» [7, p. 20] для привлечения внимания к открывающейся речи лирического героя уже не о собственных страданиях, а приемнительно к стилю собственного изложения. В сонете Ронсар реконструирует сложность построения петраркистского сонета с помощью разнообразия образов и грамматически закрепленной организации текста. Упоминание же античного автора позволяет Ронсару не демонстрировать излишнюю «научность» в создании новых образов, поэтому французский поэт использует тройное повторение одного и того же прилагательного «beau»: «un bel Astre» [7, p. 20]; «un beau lis» [7, p. 20]; «un beau ret de soie» [7, p. 20].

Итак, на основе проанализированных стихотворений можно сделать вывод о том, что Ронсар не отходит полностью от петраркистского сонетного канона, но стремится его трансформировать. Эту же тенденцию можно заметить и на

⁹ Цитаты, подтверждающие нашу позицию: «древняя наша природа была такою, что мы составляли одно целое. Имя же этому стремлению к целому, к достижению его – любовь» [9, с. 37]; «Если я, потеряв себя, с твоей помощью себя обретаю вновь, то я посредством тебя обладаю собой; если посредством тебя я обладаю собой, то прежде и больше обладаю тобой, чем собой самим, я оказываюсь более близким тебе, чем себе, так как я достигаю себя не иначе, как посредством тебя» [5, с. 159].

примере сонета 19. Стихотворение обращает на себя внимание тем фактом, что оно написано не от лица лирического героя, но – от самой Кассандры. Использование подобной фокализации позволяет ввести поэтическую самокритику и тему пророчества, что неотделимо соединено с образом мифологической Кассандры. В уста Кассандры вкладывается критика «поэтов одной песни», а именно слепых подражателей Петрарки, которые способны работать лишь в стилистических и тематических рамках одного жанра, воспевая возлюбленную. Для Ронсара подобный поэтический путь может привести только к созданию в памяти поколений образа поэта, сделанного из насмешек племянников и «народного вымысла» (*vulgaire la fable*) [7, p. 22]. Теперь не Кассандра обращает собственный смех на влюбленного, но – все будущие поколения. Создание подобной ситуации становится лишь предзнаменованием Кассандры в виде молнии, обращенной к глазам влюбленного (*éclair fut presage à mes yeux*) [7, p. 22]. Именно по этой причине французский поэт деформирует заданный набор литературных ситуаций и тем петраркистской традиции, меняя даже адресанта сонета.

Чтобы подтвердить нашу идею о противостоянии Ронсара эпигонскому петраркизму, рассмотрим сонет 123. В нем лирический герой напрямую обвиняет возлюбленную в ее притворстве и в желании спрятать (*deguiser*) [7, p. 145] от него любовь. При этом Ронсар фиксирует важную мысль: работа в рамках любовной поэзии, в частности в форме сонета, влечет за собой мотивы из петраркистского дискурса с неизбежным описанием страданий и одновременной радости любви:

Je ne sauroi, veu ma peine si forte, Tant lamenter ne tant Petrarquiser. [7, p. 145].	Я не смог бы, видя свою боль настолько сильной, Так плакать и не так сильно подражать Петрарке.

В этом сонете появляется глагол «petrarquiser», который уже встречался в предисловии «К читателю» в сборниках од 1550 г., но в форме прошедшего времени. Именно его использует и Дю Белле в «Одной даме» (март, 1553) и знаменитой оде «Против петраркистов» [10, p. 69–77]. Таким образом, заданные жанровые рамки регулируют тематическое разнообразие жанра и методы, при помощи которых описывается образ дамы. Однако Ронсар пытается «bien Pétrarquiser»¹⁰: он хочет заменить болезненного, страдающего влюбленного и идеалистический образ возлюбленной, что было выявлено на примере разобранных нами сонетов. В сонете 123 можно заметить, как у Ронсара снова преломляются античные сюжеты в сонетной форме. В последнем терцете французский поэт вводит миф о Поллуксе и Касторе: после смерти Кастора бессмертный

¹⁰ Французский поэт дает определение «bien Pétrarquiser» в «Элегии к Кассандре» 1554 года.

Поллукс выбирает пребывание одного дня вместе с братом на Олимпе, а другой – в преисподне. Это объясняет упомянутую Ронсаром идею о поочередной смене смертно-бессмертной жизни влюбленного из-за взгляда Кассандры:

Ainsi tes yeus pour causer mon renaitre, Et puis ma mort, sans cesse me font estre, Ore un Pollux, & ores un Castor. [7, p. 146].	Так твои глаза вызывают мое перерождение, И затем мою смерть, беспрестанно заставляя меня быть То Поллуксом, то Кастором.

В сонете 123 появление мифологических героев проясняет стихи выше, но раскрытие самого мифологического сюжета совершается только самим читателем из-за ограничений формы.

Итак, сборник «Любовные стихотворения» – попытка Ронсара не навлечь пророчество Кассандры и не стать поэтом исключительно любовных стихотворений в духе Петрарки. Безусловно, сонетная форма, приуроченная итальянскому поэту, определяет массив использованных тем и мотивов, о чем пишет сам Ронсар в сонете 123. Однако в сонетах он демонстрирует методы, как можно работать с установленными жанровыми рамками, не оставаясь поэтом «одной песни» и проявляя большую простоту и откровенность в любовном стиле: деформация и/или расширение петраркистской топики, проведение синтаксических и грамматических изменений; введение природной и поэтической тематик. Образ Кассандры же становится проводником стилистических и тематических изменений. Она – предмет работы поэта, объединяющий чувственную и платоническую любовь, мифологическую и художественную действительности. Смешение мотивов прослеживается в сборнике «Любовные стихотворения» и в пересечении видов искусств: в поэтический памятник Ронсар помещает действительный портрет Кассандры, проводя взаимосвязь реального и художественного миров. Сборник «Любовные стихотворения» становится не исключительной исповедью лирического героя и интимной историей любви, но превращается в поэтическое поле для репрезентации собственного представления о любовном чувстве и местом демонстрации стилистических воззрений Ронсара начала 1550-х гг. в рамках устоявшейся традиции.

Библиографический список

1. Dassonville, M. Ronsard: Étude historique et littéraire. III: Prince des poètes ou poète des princes (1550-1556) / M. Dassonville. – Genève: Droz, 1976. – 239 p.
2. Vialleton, J. Le Pétrarque des antipétrarquistes français des années 1550: l'amour pris au tragique / J. Vialleton // Cahiers d'études italiennes. – 2005. – №4. – P. 104–106.

3. Weber, H. La création poétique au XVI-e siècle en France. De Maurice Scève a Agrippa d'Aubigné. Vol. 1. / H. Weber. – Paris: Nizet, 1956. – P. 233.
4. Laumonier, P. Ronsard, poète lyrique: étude historique et littéraire / P. Laumonier. – Paris: Hachette, 1909. – P. 479–481.
5. Фичино, М. Комментарий на «Пир» Платона / Пер. с итал. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка // Эстетика Ренессанса: В 2 т. Т. 1 / Под ред. В. П. Шестакова / М. Фичино. – М.: Искусство, 1981. – С. 144–241.
6. Ronsard, P. de. Le Vocage / Ronsard P. de. – Paris: La veuve Maurice de la Porte, 1554. – 56 p.
7. Ronsard, P. de. Les Amours / P. de Ronsard. – Paris: La veuve Maurice de la Porte, 1553. – 284 p.
8. Mathieu-Castellani, G. Sponde: Poétique du sonnet rapporté / G. Mathieu-Castellani // Littératures. – 1986. – № 15. – P. 25–43.
9. Платон. Пир / Пер. С. А. Жебелева / Платон. – Л.: Наука, 2000. – С. 37.
10. Du Bellay, J. La Deffence et illustration de la langue françoise & L'Olive / J. Du Bellay –. Genève: Droz, 2007. – P. 251.
11. Du Bellay, J. Oeuvres poétiques. V: Recueils lyriques / Édition critique, publ. par H. Chamard / J. Du Bellay. – Paris: Cornély, 1923. – P. 69–77.

РОМАН «ЦИВИЛИЗАЦИИ» Л. БИНЕ КАК УХРОНИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА

Е. А. Борисеева

*канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь)*
boriseeva2012@yandex.by

В статье рассматривается жанр ухронии на примере романа «Цивилизации» современного французского писателя Л. Бине. Специфика ухронии, предполагающей творческое пересоздание исторической реальности, определяется в рамках тенденции к пониманию жанра как категории, задающей читательскую рецепцию. Выявляются стратегии дешифровки культурных кодов, которые трансформируются в ходе создания художественного мира ухронии Л. Бине (от исторических событий до жанровых структур). Основу такого рода литературной игры составляет взаимодействие реального и вымышленного.

Ключевые слова: альтернативная история; верификация; жанр; жанровый код; ухрония; фактуальный жанр; фикционализация; экфрасис.

L. BINET'S «CIVILIZATIONS» AS UCHRONIA: ON THE PROBLEM OF GENRE DEFINITION

A. A. Baryseyeva

(Belarusian State University, Minsk, Belarus)
boriseeva2012@yandex.by

The article deals with the definition of uchronia as a literary genre on the example of the novel «Civilizations» (2019) by a contemporary French writer L. Binet. The specifics of uchronia, which involves a creative reconstruction of historical reality, are defined within the tendency to understand a genre as a category that determines the reader's reception. Strategies for deciphering cultural codes that are transformed in the course of creating the artistic world of L. Binet's uchronia (from historical events to genre structures) are identified. The basis of this kind of literary game is the interaction of the real and the fictional.

Key words: alternative history; verification; genre; genre code; uchronia; factual genre; fictionalization; ekphrasis.

Жанр как ведущая литературоведческая категория отражает историю литературы. Его путь проходит от жанра как канона, свода правил в традиционалистской литературе, жанра как формы авторского присутствия в эпоху индивидуального авторства к жанру как инструменту интерпретации текста, что согласуется с общим усилением коммуникативной составляющей литературной цепочки

на современном этапе развития. В XX веке жанр – важный инструмент в утверждении самодостаточности литературы, что напрямую связано с демонстрацией созданности, фикциональности художественного мира. В ситуации кризиса мимесиса оформляются жанры и жанровые модификации, которые делают ставку на вымысел, когда организация хронотопа, сюжета, системы персонажей носит подчеркнуто условный характер (роман-притча, роман-миф, антиутопия, роман инициации). И с момента активного вовлечения в означивание текста читателя как полноправного участника литературной коммуникации, жанр обеспечивает конвенциональный характер этого диалога и становится своего рода партитурой для читательской интерпретации.

Весомым аргументом развития литературной ситуации в сторону коммуникативной составляющей жанра является оформление в рамках историографической прозы ухронии. Понятие ухронии было введено французским философом Шарлем Ренувье (*Charles Renouvier*; 1815 – 1903) в труде «Ухрония: Утопия в Истории» (*«Uchronie: l'utopie dans l'Histoire»*, 1857), где представлена *«история европейской цивилизации, которой она не была, какой она могла бы быть»* [цит. по: 1, с. 38]. Сам термин создан по образцу понятия утопия: ухрония как «время, которого нет». В своей работе Ш. Ренувье отказывается от идеи исторического детерминизма. Во второй половине XX века ухрония как литературный жанр осваивается разными национальными литературами, что не в последнюю очередь связано со становлением эпохи постмодерна. Развитие ухронии закономерно в ситуации текстуализации истории, когда *«историческая реальность больше не является основой художественного повествования, к ней относятся как к условно сконструированной реальности, а знания, полученные о ней ранее, самим этим отношением отвергаются как вымысел»* [2]. Характерным признаком сюжетной организации ухронии является точка бифуркации – временная развилка, когда большая история из-за сцепления случайностей идет не по известному нам пути. Жанровая природа ухронии определена коммуникацией с читателем: текст предполагает считывание читателем культурных кодов, которые трансформируются в ходе создания мира ухронии (от исторических событий до жанровых структур), основу игры с читателем составляет соотношение реального и вымышленного.

Свой вариант ухронии предлагает французский писатель Лоран Бине (*Laurent Binet*, b. 1972), все романы которого построены на взаимодействии факта и фикции. Его третий роман «Цивилизации» (*Civilizations*, 2019), получивший Большую премию Французской академии, представляет собой постколониальный вариант ухронии. Изменение хода истории имеет у Л. Бине скрупулезное научное и историческое обоснование, что делает его художественный вымысел убедительным: автор создает историю, которая могла бы случиться – невероятную по смелости фантастических допущений, но научно аргументированную. Писатель отталкивается от идеи географа и биолога Джареда Даймонда («Ружья, микробы и сталь: судьбы человеческих обществ», 1999) о том, что доминирование евразийских цивилизаций обусловлено географией и носит случайный ха-

рактар. Л. Бине принимает в качестве рабочей гипотезу то, что наличие трех вещей позволило европейцам покорить коренные народы Америки – это лошади, железо и антитела. Впрочем уже Монтень (*Michel de Montaigne, 1533–1592*) в своих «Опытах» (*Essais, 1580*), обличая коварство и жестокость конкистадоров и утверждая высокие моральные качества индейцев, указывает на наличие железа и лошадей у европейцев как на фактор, обеспечивший превосходство последних: *«говорю я, отнимите у победителей все эти благоприятствующие им обстоятельства, и вы лишите их всякой возможности одерживать столько побед»* [3, с. 122].

Точка бифуркации у Л. Бине – открытие Нового света. Трансформация событий в романе определена встречей викингов и индейцев, в ходе которой последние получают все те вещи, что обеспечили европейцам преимущество в исторической реальности. И ситуация меняется: первая экспедиция Колумба гибнет в столкновении с индейцами, и Европе не суждено узнать о совершенном им открытии. А в 1531 году в Лиссабон прибывают 183 индейца во главе с Атауальпа, который вследствие борьбы за власть вынужден искать спасение в землях, лежащих за океаном. И начинается новая история – история колонизации Европы, которая и становится в романе Новым светом. В своей альтернативной истории Л. Бине, как и в прежних романах, фактологически точен, но исторические факты переворачиваются с точностью до наоборот: на самом деле отряд конкистадоров в 1531 году вторгся в Перу, используя междоусобицу братьев-инков Уаскара и Атауальпа.

В романе неизменными являются либо события, не зависящие от человеческой воли: природные катаклизмы (Лиссабонское землетрясение 1531 году, последствия которого облегчают для инков первые шаги по завоеванию нового мира), болезни (оспа, чума), либо глобальные процессы эпохи (Реформация и Контрреформация). В мире Л. Бине действуют персонажи, вошедшие в большую историю, но только в обстоятельствах ухронии их судьба радикально меняется: сам Атауальпа не казнен конкистадорами, а призван стать создателем толерантной Европы и императором Нового света. Он отменяет эдикт об изгнании евреев из Испании, а учрежденный им Севильский эдикт 1543 году дарует свободу религиозного вероисповедания и упраздняет инквизицию, хотя выгоднее всего в Новом Свете принять религию колонизаторов – культ Солнца. Испанский конкистадор и автор хроник о завоевании Перу Педро Писарро, в романе спасенный от смерти кубинской принцессой Игуэнамотой, знакомит индейцев с нравами и обычаями Нового Света, занимая, в конце концов, пост госсекретаря. Впрочем функции некоторых персонажей сохраняются: убийца остается убийцей, даже если жертвой оказывается другая историческая фигура. Так, в романе Лоренцо Медичи организует убийство не своего кузена Алессандро Медичи, герцога Флоренции, как это было в реальности, а Верховного инка Атауальпа.

Трансформация исторической ситуации у Л. Бине строго подчинена обстоятельствам: коль скоро меняется религиозно-политический контекст эпохи, и событие должно измениться. Так, иезуиты из набирающего силу движения, кото-

рое станет основой Контрреформации, превращаются в оппозиционный орден. А Коперник после публикации труда «О вращении небесных сфер» (1543) и триумфального распространения по всей империи его гелиоцентрической системы, что увеличивает приток почитателей новой религии в храмы Солнца, получает должность первого королевского астролога [4, с. 288]. Впрочем Томас Мор (*Thomas More, 1478–1535*) и в этом альтернативном мире заключен в Тауэр в ожидании смертной казни. Меняется только причина его оппозиции монарху: в романе это несогласие с принятием Генрихом VIII религии Солнца, которую английский король вводит из-за разрешенного этим культом многоженства.

«Цивилизации» можно рассматривать как историко-литературный детектив, где загадка – сам роман, который конструируется из перевернутых культурных кодов. Игра ведется на разных уровнях текста, и прежде всего – это игра с жанровыми кодами. В романе четыре части, в каждой из которых используется свой жанровый код и свой прецедентный текст. Показательно, что три части стилизованы под жанры фактуальные (сага, дневник, хроника) – и тем самым альтернативная история верифицируется. Последняя часть «Похождения Сервантеса» (*Les aventures de Cervantès*), для которой прецедентным текстом является «Дон Кихот», пересоздает историю жизни испанского писателя, соединяя правду и вымысел. Эта часть представляет собой полижанровую форму – экзофикцию (постмодернистский вариант биографического романа, предполагающий фикционализацию биографии исторического лица [см.: 5, с. 155]), построенную по законам пикареского романа.

Первая часть «Сага о Фрейдис Эйрикسدоттир» (*La saga de Freydis Eriksdottir*) использует историческую канву и стилистику винландских саг, повествующих об открытии викингами Америки. Основой второй части является дневник Христофора Колумба.

Самая объемная и насыщенная разными жанровыми формами, историческими и литературными аллюзиями и реминисценциями – третья часть, «Хроники Атауальпы» (*Les chroniques d'Atahualpa*), рассказывающая о колонизации инками Европы и предлагающая альтернативную версию европейской истории XVI века. Среди прецедентных текстов этой части – хроники покорения Латинской Америки конкистадорами, эпопея «Лузиады» («*Os Lusíadas*», 1572) Луиша де Камознса (*Luís Vaz de Camões, 1524–1580*), пересозданная Л. Бине в эпическую поэму «Инкиады» (*Les Incades*) с соблюдением образного строя, ритмики и строфики первоисточника, «Государь» (*Il Principe, 1532*) Макиавелли (*Niccolò di Bernardo dei Machiavelli, 1469–1527*), ставший для Атауальпы учебником по управлению Новым светом.

Смысл романа «Цивилизации» раскрывается посредством параллельного чтения текста Л. Бине и прецедентного произведения. Так, во второй части Л. Бине сначала практически дословно следует содержанию дневника Колумба, подсвечивая колониальный дискурс первоисточника. В документальном тексте Колумб оценивает автохтонное население Америки с точки зрения их полезности для Испании: «Они должны быть хорошими и толковыми и сметливыми

слугами (*servidores*) [...]; и я полагаю, что они легко станут христианами, так как мне показалось, что нет у них никаких верований (*que ningun secta tenían*)» (запись от 12 октября 1492 г.) [6]. Л. Бине переносит в роман ситуацию из реального дневника, когда испанцы захватили индейцев, «чтобы доставить их королям, обучить нашему языку – тогда они узнают, что имеется в [нашей] земле и усвоят [наши] обычаи и веру» (запись от 12 ноября 1492 г.) [6]. Но если реальные индейцы были беззащитны перед европейцами (в дневнике Колумба отмечено, что «нет у них оружия, и они наги и неизобретательны в военных делах» (запись от 16 декабря 1492 г.), то у Л. Бине Колумб констатирует наличие у индейцев железа и лошадей. Это означает, что преимущества у европейцев уже нет. Индейцы в документальном источнике «удобны» для колонизации: Колумб настойчиво повторяет об их наивности, смирности и доброжелательности. В восприятии романного Колумба автохтоны коварны, поскольку посмели оказать сопротивление, причем в записях от 16 декабря герой Л. Бине не видит никаких оснований для такой враждебности по отношению к испанцам, удивляясь: «за что они нас так ненавидят?» [4, с. 63]. Но именно дневниковые записи от 16 декабря исторического Колумба дают представление о колонизаторской миссии его путешествия: «И они годны на то, чтобы над ними повелевать и принуждать их работать, сеять и делать все, что будет необходимо. И пусть они построят себе города, научатся ходить одетыми и усвоят наши обычаи» [6]. Реальный дневник Колумба задает одномерность восприятия, транслируя лишь точку зрения европейца. Л. Бине дает право голоса индейцам, которые обвиняют христиан в том, что те «многих индейцев забрали против их воли, разлучили с семьями и надругались над их женщинами» [4, с. 62]. В ответ на это следует объяснение Колумба, что «индейцев увезли ради их же спасения» [4, с. 62].

Литературная игра Л. Бине напоминает читателю, что доминирование над Другими (чужими цивилизациями, этносами, социальными группами, отдельными личностями) носит случайный, а не закономерный характер и не обусловлено наличием у завоевателя особых свойств, дающих превосходство. В своей ухронии Л. Бине дарит шанс субалтерным Другим – Проигравшим, вычеркнутым из большой истории, наделяя их субъектностью, правом действовать и говорить. Таким образом, авторская интенция реализуется через взаимодействие исторического документа и вымысла.

Цивилизация, создаваемая индейцами в Европе, призвана стать образцом толерантности, на что неоднократно указывает автор хроник. В хрониках обличаются суеверия и фанатизм, религиозная нетерпимость и невежество автохтонов-европейцев. Индейцам непонятны христианские ритуалы (например, таинство евхаристии), казни инквизиции, религиозные распри католиков и протестантов, но при этом инки сами, обретая власть, устанавливают в Новом свете культ солнца, а мексиканцы, прибывшие позже в Европу, организуют и кровавые человеческие жертвоприношения. В стремлении получить всю полноту власти сам Верховный инк прибегает к насилию и обману, не гнушаясь политическими убийствами (убийство полководцем Атауальпы Чалкучимой Филиппа, сына Карла V).

Художественный мир Л. Бине построен на двойной оптике. Мы знаем, какой жестокой была колонизация Америки, и мы видим, что в мире-наоборот Другой по-прежнему остается объектом подчинения. Все это в очередной раз показывает несовершенство любой социально-политической системы и побуждает искать его причины в человеческой природе.

Л. Бине разрабатывает целый арсенал приемов игры с читателем. Эти приемы объединены общей задачей, предполагающей постоянное колебание между верификацией и фикционализацией истории. На первое работает насыщенность историческими событиями и персоналиями, использование эпистолярия (переписка Томаса Мора и Эразма Роттердамского), детализированная топография (описания Севильи, Толедо, Флоренции), интермедияльные включения (литературный портрет Карла V создается на основе его живописного портрета с собакой кисти Тициана), отсылки к живописным (на портрете работы Жана Клуэ Маргарита Наваррская изображена с попугаем, который, в версии Л. Бине, подарен ей Атауальпой) и литературным произведениям (Педро Писарро знакомит инков с европейской цивилизацией, прежде всего, через литературу). Те же приемы могут, наоборот, ирреализовать историю, как, например, эпистолярный процесс Игуанамоты и Атауальпы или детальное описание тициановского портрета Атауальпы «Большой совет» – живописного полотна, которого не могло быть в реальности. Здесь Л. Бине создает своего рода фиктивный экфрасис, изображая картину, которой в реальности быть не могло: *«Верховный инк представлен в виде сына божественного Солнца: алый венец вокруг головы, профиль прекрасен как никогда [...] Он изображен в полный рост возле фонтана...»* [4, с. 210]. Вариацией этого приема является упоминание реальных живописных работ, на которых представлены события измененной исторической реальности (монументальный гобелен Вермеера «Покорение Туниса» создан в честь победной кампании не Карла V, а Верховного инка [4, с. 220]) или отсылка к картине Кранаха при описании сцены появления обнаженной принцессы Игуанамоты перед Лютером [4, с. 264]. При таком совмещении реального и вымышленного возникает эффект, подобный раблезианскому в знаменитых перечислительных рядах «Гаргантюа и Пантагрюэля»: вымышленное ирреализует реальное, а реальное верифицирует вымышленное.

Сюжет романа строится из перевернутых исторических событий или ситуаций, отсылающих к литературным произведениям. Так, обстоятельства смерти Верховного инка Уайна Капака повторяют историю убийства Эдипом своего отца Лая, а сцена мошенничества с индульгенциями, наблюдаемая инками в храме [4, с. 137], в точности воспроизводит пятый рассказ Ласаро из «Ласарильо с Тормеса», где продавец папских грамот и альгвасил разыгрывают представление в церкви (показательно, что в следующей главе Атауальпа встречает на улицах Саламанки нищего слепца, цитирующего пролог из этого же пикареского романа [4, с. 141]. В повествование включаются переделанные под новые условия ключевые документы эпохи: 95 тезисов Лютера преобразованы в 95 тезисов божественного Солнца [4, с. 270], манифест Реформации «Двенадцать статей» до-

полнен новой версией «Двенадцать статей эльзасского крестьянства» с пометками самого Верховного инка [4, с. 245]). Ставшие крылатыми выражения в трансформированном виде вкладываются в уста новых лиц, меняющих ход большой истории: фразу «Империя стоит обедни» [4, с. 268] произносит Атауальпа на пути к титулу императора.

Размывает границу реального и вымышленного текста организация нарратива, настраивающая другую оптику в отношении европейской цивилизации. Европа XVI века показана глазами чужого, Другого, поскольку повествование в хрониках ведется с точки зрения инка. Остранение активизирует восприятие читателя, предлагая ему опознать хорошо знакомые предметы (например, книги представлены в романе как «говорящие листы» (*les feuilles qui parlent*)). Такая игра в парафразирование делает достоверным образ нарратора-инка, открывающего для себя Новый свет, но при этом увиденные словно впервые явления, составляющие повседневную жизнь европейца, как бы переизобретаются, что служит очередным сигналом условности, созданности романного мира.

На условный характер художественной реальности указывает и название «Цивилизации». Л. Бине использует вариант американской орфографии слова *civilizations*, меняя одну букву: *z* вместо *s* французской версии (*civilisations*). Такой прием дает отсылку к известной игре-стратегии: название подчеркивает не только игровой характер и вариативность романного мира ухронии, но и его созданность. Цивилизация Нового света в хрониках развивается по логике игры-стратегии. Согласно компьютерной стратегии Агатуальпа строит империю, обеспечивая ее золотым запасом (из Америки рекой текут в Европу золото и серебро), проводя аграрную и социальную реформы, пополняя армию наемниками для приобретения новых территорий.

Таким образом, роман можно читать и как перенесенную в пространство литературы игру-стратегию, и как реализацию на практике концепции, изложенной в политическом трактате «Государь» Макиавелли, и как деконструированную историю Европы XVI века. Художественный текст становится мерцающим полем интерпретаций. Роман «Цивилизации» – виртуозная литературная игра, продолжающая традиции улипистов и новаторски переосмысливающая саму природу жанра. Л. Бине предлагает авторский вариант ухронии, перенося игровую стратегию в фактуру самого текста, когда прочтение превращается в дешифровку его строительного материала: литературных источников, исторических фактов, произведений архитектуры и живописи.

Библиографический список

1. Кротов, А. А. Философия исторических альтернатив: «Ухрония» Шарля Ренувье [Электронный ресурс] / А. А. Кротов // История философии. 2023. Т. 28. №2. – С. 36–46. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-istoricheskikh-alternativ-uhroniya-sharlya-renuvie/viewer> (дата обращения: 10. 08. 2024).

2. Виар, Д. Литература подозрения: проблемы современного романа [Электронный ресурс] / Д. Виар // Иностранная литература. 2012. №11. – URL: <https://coollib.in/b/224912-dominik-viar-literatura-podozreniya-problemyi-sovremennogo-romana/read> (дата обращения: 21. 08. 2024).
3. Монтень, М. Опыты. В трех книгах. Книга третья / М. Монтень. М.: Наука, 1979. – 542 с.
4. Бине, Л. Цивилизации / Л. Бине. Спб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. – 416 с.
5. Амирян, Т. Н. Поэтика жанра экзотификции: между фактом и вымыслом. – С. 153–165. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-zhanra-ekzofiksii-mezhdu-faktom-i-vymyslom/viewer> (дата обращения: 10. 09. 2024).
6. Колумб, Х. Дневник первого путешествия / Х. Колумб // Путешествия. Дневники. Воспоминания. – URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=65508&p=53 (дата обращения: 28. 08. 2024).

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АНОМАЛИЙ ВОСПРИЯТИЯ В РОМАНАХ УМБЕРТО ЭКО «ПРАЖСКОЕ КЛАДБИЩЕ» И «НУЛЕВОЙ НОМЕР»

Е. С. Гинак

ст. преп. (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
HinakAl@bsu.by

Статья посвящена определению роли искажений восприятия, вызванных социокультурными факторами, в поэтике последних двух романов У. Эко. Представлены ключевые аномалии восприятия при типизации их центральных образов. Определено место исследуемого феномена в проблематике произведений и в контексте системы взглядов писателя, отраженных в публицистике и других романах писателя.

Ключевые слова: алогизм; антисемитизм; диффамация; иллюзия превосходства; предвзятость; публицистичность; ретроспективное искажения действительности; роман-предупреждение; роман-фельетон; синдром заговора; страх влияния; фальсификация; эффект фрейминга.

THE REPRESENTATION OF PERCEPTION ANOMALIES IN UMBERTO ECO'S NOVELS «THE PRAGUE CEMETERY» AND «NUMERO ZERO»

A. S. Hinak

Assistant Lecturer (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
HinakAl@bsu.by

The article is dedicated to the role of perception distortions caused by socio-cultural factors in the poetics of the last two novels by U. Eco. There are presented The key anomalies of perception used in the typification of their central images. The study determines the place of the phenomenon in the problematics of the novels and in the context of the writer's edifice reflected in his essays and other novels.

Key words: alogism; anti-Semitism; defamation; the illusion of superiority; bias; retrospective distortion of reality; novel-feuilleton; conspiracy syndrome; fear of influence; falsification; framing effect.

Поэтика последних двух романов Умберто Эко (*Umberto Eco, 1932 – 2016*) «Пражское кладбище» (*Cimitero di Praga, 2010*) и «Нулевой номер» (*Numero Zero, 2015*) существенно отличается от той модели постмодернистского романа, с которой писателя стали ассоциировать после громкого успеха «Имени розы» (*Il nome della rosa, 1980*). Важными отличительными чертами, позволяющими говорить о развитии творческой манеры писателя в XXI веке, стали следующие:

1. Уклон в сторону романа-фельетона и определенная публицистичность, что заметно при сопоставлении текстов, написанных для периодических изданий, и данных романов. Например, идейно-концептуальное ядро романа «Пражское кладбище» вобрало идеи из очерков «Синагога Сатаны и “Протоколы Сионских мудрецов”», который вошел в сборник «Картонки Минервы», «Вымышленные протоколы», включенный в «Шесть прогулок в литературных лесах», и др. «Нулевой номер» можно рассматривать как беллетризованную версию очерка «О прессе» из сборника «Пять эссе на темы этики».

2. Недвусмысленный финал, в котором явственно обозначена назидательная установка, что с одной стороны нивелирует традиционные для постмодернизма установки на неоднозначность и децентрацию дискурса, а с другой – эта черта свойственна роману-предупреждению, элементы которого отчетливо выделяются в сложной жанровой природе романов Эко.

3. Показ семиотических процессов через призму психологических процессов. Для того, чтобы высветить те или иные механизмы означивания, писатель неоднократно прибегал к мотиву потери памяти главных героев (скудная память Адсона в «Имени розы», утеря личных воспоминаний Дж. Бодони в «Таинственном пламени царицы Лоаны», провал в памяти С. Симонини в «Пражском кладбище»). При этом в первых пяти из семи романах персонажи не демонстрировали явных искажений восприятия, если не считать группы «одержимцев» из романа «Маятник Фуко», страдающих синдромом заговора.

Время написания романов «Пражское кладбище» и «Нулевой номер», отмечено усилением научно-исследовательского интереса У. Эко к проблемам массовой коммуникации, отраженным в сборнике «О телевидении» (2018). Неудивительно в этой связи то, что центральной проблемой обоих произведений является возникновение и распространение чудовищных порождений человеческого сознания – конспирологических теорий – по разным каналам передачи информации. В случае «Пражского кладбища» речь идет об иррациональных основах веры в «жидомасонский заговор», подогреваемых журналами, публичными выступлениями, сплетнями и агентурной работой по дезинформации, руководимой спецслужбами. В «Нулевом номере» представлена гибридная теория, сочетающая весьма популярные представления о существовании всемирного теневого правительства, заговоров спецслужб, использующих тайные лагеря для военной подготовки, двойников видных политиков, в частности двойника Б. Муссолини, которого партизаны будто бы задержали в 1945 году и казнили. Порождение и распространение этих убеждений также, как и в предыдущем романе, показано связанным с планомерным использованием СМИ сильными мира сего в личных целях и с деятельностью чудаковатых энтузиастов, которые не принимают научно обоснованную систему знаний из-за особенностей восприятия действительности.

Если речь не идет о физиологически обусловленных аномалиях, наподобие дальтонизма, а о социокультурно обусловленных явлениях, то об искажениях восприятия можно говорить тогда, когда происходит подмена объективных дан-

ных субъективным мнением, не имеющим достаточных оснований. Именно подобные аномалии представляют собой ту почву, на которой произрастают социальные фобии, разные виды нетерпимости.

У. Эко полагал, что во все века были чудачки с безумными теориями, и он сам коллекционировал подобные курьёзы под условным названием «Какопедия». При этом писатель полагал, что, если слишком много людей начинают воспринимать псевдонаучные теории всерьёз, это становится масштабной социальной проблемой, чреватой катастрофическими последствиями. Эта идея приводится в эссе «Фальсификация и согласие» [1, с. 200], «Футуризм не стал катастрофой» [2, с. 356], романах «Маятник Фуко» и «Баудолино».

В случае «Пражского кладбища» социокультурные искажения представлены на первых страницах дневниковых записей протагониста. События романа происходят в конце XIX века в Париже, но затрагивают и другие европейские страны, повествование ведется большей частью от лица мошенника-каллиграфа, 68-летнего Симоне Симонини. Потеряв память из-за неприятного для него события, главный герой начинает вести дневник в терапевтических целях по «подсказке окаянного немецкого еврея», то есть З. Фрейда; и не в силах вспомнить, кто же он такой, составляет внушительный список тех, кого он ненавидит, а именно: евреев, немцев, французов, итальянцев, священников, иезуитов и отдельно коммунистов, масонов и женщин. На их фоне «*i più tranquilli sono i ladri e gli assassini*» [3, р. 21] («Самые спокойные – разбойники и убийцы» [4, с. 47]). Каждый пункт списка следует общей схеме: перечисление мнимых пороков, колкости по поводу несурзности манер и языка; каждая тирада завершается признанием в том, что знаком он был лишь с некоторыми представителями хулимои национальности или социальной группы. При этом никто из них лично ему ничего плохого не сделал, и, как вариант он утверждает, что знает о дурных сторонах тех или иных людей только понаслышке.

В заключение этого подробного, ехидного и кажущегося бесконечным списка звучит жизненное кредо протагониста – «*Odi ergo sum*» [3, р. 200]. И действительно, столь пространное самоопределение, построенное на негативной аргументации со множеством паралогизмов, свидетельствует о том, что рационально-логическое мышление не свойственно главному герою. Это подчеркивается не только осознанием им необоснованности человеконенавистнических суждений, но и рядом алогизмов: Симонини ненавидит французов, но тут же говорит, что сам стал французом, критикует их за неумение строить жилище, но свой ветхий парижский дом с несколькими выходами и тайным ходом в канализационные тоннели находит крайне комфортным для себя. Он ненавидит итальянцев, но утверждает, что в них есть, несмотря на вырождение, «*fierazza della razza antica*» [3, р. 18] («боевитость гордой нации» [4, с. 43]).

Симонини свойственна также иллюзия превосходства, что проявляется в любви к интриганству, колких высказываниях о своих жертвах, какими он подытоживает очередной эпизод обмана или убийства, а также на уровне речевой характеристики персонажа: он выражается афористично, его сарказм нацелен на

диффамацию авторитетов в политике, науке и литературе. Старый мошенник – мастер инсинуаций, обесценивания высоких идеалов. Примечательно, что при всей ненависти к другим языкам он часто использует иноязычные слова и выражения, которые находит особо меткими.

Предвзятое отношение к людям само по себе является аномалией восприятия, но в случае Симонини оно приводит к «эффекту фрейминга», когда безапелляционно сформулированные ненавистнические максимы настолько сужают его горизонт мировосприятия, что протагонист замечает только самые мерзкие проявления человеческой жизни. Герой романа неутомим в поисках подтверждений его антисемитских, ксенофобских и иных предубеждений.

На следующих страницах своего дневника Симонини описывает осуществление главного дела своей жизни – создание документов, подтверждающих обоснованность антисемитских настроений в обществе. Протагонист, осознавая востребованность в обществе подобной фальсификации, ведь он ее реализует по тайному заказу французской контрразведки для манипуляции общественным мнением, находит объективное, как ему кажется, подтверждение собственных предубеждений и становится автором изначальной версии «Протоколов Сионских Мудрецов». Стремясь к максимальной убедительности текста, он и сам начинает верить в его правдивость. На финальных страницах дневника он с радостью предвкушает уничтожение целого народа, которое дает возможность обогатиться, и добавляет, используя ложную цитату, приписываемую Н. Макиавелли: «È scritto nei loro Protocolli, il fine giustifica i mezzi» [3, p. 500] («Сами же пишут в своих “Протоколах”, что цель оправдывает средства» [4, с. 536]). При сочинении столь odioзного текста Симонини опирался на антисемитские рассказы своего деда и одну из сцен романа А. Дюма «Жозеф Бальзамо». Позднее в ход пошли многочисленные другие источники, среди которых нет ни одного подлинного документа или свидетельства. В сочинении этой фальшивки переплетается литературщина, стереотипы, городские легенды, сплетни, а фактография не имеет особого значения.

Постепенно в художественном мире «Пражского кладбища» вырисовывается целая галерея персонажей, большинство из которых – исторические личности со сходными убеждениями и аналогичными Симонини аномалиями восприятия. Язык ненависти и антисемитизма, в частности, культивируют французский анархист Морис Жоли, религиозный мракобес отец Баррюэль, турецкий тайный агент Осман-Бей, русский служащий царской Охранки Рачковский, эпатажный публицист Лео Таксиль, заурядный писатель Герман Гедше и многие другие. Один из таких персонажей Туссинель, например, заявляет: «*Chi dice ebreo dice protestante, come i metodisti inglesi, i pietisti tedeschi, gli svizzeri e gli olandesi che imparano a leggere la volontà di Dio nello stesso libro degli ebrei, la Bibbia, una storia di incesti e di massacri e di guerre selvagge, dove si trionfa solo attraverso il tradimento e la frode, dove i re fanno assassinare i mariti per impadronirsi delle loro mogli, dove donne che si dicono sante entrano nel talamo dei generali nemici per tagliargli la testa*» [3, p. 226] («Я под евреями имею в виду всех протестантов. Ан-

глийских методистов, немецких пиетистов, швейцарцев, голландцев, всех тех, кто пробует вычитывать волю Божию из еврейской книги, из Библии, где воспеваются инцесты, смертоубийства и разбойничества и верх одерживается путем предательства и подлога» [4, с. 258]). Позднее во избежание двусмысленности он подтверждает сказанное: «Sicché per voi inglese ed ebreo è lo stesso? – Quasi» [3, p. 227] («Англичане и евреи для вас – одно? – Да, почти одно» [4, с. 259]).

В целом создается ужасающая картина мира, в которой царит ненависть, подозрительность и замышляется широкий спектр преступлений: от разрешения бытовых вопросов путем подделки документов до убийств и террористических актов (взрывы анархистов в Париже в 1891–1892 годах).

Таким образом, Симонини предстает в романе не просто как осатанелый мизантроп, который с упоением подхватывает идею об «окончательном решении» еврейского вопроса, не как исключительный демонизированный антигерой, а как симптоматический образец процесса, в результате которого аномалии восприятия социальных реалий отдельными индивидуумами становятся конвенционально приемлемыми в пространстве массовых коммуникаций и приводят к катастрофическим последствиям, которым и стал холокост.

В романе «Нулевой номер» события развиваются в более обозримом прошлом, а именно в 90-ые годы XX века. Географический охват оказывается уже, чем в предыдущем романе: основная часть сюжета развивается в Милане, эпизод переносит повествование на остров Сан-Джулио на озере Орта, в десяти километрах от северной столицы Италии. Средоточием развития сюжета стала редакция фиктивной газеты «Domani», созданной в качестве генератора компромата для шантажа, ложных сенсаций и скандалов. Ее не планируют издавать крупным тиражом, а лишь подготовить серию пилотных номеров, которые можно было бы преподнести в качестве конфиденциальных материалов тем людям, от которых зависит успешность владельца Вимеркате, в образе которого узнается С. Берлускони.

Главный герой, предстающий в произведении как акториальный нарратор, – это пятидесятилетний труженик пера по фамилии Колонна (некогда студент-недоучка, переводчик, культурный обозреватель, фактический автор одного известного автора детективов). Примечательно, что все персонажи романа носят говорящие имена: фамилии журналистов позаимствованы у типографических шрифтов, что подчеркивает их безличность. Браггадочо, сочинитель конспирологической теории, – человек, одержимый страхами, и его фамилия значит «мокрые штаны», фамилия директора газеты Симеи переводится с греческого как «знак», поскольку он замещает владельца газеты, желающего дистанцироваться от газеты, которая может повредить его репутации.

Если в романе «Пражское кладбище» система персонажей выстроена по принципу кунсткамеры, то в данном романе действует принцип, использованный Г. Галилеем в диалоге «О двух главнейших системах мира»: есть носитель здравого смысла, выражающий авторскую позицию (несколько наивная журналистка Майя Фрезия). Контрапунктом к нему выступает мыслитель-ретроград (Браггадочо),

чьи убеждения предстоит развенчать по мере развертывания беседы, и нейтральный персонаж, который колеблется между этими двумя полюсами (Колонна).

Колонна, человек без твердых убеждений и крепких моральных принципов, подвержен одному из самых распространенных в современной Европе страху – страху влияния. Он называет это, пользуясь терминологией Хэролда Блума, «пороком цитирования» («vizio di citazione» [5, p. 19]). Он считает себя неудачником, который никогда сможет ничего сказать самостоятельно. Для него быть хорошим писателем – значит отличаться абсолютной оригинальностью. В семиотическом плане это невозможно, поскольку процесс семиозиса предполагает отсылку к другим знакам, которые уже содержатся в широком поле интертекстуальности. Абсолютная оригинальность – это миф, и проекты поэтик авангардизма показали, что максимальное приближение к этому идеалу приводит к коммуникационному провалу при попытке донести смысловое наполнение читателю. Главный герой, тем не менее, не видит очевидного, а считает это пороком, признаком «чуждовещной культуры» и выбирает теневую сторону писательской деятельности: сочиняет разгромные внутренние рецензии, из-за которых книги никогда не будут опубликованы, пишет для известного автора детективов романы, согласившись на роль литературного призрака. Своеобразной кульминацией его карьеры становится работа одновременно в качестве писателя-призрака для Симеи и главреда в газете, которую планируется не издавать, так что идея выйти из теневого бизнеса и стать полноценным журналистом – иллюзия, которую Колонна отказывается признавать, полагая, что сам факт его переезда в Милан открывает новые карьерные возможности. Таким образом, потакание собственному страху приводит к тому, что главный герой не только не реализует свои амбиции, но становится пешкой в бесчестных играх других. Его страх ведет в финале к эскапизму и немоте, а также выступает тревожным симптомом в жизни общества.

Страх влияния в трактовке З. Баумана, то есть боязнь стать жертвой манипуляций общественным мнением, отличает писаку-ретрограда Браггадочо, живущего фашистским прошлым собственной семьи и Италии. Будучи приверженцем фашизма и культа Муссолини, он остро ощущает собственную ущербность в демократическом обществе, которое навязывает, как ему кажется, ложную картину мира: «*I giornali mentono, gli storici mentono, la televisione oggi mente*» [5, p. 41] («Газеты врут, историки врут и телевидение сегодня только и делает, что врёт» [6, с. 45]). Его жизненное кредо сосредоточено в словах: «*I sospetti non sono mai esagerati. Sospettare, sospettare sempre, solo così trovi la verità*» [5, p. 42] («Подозревать, всегда подозревать, и только так ты обретишь истину» [6, с. 51]). Болезненная подозрительность вызывает у него манию преследования и синдром заговора. Именно этим Браггадочо объясняет выбор своего жизненного пути: «*E mi sono dedicato solo a fare il giornalista che va a caccia di complotti*» [5, p. 42] («Я решил, что буду работать журналистом, развенчивать заговоры» [6, с. 46]), поскольку «*c'è sempre qualcuno alle nostre spalle che ci inganna*» [5, p. 42] («за спиной у каждого всегда маячит кто-нибудь, кто его обманывает» [6, с. 46]). Тем не менее, Браггадочо мучается ложной дилеммой и сам способ дости-

жения своей заветной мечты лишен научного обоснования: для получения полезной информации ему нужен, прежде всего, новый сверхмощный бронированный автомобиль, а не приемлемые источники информации (*«dovrò ricostruire tutto a memoria, lavorare solo di testa»* [5, p. 41]; *«придется восстанавливать историю по памяти и черпать исторические факты только из головы»* [6, с. 47]). Под развенчанием заговора Браггадочо понимает собственную вычурную концепцию всемирного заговора, которая свидетельствует о наличии у него еще одной аномалии восприятия – ретроспективного искажения действительности. Он отталкивается от убеждения, что Муссолини остался жив после войны и его сторонники готовили реванш, но его якобы реальная смерть привела к борьбе за мировое господство разных секретных сил, дестабилизировавших ситуацию в Италии. Он жонглирует как фактами, выборочно выдернутыми из хроники политической и криминальной жизни страны второй половины XX века, так и домыслами, которые он выдает за сенсационные разоблачения: *«Ma sono atti giudiziari, e li si ritrova, a saperli cercare negli archivi, salvo che alla gente sono stati fatti scivolare tra una notizia e l'altra»* [5, p. 184] (*«Нужно только уметь находить улики в архивах. Другое дело, что их прячут, маскируют попутными новостями»* [6, с. 198]).

Если сравнивать персонажей романов «Пражское кладбище» и «Нулевой номер», то аномалии восприятия и питаемые чудаковатыми персонажами иллюзии оказываются источником настоящих бед: мизантропия Симонини запускает процесс создания «Протоколов Сионских Мудрецов», которые привели к трагедии еврейского народа в XX веке, подозрительность и приверженность фашистскому прошлому Браггадочо спровоцировала череду псевдо-разоблачений на телевидении и тем самым нагнетанию истерии вокруг конспирологических умонастроений в народном сознании, а моральный релятивизм и некритичное отношение Колонны к рассказам коллеги отражают состояние современного общества, готового воспринимать самые опасные идеи. В конечном счете Умберто Эко подводит читателей к мысли, что оздоровление общества невозможно без развития критического мышления и осознания важности гуманистических ценностей, а также предупреждает об опасности, которую таит пренебрежительное отношение к тем явлениям жизни, которые несут на себе печать искажений восприятия, вызванных социокультурными факторами.

Библиографический список

1. Eco, U. La falsificazione e il consenso / U. Eco // Sette anni di desiderio / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2004. – P. 196 – 201.
2. Eco, U. Il futurismo non è stato una catastrofe U. Eco // Pape Satàn Aleppo. Cronache di una società licquida / U. Eco. – Milano: La nave di Teseo, 2016. – P. 354 – 356.
3. Eco, U. Il cimitero di Praga / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2010. – 528 p.
4. Эко, У. Пражское кладбище / У. Эко. – М.: Астрель: CORPUS, 2012. – 560 с.
5. Eco, U. Numero zero / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2015. – 224 p.
6. Эко, У. Нулевой номер / У. Эко. – М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2015. – 240 с.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖАНОЧАЯ ПАЭЗИЯ ПАЧАТКУ XX СТ. (АДА НЕГРЫ, СИБИЛА АЛЕРАМА, АНТОНИА ПОЦЦЫ) І ЛІТАРАТУРНЫ КАНОН

А. А. Данільчык

канд. філал. навук, выкладчык (Дом італьянскай мовы і літаратуры «Дантэ»)
aksana.minsk@gmail.com

У артыкуле закранаецца пытанне літаратурнага канона і такой яго сістэмнай праблемы як маргіналізацыя творчасці жанчын-паэтак, выключанасць іх тэкстаў з гістарыяграфіі італьянскай літаратуры, а таксама спробы яе пераадолення з дапамогай фарміравання так званага контр-канона. На прыкладзе твораў Ады Негры, Сібілы Алерама і Антоніі Поццы акцэнтуюцца ўвага на кантынuitэце гендэрна маркіраваных тэкстаў, якія не толькі з'яўляюцца неад'емнай часткай гісторыі літаратуры, але з поўным правам могуць і павінны быць уключанымі ў літаратурны канон.

Ключавыя словы: літаратурны канон; жаночае пісьмо; кантынuitэт; Ада Негры; Сібіла Алерама; Антонія Поццы.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖЕНСКАЯ ПОЭЗИЯ НАЧАЛА XX В. (АДА НЕГРЫ, СИБИЛА АЛЕРАМА, АНТОНИА ПОЦЦИ) И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН

О. А. Данильчик

канд. филол. наук, преподаватель (Дом итальянского языка и литературы «Данте»)
aksana.minsk@gmail.com

В статье раскрывается проблема литературного канона и такой его системной особенности, как маргинализация творчества поэтесс, зависимость их текстов от официальной историографии итальянской литературы, а также попытка ее преодоления при помощи формирования так называемого контр-канона. На примере произведений Ады Негры, Сибиллы Алерама и Антонии Поцци внимание уделяется континуитету гендерно маркированных текстов, которые не только являются неотъемлемой частью истории литературы, но с полным правом могут и должны быть включены в литературный канон.

Ключевые слова: литературный канон; женское письмо; континуитет; Ада Негры; Сибилла Алерама; Антония Поцци.

ITALIAN WOMEN'S POETRY OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY (ADA NEGRI, SIBILLA ALERAMO, ANTONIA POZZI) AND LITERARY CANON

A. A. Danilchyk

Ass. Lect., PhD (House of Italian Language and Culture «Dante»)
aksana.minsk@gmail.com

The article deals with the question of the literary canon and its systemic problem, such as the marginalization of the work of women poets and the exclusion of their texts from the historiography of Italian literature, as well as attempts to overcome it through the formation of the so-called counter-canon. On the example of the works of Ada Negri, Sibilla Aleramo and Antonia Pozzi, attention is drawn to the continuity of gender-marked texts, which are not only an integral part of the history of literature, but should be included in the literary canon with full rights.

Key words: literary canon, women's writing, continuity, Ada Negri, Sibilla Aleramo, Antonia Pozzi.

Канцэптуалізацыя жаночага пісьма ў еўрапейскай літаратуры адбываецца ў розных кантэкстах, аднак апошнім часам усё часцей звязаная з ім праблематыка актуалізуецца ў кантэксце распрацоўкі пытанняў літаратурнага канона, яго фарміравання і рэпрэзентатывнасці, што характэрна і для італьянскай літаратуры. Увага літаратуразнаўцаў скіравана ў тым ліку і на праблему гістарыяграфіі, для якой характэрны выразны гендэрны дысбаланс: *«У гісторыі італьянскай літаратуры жаночае пісьмо заўсёды заставалася незаўважаным. Ва ўсе часы не хапала жывога сведчання жанчын, якое магло б даць чытачам новую, больш шырокую перспектыву»*¹ [1]. Нядаўняя палеміка на старонках італьянскіх літаратурных інтэрнэт-выданняў сведчыць, што праблема маргіналізацыі жаночых тэкстаў пакуль яшчэ далёкая ад вырашэння, у прыватнасці, заслугоўваюць увагі палемічныя артыкулы Джані Баніна (Gianni Bonina) «Нулявы ўзровень рамана» («Il grado zero del romance») [2] на партале “Doppiozero” і адказ на яго Джуліі Камініта (Giulia Caminito) «Жанчыны ўмеюць пісаць толькі пра каханне, на шчасце» («Le donne non sanno scrivere d'altro che d'amore, per fortuna») у інтэрнэт-часопісе “Letterate magazine”. Дж. Баніна разважае пра сучасную італьянскую жаночую прозу, якой, на яго думку, стала зашмат, супрацьпастае творы, напісаныя жанчынамі і засяроджаныя на ўнутраных перажываннях гераіняў, творах, напісаным мужчынамі, якія аўтар артыкула лічыць больш жанрава разнастайнымі і скіраванымі ў соцыум. У адказ Дж. Камініта звярнула ўвагу на наступны аспект: *«На працягу стагоддзяў жанчыны пакутвалі ад сацыяльнага становішча, якое было не толькі нявыгадным, але гвалтоўным чынам выключала іх з соцыуму, якое рабіла адносіны з мужчынамі часта адзінай магчымай крыніцай бачнасці. Калі цябе кахалі, значыць, ты існавала. У той час, як мужчыны казалі: “Я думаю, значыць, існую”, жанчынам даводзілася казаць: “Пра мяне думаюць, значыць, я існую»*² [3]. Акрамя таго, на думку аўтаркі, сёння

¹ Nella storia della letteratura italiana, la scrittura femminile è stata da sempre oscurata. In ogni epoca è mancata la testimonianza viva delle donne, che avrebbe potuto donare ai lettori una prospettiva inedita e più ampia. *Тут і далей пераклад з італьянскай мовы А. Данільчык.*

² La donna ha sofferto per secoli di un posizionamento sociale non solo svantaggioso ma anche violentemente escludente, in cui la relazione con l'uomo spesso era l'unica fonte di

менавіта жанчыны, якія чытаюць у тым ліку і творы мужчын, уплываюць на рэй-тэнгі кніжнага рынку (так званы модны канон), у адрозненне ад чытачоў-мужчын, колькасць якіх вельмі знізілася за апошнія гады. Такім чынам, і той факт, што ўзрасла колькасць твораў, якія прызначаюцца пераважна жанчынам, таксама мае сацыяльную абумоўленасць. Дж. Камініта ў канцы артыкула задае пытанне: а ці чытаюць мужчыны творы жанчын, у тым ліку і творы пра жанчын?

Тым не менш, у сучаснай італьянскай культурнай прасторы назіраецца тэндэнцыя да пераадолення маргіналізацыі творчасці аўтарак дзякуючы такім выданням, як “Контр-канон: жаночая літаратура ад вытокаў да нашых дзён. 3 тэматычным аналізам іншых «выключаных» з канона” (“Controcanone: la letteratura delle donne dalle origini a oggi. Con percorsi tematici su altri “esclusi” dal canone”, 2022) Джоні Л. Бертоліа (*Johnny L. Bertolio*) – анталогіі італьянскай літаратуры для старэйшай школы [4]. Яе аўтар адзначае той прыкры факт, што нават Нобелеўская прэмія не з’яўляецца падставай для ўключэння ў школьную праграму (як у выпадку Грацыі Дэледа (*Grazia Deledda*)). І хоць «*Суадносіны паміж канонам і грамадствам звычайна вызначаюцца тым, што афіцыйна дзейсны канон прэтэндуе на захаванне і трансляцыю тых каштоўнасцей, на якія арыентуецца само грамадства (маюцца на ўвазе не толькі этычныя, а таксама эстэтычныя каштоўнасці)*» [5, с. 136], літаратура не павінна прадстаўляць светапогляд выключна мужчыны, і такі падыход да літаратурных тэкстаў мусіў бы фарміравацца ўжо са школы. Згаданае выданне з’яўляецца прыкладам новага, гендэрна збалансаванага падыходу да выкладання гісторыі літаратуры, у яго аснову пакладзены храналагічны прынцып (асноўны матэрыял размеркаваны па стагоддзях), пры гэтым аўтары-мужчыны не выключаюцца з гісторыі прыгожага пісьменства, а сінхранічна “люструюць” тэмы, закранутыя жанчынамі – пісьменніцамі і мысляркамі. Варта назваць і зборнік артыкулаў «Па-за праграмай. Італьянскія пісьменніцы ад дваццатага стагоддзя па сённяшні дзень» («*Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento ad oggi*» (*Mimesis Edizioni*, 2023), падрыхтаваны Даніэлай Біні і Матэа Квінта па выніках адпаведнай канферэнцыі, таксама найперш для выкладчыкаў старшай школы [6].

І ў першым, і ў другім выданні прыкметнае месца займае творчасць Антоніі Поццы (1912-1938), якая можа разглядацца як прыклад паступовай кананізацыі. Вершы не публікаваліся пры жыцці аўтаркі, а іх паўнаўтаснае асэнсаванне прыпадае на канец XX – п-к XXI стст. Даследчыца Грацыэла Бернабо звяртае ўвагу на паблаглівае стаўленне да яе паэзіі (у адрозненне ад стаўлення да тэкстаў яе студэнцкага сябра паэта Віторыа Серэні (*Vittorio Sereni*) з боку міланскага ўніверсітэцкага асяродка, якое гуртавалася вакол выкладчыка філасофіі Антонія Банфі (*Antonio Banfi*) і можа лічыцца рэфэрэнтнай групай), а таксама на «<...> *неразуменне, з якім амаль заўсёды сутыкалася яе экспансіўны, нягледзячы на некаторую сарамлівасць, характар у італьянскім грамадстве і культуры трыц-*

visibilità possibile. Se eri amata, allora esistevi. Mentre gli uomini dicevano “penso quindi sono”, le donne dovevano dire “sono pensata quindi sono”.

цатых гадоў, калі ў любым асяроддзі, каталіцкім ці свецкім, жанчына вымушана была строга кантраляваць свае эмоцыі, пазбаўляючыся рэальнай свабоды выбару. Акрамя таго, яшчэ больш важным момантам для тых, хто, як яна, жыў «вершамі, як вены жывуць крывёй», стала недаацэнка творчасці, што імкнулася выйсці за цвёрдыя рамкі эстэтычных канонаў, зацверджаных мужчынскімі інстытуцыямі. У некаторых рэдкіх выпадках туды маглі ўключаць і жанчын, пры ўмове, што яны адпавядалі формам думкі і мастацтва, уласцівым апошнім, інакш кажучы ў асноўным як простых пераймальніц агульнапрызнаных культурных схем; але, вядома, не прадугледжвалі паўнапраўнага жаночага голасу, які б выяўляўся, адштурхоўваючыся ад сябе самога і ад сваіх самых патаемных пачуццяў»³ [7, с. 205]. Адзіная кніга вершаў Антоніі Поццы «Словы» («Parole») упершыню была апублікавана пасмяротна ў 1939 годзе яе бацькам Раберта Поццы са шматлікімі купюрамі, пасля шмат разоў перавыдавалася, і амаль кожнае наступнае выданне ўключала новыя творы паэткі.

Г. Бернабо згадвае дзвюх італьянскіх паэтак, якіх у дачыненні да Антоніі Поццы можна разглядаць як у дыяхранічным разрэзе – як папярэдніц, так і ў сінхранічным – як старэйшых сучасніц. З аднаго боку, даследчыца акрэслівае пэўны кантынUITэт: Ада Негры (*Ada Negri, 1870–1945*) – Сібіла Алерама (*Sibilla Aleramo, 1876–1960*) – Антонія Поццы, з другога боку – пазначае і разрыў з папярэдняй традыцыяй, ці, прынамсі, адыход ад яе ў іншым накірунку: «<...> у асяродках больш традыцыйных, чым банфіянскі, інакш кажучы, у вачах тых, хто ў дачыненні да жаночай паэтычнай прадукцыі мог прыняць несумненна больш спакойныя вершы Ады Негры ці больш палкія Сібілы Алерама, наватарская паэзія Антоніі Поццы не магла быць цалкам зразуметай з-за сваёй навізны»⁴ [7, с. 308].

Тым не менш, паміж творамі Ады Негры, Сібілы Алерама і Антоніі Поццы прасочваецца пэўная сугучнасць у распрацоўцы гендэрна маркіраваных тэмаў, прынамсі, жаночай цялеснасці і ўсведамлення сваёй жаночкасці адпаведна ў

³ «<...> l'incomprensione cui andava quasi fatalmente incontro la sua natura, esuberante nonostante un fondo di timidezza, all'interno della società e della cultura italiana degli anni Trenta, che, in qualunque ambiente, cattolico o laico che fosse, imponeva alla donna un forte controllo alle proprie emozioni, negandone una vera libertà decisionale. Inoltre, fatto ancora più importante per chi, come lei, viveva "delle poesie come le vene vivono del sangue", la sottovalutazione di una creatività che, come la sua, pretendesse di uscire dalle rigide maglie di canoni estetici convalidati dalle istituzioni maschili. Esse potevano includere in qualche raro caso anche le donne, purché omologate a forme di pensiero e d'arte inquadrabili al loro interno, ossia sostanzialmente come mere ripetitrici di accreditati schemi culturali; ma certo non contemplavano una voce femminile che si esprimesse fino in fondo a partire da sé e dal proprio più intimo sentire».

⁴ «<...> in ambienti più tradizionalisti di quello banfiano, cioè agli occhi di chi, quanto a produzione poetica femminile, poteva accettare i versi più rassicuranti di Ada Negri o quelli più effusivi di Sibilla Aleramo, la innovatrice poesia di Antonia Pozzi avrebbe potuto essere intesa fino in fondo nella sua novità».

вершах «Я» («*Io*»), «Голая пад сонцам» («*Nuda nel sole*»), «Спеў маёй аголена-сці» («*Il canto della mia nudità*»). Але застаецца пытанне, наколькі падобныя творы прымаліся рэферэтнымі групамі, калі ў пачатку ХХІ стагоддзя ўзнікла неабходнасць у стварэнні контр-канона?

Разважаючы пра літаратурны канон ХІХ стагоддзя, Дж. Бертоліа адзначае, што, калі галоўнай каштоўнай якасцю творцы (і літаратурнага героя таксама) лічыўся яго ўнёсак у аб'яднанне Італіі, то «*Жаночыя фігуры былі адаптаваны да наступных мадэляў: жанчыны адукаваныя і пабожныя; маці, якія моляцца ў момант болю; жонкі, цнатлівыя і верныя нават у дні здрады і занябанасці; гераіні ў грамадскім або прыватным асяродку, якія неспасцігальным чынам зрабілі свой унёсак у справу Рысарджымента*»⁵ [4, с. 126]. Аднак ужо ў канцы ХІХ стагоддзя, а найбольш у пачатку ХХ італьянскія пачынаюць заяўляць аб сваёй ідэнтычнасці і вартасці як асобы, імкнучыся перадолець другарадныя ролі, на якія іх прызначала грамадства (працэсы, заўважым, сугучныя з тымі, што адбываліся ў іншых еўрапейскіх краінах, у Беларусі ў тым ліку).

Ада Негры стала вядомай як паэтка працоўнага люду, і калі ў канцы ХІХ – пачатку ХХ стагоддзя ў яе паэзіі пераважала сацыяльная скіраванасць, то ў зборніку «З глыбіняў» («*Dal profondo*», 1910) яна засяродзілася на ўнутраным свеце жанчыны. «*Фемінізм для яе быў свабодай самавызначэння, што яна і зрабіла ў вершы “Я”, дзе гаворыць пра сябе самую як пра дачку, жонку, маці, законніцу, гітану, легкадумную ластаўку і, зразумела, паэтэсу*»⁶ [8]:

*Хто я цяпер, не трэба казаць:
крохкая жанчына, якая слухае сваё
жыццё, каб з прагнай і недарэчнай стараннасцю
даведацца, што ляжыць у аснове маіх пакутаў.*

*Са старажытных жыццяў розныя інстынкты і сілы
збіраюцца ўва мне, сутыкаюцца ў спаборніцтве:
даўкае адбілася на горкіх вуснах,
о двухсэнсоўнае змаганне процілеглых душаў!...⁷, [9]
(пер. падрадковы)*

⁵ Le figure femminili furono adattate a questi modelli: donne colte e devote, madri oranti nel dolore, mogli caste e fedeli persino nei giorni del tradimento e dell'abbandono, eroine pubbliche o private che in maniera imperscrutabile avevano dato il loro contributo al Risorgimento.

⁶ «Il femminismo per lei era libertà di definirsi, come fece nella poesia *Io* dove parla di se stessa come figlia, moglie, madre, monaca di clausura, gitana, spensierata rondine e, naturalmente, poetessa».

⁷ «Chi ora io sono, è cosa vana il dire: / fragile donna che se stessa ascolta / vivere, con un'ansia avida e stolta / di saper ciò ch'è in fondo al suo soffrire. / D'antiche vite istinti e forze varie / si raggruppano in me, s'urtano a gara: / aspra t'incidi sulla bocca amara, / o ambigua lotta d'anime contrarie!...».

З імем Сібілы Алерама звязана актуалізацыя гендэрнай тэматыкі ў італьянскай літаратуры. Яе называюць першай італьянскай феміністкай, з 1899 г. яна кіравала часопісам “Жаночая Італія” (“*Italia femminile*”), заснаваным Эміліяй Марыяні, вакол якога ядналіся такія аўтары і аўтаркі, як Джаванні Чэна (*Giovanni Cenna*), Паала Мантэгаца (*Paolo Mantegazza*), Марыя Мантэсори (*Maria Montessori*), Мацільда Сэраа (*Matilde Serao*), Ада Негры і іншыя. У 1906 г. выйшаў яе першы раман «Жанчына» («*Una donna*»), які меў вялікі поспех і адразу быў перакладзены на сем моваў. Зборнік «Імгненні» («*Momenti*»), у які ўвайшоў верш «Голая пад сонцам» выйшаў у 1921 годзе:

*Голая ў промнях сонца і – нерухомая,
частка прыроды,
табою напоўненая, табой увабраная,
гэта ты мяне абагаўляеш
ці мая боскасць стварае цябе,
мастака, мастацтва, дух?*⁸ [10]

Верш Антоніі Поццы «Спеў маёй аголенасці» напісаны ў 1929 годзе. У гэты перыяд аўтарцы было сямнаццаць: «*Жахліва быць жанчынай і быць семнаццацігадовай. Унутры толькі вар’яцкае жаданне аддаць сябе. Вы маеце рацыю, кажучы, што жанчыны нічога не вартыя. Мы бачым раней, але і вочы нашыя закрываюцца раней. Мы бачым вяршыні, але калі якая іх дасягае, то гэта таму, што ў ёй шмат мужнасці*»⁹ [12]. Нельга сказаць, што Антоніі Поццы былі ўласцівыя фемінісцкія ідэі, ці што ў яе вершах яны адбіліся нейкім чынам, хутчэй эмацыйнасць аўтаркі прарываецца не зважаючы на рамкі, якімі спрабавала абмежаваць яе буржуазнае асяроддзе:

*Сёння я скурчуся голая ў чысціні
белай ванны, і скурчуся голая
заўтра на ложку, калі хтосьці
возьме мяне. І аднойчы голая, адна,
лежачы на спіне пад занадта цяжкай зямлёр,
буду чакаць, калі пакліча смерць.*¹⁰ [13]

⁸ “Nuda nel sole ed immobile, / frammento di natura, / da te invasa da te riassorbita, / sei tu che mi divinizzi / o la mia dività è che ti crea, / artista, arte, spirito?” [11].

⁹ “E’ terribile essere una donna, ed avere diciassette anni. Dentro non si ha che un pazzo desiderio di donarsi. Ha ragione lei di dire che le donne non valgono niente. Noi vediamo prima, ma i nostri occhi si chiudono anche prima. Scorgiamo le vette, ma, se qualcuna vi arriva, è perché ha in sé molto di virile”.

¹⁰ “Oggi, m’inarco nuda, nel nitore / del bagno bianco e m’inarcherò nuda / domani sopra un letto, se qualcuno / mi prenderà. E un giorno nuda, sola, / stesa supina sotto troppa terra, / starò, quando la morte avrà chiamato” [14].

Аголеная лірычная гераіня Антоніі Поццы безабаронная ў адрозненне ад упэўненай у сваёй чароўнасці лірычнай гераіні Сібілы Алерама і, магчыма, менавіта ў гэтым найяскравей адлюстравалася праблема ўнутранага разладу, з якім існавала паэтка і яе экзістэнцыйная неўладкаванасць, мастацкае выяўленне якіх сапраўды, апярэдзіла свой час. Акрамя таго: «*Па гістарычных прычынах і ў сілу сваёй асабістай нявопытнасці яна не магла ўявіць, што кожная жанчына, якая жадае ўвайсці ў моцна абумоўленыя мужчынскім мысленнем сферы культуры, такія як літаратура і эстэтыка, і ў той жа час застацца вернай сабе, павінна амаль заўсёды адчуваць свайго роду самаразбуральнае напружанне*»¹¹ [7, с. 213].

Той факт, што літаратурны канон патрабуе карэкцыі з улікам гендэрнага балансу сёння робіцца ўсё больш відавочным: «<...> многія творы, напісаныя жанчынамі, чакаюць, каб іх нарэшце прачыталі належным чынам і знайшлі годнае месца ў літаратурным каноне; інакш кажучы, яны чакаюць пашырэння здольнасці і пакоры, каб прачытаць і ацаніць іх, карыстаючыся не крытэрыямі і параметрамі меркавання вялікага мужчынскага канона, а хутчэй новымі дадатковымі крытэрыямі і параметрамі, інклюзіўнымі і адкрытымі, здольнымі, нарэшце, прадставіць больш справядлівым чынам, сусвет чалавека, ці, хутчэй, глыбокае і параненае адзінства роду чалавечага»¹². [15, с. 14]. Змены адбываюцца і на лінгвістычным узроўні: замест *poetessa*, *poetesse* ў італьянскай мове ў адносінах да аўтарак усё часцей выкарыстоўваецца слова *poeta*, аднолькавае і для мужчынскага роду і для жаночага, а ў множным ліку – *poete* (у мужчынскім адпаведна – *poeti*).

Гендэрна маркіраваныя тэксты Ады Негры, Сібілы Алерама і Антоніі Поццы, якія раскрываюць жаночую цялеснасць і духоўны свет жанчыны першай паловы XX стагоддзя, складаюць неад’емную частку гісторыі жаночага пісьма ў італьянскай паэзіі, а вопыт стварэння гендэрна збалансаваных падручнікаў, а таксама кніг, што распаўядаюць аб гісторыі жаночай літаратуры, можа быць карысным для беларускіх даследчыкаў і выкладчыкаў.

Бібліяграфічны спіс

1. Lorelli Maggie, S. Controcanone: la letteratura delle donne dimenticate dalla storia: intervista a Johnny L. Bertolio. [Risorsa elettronica] / S. Lorelli Maggie. – URL: <https://www.mediterraneaonline.eu/controcanone-la-letteratura-delle-donne-dimenticate/>. – Data di accesso: 27.04.2023.

¹¹ “Per motivi storici e per la sua personale inesperienza, non poteva immaginare che ogni donna desiderosa di addentrarsi in settori culturali fortemente condizionati dal pensiero maschile, quali la letteratura e l’estetica, e di rimanere nello stesso tempo fedele a se stessa, deve quasi sempre sperimentare una sorta di tensione autodistruttiva”.

¹² “...molte opere scritte da donne attendono di essere infine lette in modo adeguato e collocate nel posto che loro spetta nel canone letterario; cioè aspettano che si diffonda la capacità e l’umiltà di leggerle e valutarle non servendosi di criteri e parametri di giudizio del grande canone maschile ma di criteri e parametri nuovi e ulteriori, inclusivi e aperti, finalmente in grado di rappresentare in modo più equanime l’universo umano, ovvero l’unità profonda, e ferita, della nostra specie”.

2. Bonina, Gianni. Il grado zero del romance / G. Bonina // Doppiozero, 31 marzo 2024 [Risorsa elettronica]. – URL: https://www.doppiozero.com/il-grado-zero-del-romance?fbclid=IwAR3H1i64_G7fokV4RAe02nhX5nH3106pxkhilg1SI6M9d8ksdV0SoPa0N60_aem_AZw0_cViC5z8ant1aFU4BYGHVqEyOpoFx0GCDOD36slg4h2cldjZgF9PvO17mB0oUfWmrCppiR_dgLfL0Fm9PUwH. – Data di accesso: 27.08.2024.

3. Caminito, Giulia. Le donne non sanno acrivere d'altro che d'amore, per fortuna / Giulia Caminato // Letterate magazine, 3 aprile 2024. [Risorsa elettronica]. – URL: https://www.letteratemagazine.it/2024/04/03/le-donne-non-sanno-scrivere-daltro-che-damore-per-fortuna/?fbclid=IwAR22_KLnzLthQf1WlG9SsrBf7cCEqP49yOfO6jaI6PaZVu4Ui1IcshLKtt8. – Data di accesso: 25.04.2024.

4. Bertolio, Johnny L. Controcaneone: letteratura delle donne dimenticate dalla storia / Johnny L. Bertolio. – Torino : Loescher Editore, 2022. – 250 c.

5. Колер, Г.-Б. Актуальныя праблемы тэорыі і гісторыі літаратурнай кананізацыі / Колер Г.-Б. // Колер Г.-Б. Выбраныя працы па беларускім літаратуразнаўстве/ склад. П. І. Навуменка. – Мінск: БДУ, 2021. – 419 с.

6. Bini, Daniela, Quinto Matteo (a cura di). *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento ad oggi*. – Milano–Udine: Mimesis Edizioni, 2023. – 202 p.

7. Bernabò, Gabriela. Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia / Gabriela Bernabò. – Milano : Ancora, 2012. – 340 p.

8. Donne in versi: tre raccolte poetiche da leggere per l'8 marzo (e non solo): Ada Negri, Alda Merini e Sylvia Plath: poesie dell'anima femminile da leggere per l'8 marzo (e non solo) [Risorsa elettronica]. – URL: <https://www.oscarmondadori.it/approfondimenti/donne-in-versi-ada-negri-alda-merini-sylvia-plath/>. – Data di accesso: 25.04.2023.

9. Negri, Ada. Io / Ada Negri [Risorsa elettronica]. – URL: <https://www.poeticous.com/ada-negri/io/?locale=it>. – Data di accesso: 25.04.2023.

10. Алерама, Сібіла. Голая пад сонцам / С. Алерама // Алерама, С. Якая ты прыгожая, зямля! Вершы, пераклад А. Данільчык. – “Верасень”, 2017, № 2. – С. 125.

11. Aleramo, Sibilla. Nuda nel sole / S. Aleramo // Aleramo, Sibilla. Momenti [Risorsa elettronica]. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/53208/53208-h/53208-h.htm>. – Data di accesso: 26.04.2023.

12. Pozzi, Antonia. Dalle lettere ad Antonio Maria Cervi. Pasturo, 13 luglio 1929 [Risorsa elettronica] – URL: <http://www.antoniapozzi.it/dalle-lettere-ad-antonio-maria-cervi-pasturo-13-luglio-1929/>. – Data di accesso: 26.04.2024.

13. Поццы, Антонія. Спеў маёй аголенасці / Антонія Поццы // Поццы, А. Выбраная лірыка / Антонія Поццы ; пер. з іт. А. Данільчык. – Мінск: Выдавец “Зміцер Колас”, 2022. – С. 8.

14. Pozzi, Antonia. Canto della mia nudità / [Risorsa elettronica]. – URL: <https://poesiainrete.com/2022/11/23/canto-della-mia-nudita-antonia-pozzi/>. – Data di accesso: 27.04.2023.

15. Cataldi, Pietro. Cambiare prospettiva: le donne della letteratura / Pietro Cataldi // *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento ad oggi* / Bini, Daniela, Quinto Matteo (a cura di). – Milano–Udine: Mimesis Edizioni, 2023. – Pp. 13 – 30.

**АВТОР И ЕГО ГЕРОИ В АВТОФИКЦИОНАЛЬНОЙ ПРОЗЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ПЬЕРА МИШОНА
«МИЗЕРНЫЕ ЖИЗНИ»)**

И. В. Даниленко

*канд. филол. наук, доцент (МГЛУ, Беларусь, Минск)
irina_danilenko@yahoo.com*

В статье исследуются особенности статуса автора и героя автофикциональной прозы на примере романа французского писателя Пьера Мишона «Мизерные жизни». Жанровая специфика данного типа прозы предполагает ее фактографичность и фикциональность одновременно, а также нацеленность самого письма на самопознание, что, в свою очередь, предопределяет расположение автора в центре повествования и проецирование на себя историй своих героев.

Ключевые слова: автор; герой; автофикциональная проза; фактографичность; вымысел; самопознание.

**AUTHOR AND HIS HEROES IN AUTOFICTIONAL PROSE
(ON THE MATERIAL OF PIERRE MICHON'S «VIES MINUSCULES»)**

I. V. Danilenko

*PhD, lecturer (Minsk State Linguistic University, Belarus, Minsk)
irina_danilenko@yahoo.com*

The article examines the peculiarities of the author and hero status in the autofictional prose on the example of the novel “Vies minuscules” by French writer Pierre Michon. The genre specificity of this type of prose presupposes its factuality and fictionality at the same time, as well as the focus of the writing itself on self-knowledge. This predetermines the location of the author in the center of the narration and the projection of the stories of his heroes on himself.

Key words : author; hero; autofictional prose; factual; fiction; self-knowledge.

Понятие автофикциональной прозы (автофикшена) в литературе возникает в 1970-х годах во Франции в рамках формирования постмодернистской парадигмы в литературе в качестве ответной эстетической реплики в сторону структуралистских исследований форм автобиографического письма. Принято считать, что термин «автофикшен (autofiction)» был предложен писателем и эссеистом, специалистом по творчеству Пьера Корнеля, Сержем Дубровски (1928–2017), издавшим в период с 1963 г. по 2014 г. девять автофикциональных романов и статей как о собственных сочинениях, так и о различных произведениях французской литературы. Серж Дубровски, использовавший именно этот термин в пре-

дисловии к своему роману «Сын» (*Fils*, 1977) отказывается от термина «автобиография», обосновывая это тем, что сочинение автобиографии – это «*привилегия, оставляемая важными деятелями этого мира, сумеркам их жизни*» [1, р. 9].

Появление нового жанра вызвало немало дискуссий по поводу его жанровой принадлежности, значимых признаков и отличия от близкородственных жанров (автобиографии, мемуаров, псевдоавтобиографии и т. д.). Суммируя дебаты, отметим, что в автофикшене степень творческой переработки реальных фактов куда выше, чем в автобиографических и мемуарных текстах. Если автобиографии и мемуары создаются для того, чтобы зафиксировать реальность, то автофикшен – для того, чтобы ее осмыслить и прочувствовать, «примерить на себя». *«Автофикшен можно определить как жанр на стыке художественной и нехудожественной литературы, – объясняет литературный критик Наталья Ломыкина. С одной стороны, в центре повествования здесь герой, равный автору, переживания описаны его собственные, основанные на документальных фактах. С другой стороны, автофикшен – это всегда выход на художественное обобщение <...>. Он может довольно вольно обращаться с фактами в угоду художественной ценности. Его цель – пробудить у читателя чувства, заставить его сопереживать, превратить частное переживание в общее»* [2].

Автофикциональная проза стала очень популярна в XXI веке. Один из последних ее триумфов – нобелевская премия французской писательницы Анни Эрно, создавшей основной массив своих произведений в данном жанре. В 2022 году Нобелевский комитет отметил ее *«храбрость и клиническую остроту, с которыми она раскрывает корни, отчужденность и коллективные ограничения личной памяти»*.

Среди наиболее известных французских авторов автофикциональной прозы можно назвать также Пьера Мишона, Пьера Бергунью, Амели Нотомб, Фредерика Бегбедера.

Пьер Мишон (*Pierre Michon*, р. 1945) относится к старшему поколению представителей современной литературы. Его первый роман «Мизерные жизни» (*Vies minuscules*), о котором речь пойдет в данном исследовании, был опубликован в 1984 году и сразу награжден премией радио «France Culture», которой отмечают как правило успешный дебют никому еще не известных авторов. В одном из интервью Пьер Мишон рассказал, что этот роман был для него весьма важен, ведь после его публикации у него появился стабильный заработок. В «Мизерных жизнях» идет речь о судьбах маленьких людей, жителях сельской местности департамента Крез (медвежий угол, глубинная Франция), откуда родом сам автор. Этим людям жизнь не уготовила никакой славы, и автор таким образом решил «воздать им должное».

Итак, «Мизерные жизни» состоят из восьми глав-рассказов, представляющих собой жизнеописания десяти героев – предков самого автора. Несмотря на то, что главы отличаются самостоятельностью, они сюжетно переплетаются и их необязательно читать в хронологическом порядке. Жизни предков порой обыденны, фрагментарны и тривиальны – мизерны, но автор доказывает читате-

лю их уникальность – ведь каждая, даже самая незначительная жизнь, важна. Однако довольно скоро читателю становится понятно, что все эти яркие портреты предназначены лишь для того, чтобы служить обрамлением авторского «Я». Рассказы о фигурах семейной истории послужили очевидным поводом для того, чтобы скрыть истинную цель повествования, при том что сам Пьер Мишон сознавался в том, что «*интроспекция не является его сильным местом*» [3, р. 39].

Книга начинается с цитаты Андре Суареса: «*Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres*» («*К несчастью, он считает, что маленькие люди более реальны, чем остальные*») [3, р. 39], которая служит центральной темой произведения. Сложно сказать, что из написанного является правдой, а что вымыслом. Некоторых из главных героев автор не знал лично – они умерли задолго до его рождения, и их истории ему известны со слов его бабушки, Элизы, которая на протяжении длительного времени занималась его воспитанием. Это касается первой, второй и восьмой глав книги: рассказа о жизни Андре Дюфурно – сводном брате его прабабушки, жизни Антуана Пелуше – его прапрадедушке, и жизни маленькой девочки – его старшей сестры, которая умерла вскоре после рождения. В данных главах за основу берутся воспоминания его родственников – бабушки и мамы, вероятно поэтому в тексте достаточно много неясностей и предположений. Граница между реальностью и вымыслом исчезает, заставляя читателя гадать, что случилось на самом деле, а что является лишь плодом воображения Пьера Мишона или результатом работы времени. Повествователя «Мизерных жизней» можно отнести к категории «ненадежных рассказчиков», не случайно он часто прибегает к условному наклонению и несобственно-прямой речи.

Концептуально роман задуман таким образом, что в восьми рассказах автор описывает жизни своих десяти предков, начиная с рождения и заканчивая смертью, но главной все же является его собственная история. Пьер Мишон ищет себя на протяжении всей книги, пытаясь распознать свое отражение в давно ушедших родственниках, всеми забытых, проживших неудачную и трудную жизнь. Автор ищет свой отпечаток также и в одноклассниках из деревенской школы, которые видели так мало и ушли слишком рано. Зачастую, чтобы подвести нас к знакомству с героем очередного рассказа, автор рассказывает свою жизненную ситуацию на тот момент. Так, в романе всплывают личные подробности и проблемы самого Пьера Мишона – зависимость в прошлом от алкогольных и наркотических веществ, натянутое общение с родственниками, страх и невозможность писать. Безуспешные попытки написать роман преследуют автора на протяжении нескольких «жизней», ухудшая его душевное состояние и тем самым отдаляя от него близких людей. Он расстается с Клодеттой, которая любила его и пыталась помочь, теряет Марианну, в которую был влюблен сам. На протяжении всей книги читатель следит за историей автора, которая разворачивается параллельно судьбам его героев. Они меняются вместе с миром, который их окружает. Многие из этих героев обладают двойным измерением: будучи простыми людьми, они часто обладают внушительной силой воли и стойким ха-

рактором, что, во-многом, объясняет личность самого Пьера Мишона и, в конечном итоге, его писательский успех. Ведь несмотря на все трудности, рассказчик идет к своей цели и достигает ее.

В романе «Мизерные жизни» герои живут проблемами своего времени, ключевой из которых является конфликт поколений, коренящийся в бурном развитии городов и стагнации сельской местности. Действие большинства рассказов происходит с 1960 по 1980 год, в период, когда стремительно менялись нравы не только молодых людей, но и всего европейского общества. Обновляющемуся миру и торопливому ритму мегаполисов противопоставляется традиционный образ жизни в селах и небольших провинциальных городках, которые как будто застыли во времени. Например, из-за непонимания своего отца и нежелания пойти по его стопам уходит из дома Антуан Пелуше, главный герой второго рассказа. Его уход повлек за собой несчастье и гибель многих людей: его родителей, друга и его самого. В то же время автор не осуждает и никак не комментирует свое отношение к подобного рода конфликтам, он лишь рассказывает о причинах и последствиях. Еще один яркий пример трагического разрыва миров связан с именем папаша Фуко, главным героем пятого рассказа. Будучи необразованным крестьянином, с опаской и завистью относясь к письменности и прогрессу, он предпочитает умереть, но не признаться в своей необразованности публично. Честь и достоинство играют немаловажную роль в жизни героев «Мизерных жизней», ведь несмотря на отсталость, заурядность и слабохарактерность многих из них, они уравнивают и стоят друг друга, поскольку каждому в итоге приходится сталкиваться с последствиями собственных решений. Подтверждением тому служит также и история Антуана Пелуше, героя второго рассказа, прапрадеда автора. Она начинается с почти что прустовской фразы: *«Во времена моего раннего детства в Мурю, когда я болел или просто нервничал, моя бабушка отправлялась за сокровищами, чтобы развлечь меня»* [3, р. 27].

Несмотря на то, что предок умер задолго до рождения автора, и тот знает о нем только из рассказов своей бабушки, автор накладывает жизнь Антуана на свою собственную, как бы сравнивая и ища сходство. Рассказ начинается с описания раннего детства автора – точно также начинается и жизнеописание Антуана Пелуше. Рассказчик узнает об Антуане будучи еще ребенком, и многие детали и события его жизни додумывает, используя для этого богатое детское воображение. Таким он и помнил прошлое Антуана (т. е. со слов бабушки и домысленным), хотя впоследствии вынужден все это поставить под сомнение, поскольку понимал, что реальность и вымысел в этой истории тесно переплетены. *«Антуан исчез и стал миражом, позднее мы узнаем каким. У него была старшая сестра, о которой я не стану рассказывать, потому что Элиза о ней не говорила; я не помню имени этой брошенной сестры, так же как не знаю имени деревенщины, за которого она вышла замуж; но мне известно, что у этих двоих родилась всего одна дочь, которую они называли Мари и которая вышла замуж за Паллада»* [3, р. 29].

В центре повествования повседневная жизнь и обычные сельские жители, которые примечательны лишь тем, что автор их выбрал. Это и является ключе-

вой стратегией автора романа, и главной загадкой. Тем интереснее для читателя понять, почему автор выбрал именно этого персонажа, почему рассказывает о его судьбе. Объясняя причины своего выбора автор пишет: *«Вот что меня поражает: в этой длинной череде наследниц, единственных дочерей, мудрых и влюбленных, обернутых в свои фартуки, я – первый мужчина, владеющий этой реликвией после Антуана, который лишился ее, но чье имя она сохранила; среди всех этих женщин из плоти я – тень этой тени; уже давным-давно – ведь прошло целое столетие – я ближе всех к тому, чтобы быть сыном Антуана»* [3, р. 31].

Далее автор описывает судьбу реликвии Пелуше – маленькой статуэтки Девы Марии, которая переходила из поколения в поколение, пока не стала собственностью рассказчика. Эта реликвия отображает ход времени – раньше ее ценили и оберегали, теперь это всего лишь безделушка. Эта статуэтка видела рождение и смерть многих, и что особенно важно, является одной из немногих вещей, оставшихся от Антуана Пелуше. В то время у простых крестьян не было возможности заказать фотографию, и многие из них не были образованными, чтобы записать воспоминания, поэтому семейные истории передавались в устной форме, от отца к сыну, от матери к дочери. Точно так же и эта статуэтка была чем-то большим чем просто изображением святой – она была семейной реликвией, помогала при родах и провожала в последний путь, оберегала и отгоняла печали. Именно вокруг нее организованы события второй главы. Автор приравнивает себя к сыну Антуана Пелуше, ведь он был единственным мужчиной, который появился на свет благодаря реликвии после рождения Антуана. Впоследствии размышляя у надгробия Пелуше, автор выражает желание, чтобы его захоронили рядом с этим предком. Детское воображение автора сохранило яркий образ прапрадеда таким, каким он запомнился из рассказов бабушки. *«Я представляю, как Антуан в последний раз выходит из этой церкви, его выражение лица, в тот момент незабываемое, но потом забытое всеми, вновь открывает для себя эту удивительную банальность; я представляю, каким был Антуан, по-прежнему безбородый, покидающий эту мрачную церковь навсегда, с яростью и смехом, kloкочущим в его устах, но вступающий в новый день, словно в свою будущую славу»* [3, р. 34].

Очевидно, что автор выдумывает многое из жизни Антуана, не имея достоверных подтверждений. Он представляет себе, как Антуан, мрачный и решительный, напоследок выходит из церкви и прощается с родной деревней, прежде чем навсегда покинуть ее. В той же деревне вырос и автор, и очевидно, что описывая детство Антуана, он воспроизводит и свой опыт, причем свой опыт в куда большей степени. Более того, персонаж Антуана Пелуше как бы отзеркаливает фигуру самого автора, который наполняет своего героя собственными фантазмами. По большому счету автор стремится заполнить собою все пространство романа, занимая одновременно место героя, повествователя и автора.

Комментируя свою писательскую практику в одном из интервью, Пьер Мишон выдвигает идею «мерцающей самоидентификации», благодаря которой стираются границы между первым, вторым и третьим и дестабилизируются ориен-

тиры читателя. Это расщепление «себя» с последующим обретением мобильности и возможностью попеременного замещения составляющих является одной из ключевых характеристик автофикшена.

На эту же особенность автофикшена указывает Регина Робен, отмечая, что пресловутое «картезианское единство субъекта можно отнести к мифологии прошлого», поскольку *«автор автофикшена только и стремится к тому, чтобы раздробить и сделать более гибким свое высказывание»* [4, р. 16–17]. Желание занять все места характерно для идентичности постмодерна, заточенной на фрагментации, рассеивании, деконструкции себя, игре зеркал, что чревато исчезновением гарантированных связей, определенности, стабильности. Между писателем, рассказчиком и персонажами автофикшена устанавливается пористая граница, игра, опасная черта.

Еще более зримо это обстоятельство подчеркнуто в паратексте романа. На обложке издания Folio изображен Святой Фома кисти Диего Веласкеса. Святой запечатлен на темном фоне с толстым фолиантом в руке. Комментируя выбор картины, Мишон указывает на двойственность своего текста: *«Фома это воплощение голоса, рассказывающего истории мизерных жизней. Он вцепился в эту книгу так, словно в ней его спасение. Однако эта книга выглядит одновременно и как преграда, препятствие. И между этой священной книгой-преградой с ее багажом пьюма и опыта и этим открытым ртом пьяного крестьянина, там на заднем плане в кромешной тьме Золотого века и обитают мизерные жизни»* [5, р. 207]. Рот святого Фоны извлекает их из Ничего, из пустоты, придумывая их и придавая им форму. В этом заключается миссия автора, создателя, творца. Вступая в схватку с пустотой, автор выступает как герой, создавая все ab ovo. И поскольку в пустоте референты отсутствуют, автор творит их сам, признавая при этом их вымышленный фиктивный характер. Поэтому герои «Мизерных жизней» это двойники, состоявшиеся или нет, возможные или гипотетические, но двойники самого автора, представленные с помощью игры повествовательского «я».

Библиографический список

1. Doubrovsky, S. Fils / S. Doubrovsky. – Paris : Gallimard, 2001. – 537 p.
2. Цит. по Крушинская, К. Все читают и пишут автофикшен – что это за жанр, почему популярен, чем отличается от автобиографии? [Электронный ресурс]. – URL: <https://postmodernism.livejournal.com/2492427.html> (дата обращения: 11. 09. 2024).
3. Michon, P., Vies minuscules / P. Michon – Paris : Folio, 1998 – 248 с.
4. Robin, Régine. Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi / R. Robin. – Montréal : XYZ éditeur, 1997. – P. 16–17.
5. Michon, P. Le roi vient quand il veut / P. Michon. – Paris : Albin Michel, 2007. – P. 207.

СИМУЛЬТАНИЗМ И ОРФИЗМ В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Н. С. Иванова

*аспирант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
natalie_ivanova33@mail.ru*

Статья посвящена художественным концепциям симультанизма и орфизма во французском литературном дискурсе начала XX века. Раскрытие генезиса понятий «поэтическая симультанность», «симультанизм» и «орфизм» не только позволяет их уточнить, но и выявить, как в авангардистском тексте трансформируется стратегия авторских интенций и роль реципиента. Литературные теории и синтетические художественные произведения французских поэтов (Г. Аполлинер, Б. Сандрап, А.-М. Барзен, Т. Тцара) рассматриваются в контексте интермедийных связей: поэтика симультанных контрастов художников Р. и С. Делоне находится во взаимовлиянии с творческими поисками литераторов и в целом отражает мироощущение эпохи авангарда.

Ключевые слова: авангардизм; орфизм; полифония; поэтическая симультанность; пространственно-временной континуум; симультанизм; типографическое оформление.

SIMULTANISM AND ORPHISM IN THE LITERARY AND ARTISTIC DISCOURSE OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

N. S. Ivanova

*postgraduate student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
natalie_ivanova33@mail.ru*

The article examines the artistic concepts of simultanism and Orphism in the French literary discourse of the early 20th century. The disclosure of the genesis of the concepts of «poetic simultaneity», «simultanism» and «orphism» not only allows us to clarify them, but also to identify how the strategy of the author's intentions and the role of the recipient are transformed in the avant-garde text. Literary theories and synthetic works of art by French poets (G. Apollinaire, B. Cendrars, A.-M. Barzun, T. Tzara) are considered in the context of intermedial connections: the poetics of simultaneous contrasts by artists R. and S. Delaunay is in mutual influence with the creative searches of writers and, in general, reflects the worldview of the avant-garde era.

Key words: avant-gardism; orphism; polyphony; poetic simultaneity; space-time continuum; simultanism; typographic design.

Понятия «орфизм» (фр. *orphisme*) и «симультанизм» (фр. *simultanéisme*; *simultanisme*) часто применяются к творчеству французских художников и поэтов начала XX в., однако до сих пор в отечественном научном дискурсе семан-

тическая корреляция этих двух понятий не уточнена, что порождает неполное или искаженное понимание литературного процесса авангардизма.

Прежде всего обратимся к генезису понятия «симультанизм» ввиду его первичности в отношении слова «орфизм». Термином «симультанность» (фр. *simultanéité* – одновременность) обозначают художественный принцип, основанный на одновременности, возникшей на любом уровне произведения или ступени творческого процесса. Симультанность является универсальной художественной категорией и может проявляться как в содержании (например, фрагментация сознания героя, выраженная потоком несвязанных мыслей, множество точек зрения, нелинейность времени, наложение пространственных реалий, перспектив, разнородных образов-ассоциаций), так и в самой форме (синтез жанровых форм и видов искусства в одном произведении, полиритмия и полифония) и т.д. Симультанизмом соответственно именуется художественное течение 1910-х гг., основанное на поэтике одновременного совмещения, представления и восприятия каких-либо разнородных художественных элементов. При этом концепция «симультанности» может использоваться не только по отношению к искусству авангардизма: она ахронична, являясь сущностной характеристикой бытия и преодолевая сферу сугубо художественного, в отличие от понятия «симультанизма», которое считается характерным маркером эпохи авангарда (творчество Р. и С. Делоне, Ф. Купки, Ф. Пикабиа и др.).

На рубеже XIX–XX вв. в западноевропейском культурном пространстве усиливается тенденция к синтезу искусств, к поискам универсальных художественных приемов и техник. Как следствие, границы изобразительных приемов расширяются: литературный язык становится пластичным (т.е. нелинейным, динамичным и визуально оформленным), а живопись – многомерной и абстрактной.

В предисловии к визуальному стихотворению «Бросок костей никогда не отменяет шанс» (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897) С. Малларме выдвигает идею о «симультанном видении страницы»¹ [1, р. 455]. Обновление типографического пространства реализует в поэтическом тексте новые авторские стратегии и меняет процесс чтения, делая его фрагментарным и динамичным, требующим расшифровки, наполненным визуальным ритмом.

Появление понятия «симультанность» обусловлено и самой эпохой: в первую очередь, научными открытиями в физике и математике, которые изменили концепцию времени-пространства. Так, А. Бергсон вводит его в книге «Опыт о непосредственных данных сознания» (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889), тем самым задавая для творцов новый способ перцепции реальности. В книге «Длительность и одновременность» (*Durée et Simultanéité*, 1922) французский философ-интуитивист в контексте теории относительности А. Эйнштейна раскрывает идею универсального времени, одновременности потока и мгновений, множественности времен и т.д. Симультанность, нелинейность становятся неотъемлемой частью мироощущения эпохи и в том числе

¹ Здесь и далее перевод наш – Н. И.

важнейшими категориями пространственно-временного континуума художественных произведений.

В художественный дискурс слово «симультанность» вводит футурист Ф. Маринетти в манифесте 1912 г. Для итальянского поэта выраженная «в художественном произведении одновременность состояний души является опьяняющей целью нашего искусства» [2, р. 63]. Симультанность понимается им как «одновременность окружающего пространства и, следовательно, дислокация и расчленение предметов» [2, р. 63]. Динамизм, изображенный футуристами множеством статических состояний объекта, соотносится и с пластичностью художественной формы кубистов, симультанной основой их коллажной техники.

Будучи известным художественным критиком эпохи, французский поэт и писатель Г. Аполлинер (*Guillaume Apollinaire, 1880–1918*) описывает для широкой публики работы современных художников, представленные на ежегодных выставках Салона Независимых. В его газетной статье, посвященной экспозиции весной 1913 г., возникает утверждение нового художественного течения в рамках кубизма – орфизма: *«Здесь представлены новейшие школы живописи: кубизм, импрессионизм форм и новейшее его течение – орфизм, чистая живопись, симультанность <...> Гармония возникает только из одновременности, когда размеры и пропорции света достигают души, высшего чувства наших глаз. Только эта одновременность и есть творение; остальное – лишь перечисление, созерцание, изучение. Эта одновременность и есть сама жизнь»* [3, р. 1]. Слово «орфизм», образованное от имени древнегреческого героя-музыканта Орфея, Г. Аполлинер связывает с поэтикой симультанного видения Р. Делоне (*Robert Delaunay, 1885–1941*). В свою очередь, по отношению к собственному творчеству художник применяет эпитет «симультанный»: *«Делоне своим упорством и талантом присвоил себе термин “симультанный”, заимствованный им из словаря футуристов»* [Цит. по: 4, р. 120]. Рассуждая о цветовом пространстве полотна Р. Делоне «Команда Кардиффа» (*L'Equipe de Cardiff, 1913*), представленного на выставке, Г. Аполлинер отмечает схожесть восприятия современной поэзии и живописи: *«Это симультанность. Сuggestивная, а не просто объективная живопись, действующая на нас подобно природе и поэзии! Свет здесь во всей своей истине»* [3, р. 4]. Кроме того, Г. Аполлинер посвящает каллиграммы «Окна» (*Les fenêtres*) и «Башня» (*Tour*) одноименным сериям работ художника. Заполнение динамичной реальности цветом и светом становится важной составляющей эстетического плана творчества французских поэтов и художников.

Позднее (в интервью 1917 г.) Г. Аполлинер точнее определяет орфизм и вписывает его не только в живописный, но и литературный дискурс: *«Орфизм или сюрнатурализм, то есть искусство, которое не является только фотографическим натурализмом и которое, тем не менее, и есть природа»* [5, р. 989]. Орфическая эстетика заключается в стремлении к гуманному, возвышенному, жизнеутверждающему. На первый план выходят симультанное восприятие реальности, фиксация настоящего момента различными органами чувств (в первую очередь, с помощью зрения), метафизическое познание природы. В результате взаимосвязанные понятия *кубизм – симультанизм – орфизм (орфический кубизм,*

сюрнатурализм) становятся отражением художественных вкусов эпохи авангарда, при этом орфизм и симультанизм являются частным случаем кубизма. Многообразие понятий, определяющих французское искусство 1910-х гг., говорит о стремлении творцов понять и обозначить современные художественные тенденции.

Определенное терминологическое расхождение возникает и в связи с публикацией в 1913 г. поэмы Б. Сандра (Blaise Cendrars, 1887–1961) «Проза о транс-сибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (*La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*) совместно с абстрактным симультанистским рисунком С. Делоне (Sonia Delaunay, 1885–1979). Произведение, в котором реализуется синтетическое взаимодействие поэзии и живописи, определяется авторами как «первая симультанная книга»: «Одновременные контрасты цветов и текста создают глубину и движение, которые являются новым источником вдохновения...» [Цит. по: 4, р. 59]. Г. Аполлинер, познакомивший поэта и художницу друг с другом, также называет их совместное произведение «первой попыткой письменной симультанности, когда цветовые контрасты приучают глаз читать целостное стихотворение одним взглядом...» [Цит. по: 4, р. 135]. Так, симультанность «Прозы» выражается прежде всего на уровне зримой формы (синтез рисунка и текста, цвета и ритма), а орфическая эстетика связана скорее с идейным содержанием и звуковой стороной поэмы, посвященной музыкантам.

Вскоре после публикации симультанной книги Б. Сандра и С. Делоне возникает полемика, связанная с авторством понятия «симультанность», которую инициирует поэт А.-М. Барзен (Henri-Martin Barzun, 1881–1973). Излагая в книге «Эра драмы: эссе о современном поэтическом синтезе» (*L'Ère du drame: essai de synthèse poétique moderne*, 1912) собственную литературную теорию, основанную на идее о полифонической поэзии, он намеревается посредством одновременной декламации стихов несколькими чтецами добиться симультанного восприятия художественного текста. В визуальном плане стихотворение напоминает партитуру: добавлены элементы музыкальной нотации и композиции, в результате чего «песнь, увеличившись по интенсивности, теряет односторонний монодический характер и достигает полифонической широты; ключевые психологические закономерности в виде одновременных голосов драматизируют произведение» [6, р. 35–36]. А.-М. Барзен обвиняет Б. Сандра в заимствовании термина «симультанный», заявляет о своем первенстве в создании поэтической симультанности. В свою очередь, Б. Сандра и С. Делоне при поддержке Г. Аполлинера отвечают поэту в совместном письме, что их «Первая Симультанная Книга далека от школьных теорий педанта А.-М. Барзена» [Цит. по: 4, р. 59], тем самым еще более усложняя понимание симультанизма в литературе.

Летом 1914 г. под заголовком «Симультанизм–либреттизм» (*Simultanisme–librettisme*) выходит статья Г. Аполлинера, в которой он подтверждает проблему номинации новой поэтической школы во Франции и представляет собственное видение лирической симультанности: «Поэтический симультанизм Барзена может быть выражен только через объединение нескольких голосов... если Барзен хочет симультанной поэзии, он должен пригласить нескольких чтецов или

воспользоваться фонографом, но пока он будет служить скобками и обычными типографическими приемами, его поэзия останется преемственной» [Цит. по: 4, р. 134]. Г. Аполлинер оспаривает новаторский характер симультанности А.-М. Барзена, которой предшествовали эксперименты с типографикой французских символистов и итальянских футуристов, одновременное изображение объекта в разных плоскостях на полотнах кубистов, синхронная декламация поэзии Ж. Ромена, использование цвета в художественном тексте у С. Вуароля и Б. Сандрара и т.д., поэтому «он [А.-М. Барзен] волен сочинять стихи-рисунки, пробовать свои силы уже не в драматическом симультанизме, а в импрессионном симультанизме, однако пусть не говорит, что он его изобрел» [Цит. по: 4, р. 137]. При этом основополагающую роль в развитии симультанизма играет именно Р. Делоне, который «противопоставляет одновременное последовательному и видит в симультанности новый элемент всех современных искусств: пластики, литературы, музыки и т.д.» [Цит. по: 4, р. 136]. Эстетика симультанного видения и воссоздания реальности позволяет поэтам-авангардистам расширить визуальный, звуковой и образный потенциал художественного текста, создать открытые для множественной интерпретации, синтетические в жанровом отношении произведения.

Темпоральная нелинейность реализуется в авангардистских произведениях симультанным наложением пространственных и временных планов. Например, «Проза» Б. Сандрара содержит множество топонимов, охватывающих географически почти весь мир. Временная ось также становится нелинейной, когда прошлое (доисторическая, древняя, средневековая эпохи и т.д.) переплетается с настоящим: «Доисторический предок будет бояться моего мотора» [7, р. 38], «Я построю ангар для своего самолета из ископаемых костей мамонта / Первобытный огонь согреет нашу бедную любовь / Самовар» [7, р. 38]. Пространственно-временная симультанность характерна и для каллиграмм Г. Аполлинера, написанных в период 1913–1916 гг. Так, в стихотворении «Музыкант из Сен-Мерри» (*Le Musicien de Saint-Merry*) одновременно представлены сразу несколько далеких друг от друга географических мест: «В какое время отходит поезд в *Париж* / В этот момент / Голуби *Молуккских островов* гадят мускатными орехами / В то же время / Католическая миссия *Бома* что ты сделал со скульптором / В другом месте / Она пересекает мост соединяющий *Бонн* с *Бойель* и исчезающий через *Пютцхен*»² [8, р. 49]. Каллиграмма Г. Аполлинера «Понедельник улица Кристин» (*Lundi rue Christine*) представляет собой совокупность обрывков отдельных фраз разных людей, услышанных, по всей видимости, автором в кафе. Полифонический эффект создается с помощью их симультанного представления в художественном тексте.

Динамизм как на симультанных полотнах, так и в симультанной поэзии реализуется посредством определенных контрастов. В первом случае речь идет о контрасте цветовых форм, во втором – о языковой реализации и образной системе произведения, что подтверждает тезис Р. Делоне: «*Литературный симульта-*

² Курсив наш – Н. И.

низм может заключаться в контрасте слов» [Цит. по: 4, р. 87]. Концепция симультанного контраста также близка представлению П. Реверди (*Pierre Reverdy*, 1889–1960) о выразительном поэтическом образе (корни данной теории уходят в символизм и дают начало сюрреализму): «Образ есть чистое творение сознания <...> Чем отдаленнее и точнее отношения двух сопоставленных реальностей, тем сильнее будет образ и тем больше в нем будет эмоциональной мощи и поэтической реальности» [9, р. 73]. В результате использования новаторских языковых и визуальных (типографических) приемов художественный мир фрагментируется, становится парадоксальным, наполненным субъективно связанными друг с другом образами-ассоциациями.

Впоследствии поисками симультанной поэзии занимаются дадаисты. Новаторское произведение «Адмирал ищет жилье для съема» (*L'amiral cherche une maison à louer*), написанное и сценически представленное в Цюрихе Т. Тцара, М. Янко и Р. Хюльзенбеком, представляет собой «симультанную поэму (стихотворение)» (*poème simultan*). Длинные строки на трех языках (английский, французский и немецкий) сгруппированы по трое с указанием исполняющего голоса. Художественный текст становится полиязычным, многоголосным и реализуется как полифоническое произведение (т.к. тремя поэтами-чтецами одновременно строки произносятся (Т. Тцара, Р. Хюльзенбек) или поются (М. Янко)). Структура стихотворения также строится по принципам музыкальных произведений (как и в каллиграмме Г. Аполлинера «Придя из Дьева» (*Venu de Dieuze*)): используются нотные обозначения громкости, указывающие на усиление или снижение громкости (*cresc.*, *decresc.*), формирующие диапазон *тихо* – *крайне громко* (*p*, *f*, *ff*, *fff*), акколада группирует различные звуки (свист, трещотка, барабан, крик), создающие фоновый шум. В заметках к произведению Т. Тцара перечисляет предшественников и вдохновителей симультанной поэтики (французские художники-кубисты, полотна которых «стимулировали желание применять те же принципы одновременности в поэзии» [10, р. 492], поэты и драматурги (О. де Вилье де Лиль-Адам, С. Малларме, Ф.Т. Маринетти, Б. Сандрар, Ж. Ромен, Г. Аполлинер, А.-М. Барзен)) и далее заявляет о собственных художественных новациях: «Я хотел реализовать стихотворение, основанное на других принципах: предоставить каждому слушателю возможность устанавливать связи между нужными ассоциациями. Он сохраняет характерные для своей личности элементы, соединяет их, фрагментирует и т. д., в то же время оставаясь в направлении, проложенном автором» [10, р. 493]. Пространство художественного текста расширяется: автор выходит за пределы языковой логики, задавая на странице динамический, во многом случайный и субъективный способ прочтения и воспроизведения.

Таким образом, вызревая с эпохи символизма, идея полифонического, синтетического в жанровом отношении произведения испытывает влияние научных теорий, философских рассуждений эпохи о концепции многомерного, относительного времени-пространства. Симультанность является основой новой художественной эстетики, связанной со стремлением к свету, динамизмом, фиксацией отдельных фрагментов реальности, и следовательно становится важнейшей

эстетической категорией во французском постимпрессионистском искусстве. Понятия «орфизм» и «симультанизм» неразрывно связаны, однако первое отсылает скорее к внутренней стороне произведения, его идейному плану, пафосу и в целом мироощущению человека новой эпохи, а второе понятие имеет более универсальный характер применения, обозначает общую направленность творцов к художественному синтетизму и, как следствие, соотносится преимущественно с формальным уровнем произведения (в частности, способами его создания, воспроизведения и рецепции).

Библиографический список

1. Mallarmé, S. Œuvres complètes / S. Mallarmé. – Paris: Gallimard (Édition de la Pléiade), 1945. – 1659 p.
2. Marinetti, F. T. I Manifesti del futurismo / F. T. Marinetti [e al.]. – Firenze : Edizioni di Lacerba, 1914. – 182 p.
3. Apollinaire, G. A travers le Salon des Indépendants / G. Apollinaire // Montjoie! – Paris, 1913. – № 3 (supplément). – p. 1-4.
4. Sidoti, A. Genèse et dossier d'une polémique : «La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France» [de] Blaise Cendrars et Sonia Delaunay / A. Sidoti. – Paris: Lettres Modernes, 1987. – 165 p.
5. Picard, G. Interviews : M. Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire / G. Picard, G. Apollinaire // Apollinaire: Œuvres en prose complètes : en 3 vol. / éd.: P. Caizergues, M. Décaudin. – Paris: Gallimard, 1991. – Vol. II. – p. 988-991.
6. Barzun, A.-M. L'ère du drame : essai de synthèse poétique moderne. – Paris : Editions Eugène Figuière & Cie, 1912. – 142 p.
7. Cendrars, B. Du monde entier, poésies complètes : 1912-1924 / B. Cendrars. – Paris: Gallimard, 1967. – 188 p.
8. Apollinaire, G. Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916) / G. Apollinaire. – Paris: Gallimard, 1966. – 188 p.
9. Reverdy, P. Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926) / P. Reverdy. – Paris: Flammarion, 1975. – 366 p.
10. Tzara, T. Œuvres complètes / T. Tzara. – Paris : Flammarion, 1975. – Vol. I. – 746 p.

НОВЕЛЛА КАК ЖАНРОВАЯ ФОРМА РАССКАЗА

Л. И. Семчѐнок

*ст. преподаватель (Полоцкий государственный университет
имени Евфросинии Полоцкой, Новополоцк)
l.siamchonak@psu.by*

В работе предложена структурно-семантическая модель жанра новеллы, позволяющая не только зафиксировать ядро жанра, но и учесть его историческую подвижность. Диалектические отношения между новеллой и поучительным рассказом представлены через троичную систему оппозиций: «неслыханное – случающееся»; «событие – происшествие»; «обновление – повторение».

Ключевые слова: жанр; новелла; поучительный рассказ; неслыханное; событие; обновление.

NOVELLA AS A GENRE FORM OF THE STORY

L. I. Siamchonak

*senior lecturer (Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk)
l.siamchonak@psu.by*

The paper proposes a structural-semantic genre model of the novella, which allows not only to fix the core of the genre, but also to take into account its historical mobility. The dialectical relationship between the novella and the moral tale is presented through a ternary system of oppositions: "the unheard of – the happening"; "incident – event"; "renewal – repetition".

Keywords: genre; novella; cautionary tale; unheard of; incident; renewal.

Одним из наиболее спорных вопросов жанрологии является проблема определения природы литературного жанра и типологизации его реально существующих разновидностей. Сомнения в продуктивности использования жанра в качестве универсальной литературоведческой категории уходят корнями в эпоху романтизма с его неприятием традиционной поэтики и ломкой привычных жанровых установок. С другой стороны, категория жанра и сегодня остается одним из инструментов построения истории и теории литературы, ориентирует на адекватное понимание литературных явлений.

Свою остроту методологическая проблема разграничения «вечно живой» архаики [1, с. 120], которую сохраняет жанр, и его исторически обусловленных вариантов обнаруживает при анализе дефиниций жанровых разновидностей малой прозы. Сегодня накоплен огромный материал по истории новеллы. А проблема жанра в целом остается открытой. Разделяя точку зрения Г. Н. Пospelова

о том, что «жанр – это не вид какого-нибудь отдельного рода, что жанровые и родовые свойства лежат в разных плоскостях содержания произведения и что делить произведения на роды и жанры можно только “перекрёстно”» [2, с. 389], мы считаем, что рассказ следует рассматривать в качестве «малой прозаической формы вообще» [3, с. 317], родовой формы, жанровое своеобразие которой определяется предметом изображения, целевой установкой автора и вытекающими отсюда особенностями композиции.

Согласно теории Г. Н. Пospelова жанровое содержание рассказа может быть различным: национально-историческим, этнологическим или романическим¹. Каждая разновидность жанрового содержания переживает период расцвета на определенной стадии общественно-исторического развития. Появление новеллы (как и развитие других жанров романической группы) учёный связывает с освобождением человека эпохи Возрождения «от авторитарного мирозерцания» [4, с. 194]. Интерес к превратностям судьбы, высокая оценка личности дают импульс к развитию произведений, осмысляющих частную жизнь персонажа. Поступки героя вытекают «из противоречия его интересов с его положением в обществе, с теми или иными нормами жизни этого общества» [4, с. 202].

Факт типологической принадлежности новеллы к жанрам романического жанрового содержания вносит ясность в существо проблематики новеллистических рассказов, но не решает задачи по размежеванию новеллы и других жанровых образований малой прозы, принадлежащих к данной группе. Поэтому для их разграничения целесообразно обратиться к теоретическим работам М. М. Бахтина и его последователей. Помимо проблемно-тематической ориентации бахтинский подход к пониманию жанра как определенного типа «*построения речевого (в том числе и художественного) целого*» [5, с. 499], предполагает, во-первых, наличие у субъекта высказывания коммуникативного задания, установки на воссоздание определенной картины мира. Во-вторых, реализация коммуникативной интенции осуществляется через исторически сложившуюся систему условностей в организации речевого материала, доступную для понимания объектом восприятия. Художественное произведение, по Бахтину, – коммуникативный акт, инициатором которого выступает автор, он же и завершает речевое высказывание, облакая его в определенный тип художественного целого. Следовательно, выбор жанровой модели зависит от коммуникативной интенции пишущего.

Концепция литературного жанра как «*трехмерного конструктивного целого*», предложенная М. М. Бахтиным, предполагает выделение в нём трёх основных аспектов: тематического, композиционно-речевого и эстетического [6, с. 177]. Учитывая лежащий в основе эпического миротворчества принцип биполярности, жанровый потенциал рассказа романического содержания может быть представлен через тройную систему оппозиций. Каждая из них описывает один из трех аспектов жанра.

¹ Терминология Г. Н. Пospelова.

Полюса представленных оппозиций фиксирует границы возможностей жанровых разновидностей рассказа романического содержания, в рамках которых потенциально возможные варианты, с одной стороны достаточно разнообразны, с другой же – в совокупности осознаются как реализация единого жанрового ядра, что позволяет отграничить один жанр от другого. Так, доминирование в рассказе левостороннего члена оппозиции в каждом из трёх аспектов указывает на новеллистическую природу произведения. Актуализация правых полюсов является признаком произведений, относящихся к жанру поучительного рассказа.

Рассмотрим конститутивные черты новеллы и поучительного рассказа для каждого из трёх аспектов художественного произведения.

В предметно-тематическом (содержательном) плане актуальной представляется оппозиция *«неслыханного / случаемого»*. Эмпирическое многообразие жизни – отличительная особенность эпического мира, его родовой признак. Ощущение полноты бытия достигается либо через конфронтацию антагонистических начал, либо за счёт увеличения его многообразия. В новелле встреча противоположностей осуществляется через выделение некоего события из обыденного хода вещей. Характерное для новеллы погружение героя *«вне нормальных жизненных обстоятельств»* [7, с. 5], нарушение им заданных границ служат отражением парадоксальности и многообразия жизни. Возьмем в качестве примера 4 новеллу 7 дня из «Декамерона» Джованни Боккаччо. Речь в ней идёт о богаче и ревнивце по имени Тофано. Заподозрив жену в измене (и не без оснований), он решает осрамить неверную и вывести её на чистую воду. Притворившись пьяным, он предоставляет неверной супруге возможность отправиться на свидание, а сам запирает дверь и не пускает красавицу в надежде опозорить её. Но заслуженного (с точки зрения традиционной системы ценностей) наказания не наступает. Благодаря сообразительности жене удаётся не только избежать позорного изгнания из дома, но и выгнать на улицу ревнивца, чтобы затем обвинить его в пьянстве и домашней тирании. Невероятная смекалка супруги превращает обличителя женской неверности Тофано в клеветника, пропойцу и «олуха», предоставившего затем жене *«возможность действовать, как ей угодно»* [8, с. 428].

Почувительный рассказ, напротив, ориентирован на углубление извечных противоречий и строится вокруг хоть и не типичного, но всё же встречающегося в жизни случая, не выбивающегося из общей картины представлений о мире. Логика поступков героя здесь очевидна, а происходящее закономерно. Изображаемое в рассказе происшествие интересно не своей необычностью, а тем выбором, перед которым оно ставит героя, вынужденного либо исполнить предустановленные законы жизни, либо преступить их и понести за это наказание. История внезапной влюбленности непобедимого короля Карла Старшего в одну из дочерей прежнего врага, сдавшегося на милость победителя и устроившего ему пышный прием, не является сама по себе случаем исключительным (6 история 10 дня «Декамерона» Боккаччо). «Доблестным» [8, с. 607] героя делает его рыцарский поступок, победа над собственным вожделением. Устыдившись своей

безумной любви и не желая творить несправедливость, король выдает обеих дочерей замуж за доблестных вельмож и тем самым победоносно завершает борьбу с самим собой².

«Неслыханность» события, описываемого в новелле, предопределяет композиционно-речевую организацию повествования, концентрирующегося вокруг необыкновенного, а потому единичного случая. Беспрецедентность события предоставляет герою возможности для личной инициативы при разрешении противоречий. Основное предназначение новеллистического персонажа – самообнаружение характера, выявление неожиданных черт. Поступки героя, поставленного вне типичных обстоятельств, отличаются самостоятельностью и инициативностью, раскрывают его внутреннюю сущность, нивелируемую повседневной действительностью с её социальными нормами. Вырастающая из анекдота новелла предполагает не только отмеченное Бахтиным нарушение «табу», пренебрежение нормами «официальной, монолитно серьёзной и хмурой» жизни, «подчиненной строгому иерархическому порядку, полной страха и догматизма», но и посрамление утверждаемой реальности, дискредитацию обывательского взгляда на мир [1, с. 146]. Интересный случай в поучительном рассказе, наоборот, примечателен акцентом на соответствие происходящего естественному ходу вещей, многоликостью проявлений неизменных законов жизни.

В аспекте композиционно-речевой организации определяющей для жанровой природы рассказа представляется антиномия *«событие / происшествие»*. Под событием мы понимаем прецедент в жизни персонажа, выходящий за рамки обычного течения жизни и кардинально переворачивающий её. Событие, вокруг которого строится новелла, становится вехой, разделяющей историю на «до» и «после» и делающей невозможным возврат к первоначальному состоянию. Происшествие же хоть и нарушает на время привычную жизнь, однако не меняет её *«генерального течения»* [9, с. 285]. Происшествие приводит лишь к временному нарушению изначального состояния равновесия. Равновесие, воссозданное в результате инициативных действий героя новеллы, не тождественно исходной ситуации, так как включает в себя нечто новое, отсутствовавшее ранее, что и превращает необычный случай в настоящее событие. Конечным результатом развития действия выступает новый закон, новое положение вещей, корректирующее исходный образ мира.

Характер построения событийного ряда рассказа определяются присутствием в нём одного либо нескольких планов повествования, превалирование одной или нескольких точек зрения. Для новеллы характерно сосуществование двух

² Использование в качестве примера поучительного рассказа из «Декамерона» Дж. Боккаччо неслучайно. Традиционно рассказы из боккаччевского сборника рассматриваются критикой как классические образцы новеллы. Вместе с тем ещё в середине прошлого века немецкий филолог и романист Эрих Ауэрбах на примере истории монаха Альберта (2 рассказ 4 дня) убедительно проиллюстрировал жанровую разнородность материала, представленного на страницах «Декамерона».

планов, двух взглядов на мир. Наличие дискуссионного контекста обнаруживается в кульминационном пункте, где происходит неожиданное уничтожение устоявшегося образа действительности, который постулировался в начале повествования как единственно возможный. Новеллистический *pointe*, представляющий собой наивысшую точку динамически развивающихся микрособытий, знаменует момент расширения субъективного видения, *«приобщение воспринимающего новеллу читателя к действительности в её основах и одновременное уравнивание его жизненного взгляда»* [10, с. 246].

Поворотным пунктом в истории отношений рыцаря с женой становится сознательное увечье, которое женщина наносит себе, чтобы доказать свою любовь и преданность мужу (рассказ «Глаз» (*Das Auge*) [11, S. 411–416]). В начале новеллы нарративная перспектива максимально приближена к точке зрения главного героя. Читателю сообщается не только о достоинствах рыцаря. Особое внимание уделено описанию физической непривлекательности хозяина замка (*«Телом он был тощ и костляв, волосы тёмные и кудлатые, лицо бледное, чахоточное, в общем, его внешний вид вызывал отвращение»*) и особой красоте женщины, которую этот *«ужасно страшный рыцарь»* выбрал себе в жены [11, S. 411]. Добродетельное поведение супруги не явилось достаточным основанием для воцарения в семье спокойствия. Внутренние сомнения, терзавшие рыцаря по поводу несоответствия своей внешности безупречному облику супруги, – свидетельство скрытого противоречия в изначально якобы благополучной семейной жизни. О сближении в первой части повествования нарративной перспективы рассказчика с мировидением главного героя говорит тот факт, что страхи рыцаря о зыбкости счастья представляются рассказчику обоснованными. Для читателя причины добродетельного поведения супруги тоже остаются загадкой, разгадка которой знаменует кульминационный пункт новеллы, когда ставится под сомнение аксиома о первостепенной важности внешних данных в делах сердечных. Узнав от оруженосца, что на одном из турниров муж лишился глаза, а потому отказывается вернуться домой, чтобы не дать повода для жалости, женщина выкалывает себе глаз, избавляя любимого от страхов и сомнений. В этот момент повествовательная перспектива смещается (именно здесь героиня впервые получает голос), в диалог вступает иное понимание действительности, для которого уважение к человеку выше внешних данных.

Принципиально иную композиционно-речевую организацию обнаруживаем в поучительном рассказе неизвестного автора XIII–XIV вв. под названием «Искушение» (*Die Versuchung*) [11, S. 464–470]. Речь в нём тоже идёт о женской верности и добродетели. Исходную ситуацию устойчивого равновесия (счастливую семейную жизнь *«богатого, честного и почтенного дворянина»*, женатого на *«прекрасной, скромной и благовоспитанной»* женщине [11, S. 464]) разрушают обрушившиеся на героя сомнения в верности супруги. Выступая в роли всеведущего рассказчика, повествователь с самого начала задает читателю определенную систему координат, давая оценку предприятию, которое задумал супруг, чтобы проверить верность жены: *«Долгое время жили оба в счастье и согласии,*

пока на их беду³ не взбрела хозяйину в голову недобрая мысль испытать жену на верность» [11, S. 464]. Чтобы разрешить ситуацию неравновесия, дворянин подговаривает слугу выступить в роли тайного воздыхателя и склонить жену к любовным похождениям. Заменив в последний момент счастливого любовника, ревнивец намеревался уличить жену в нарушении супружеской верности прямо на месте преступления. Однако разработанный план терпит фиаско. Кульминационный момент не становится для читателя неожиданным, не превращается в поворотный пункт, который заставляет по-иному взглянуть на действительность. Рассказчик на протяжении всей истории не только снабжает героев устойчивыми эпитетами, предвосхищающими финал истории (жена – *благовоспитанная, скромная, верная, достойная уважения*; муж – *бравый, взбалмошный, легкомысленный*), но и комментирует мысли и намерения персонажей.

Принципиальным моментом двуголосия является то, что один из скрещенных голосов всегда играет доминирующую роль. В поучительном рассказе ведущая роль закреплена за авторским сознанием, олицетворяющем универсальные основы бытия, а в новелле стилистическая доминанта принадлежит как раз «чужой речи». Не стремясь к утверждению одного истинного взгляда на события, как это делает поучительный рассказ, новелла стремится сохранить «диалогическую равнодостоинство сознаний» [12, с. 16]. Новеллистический рассказ направлен не на оценку поступка героя, а на изображение фактической стороны действительности.

Граница между миром героев, автором и читателями находит свое отображение в антиномии «*обновления / повторения*». Модулируемая новеллой картина мира носит окказиональный и релятивистский характер. Её необычность и недостоверность направлены на отрицание императивной завершенности существующего образа действительности. Мир для новеллы «не есть уже познанное, а есть ещё непознанное и таинственное, способное разоблачить всякий взгляд, претендующий на законченность» [10, с. 246].

Диалогический характер контакта единичного, странного с миром обнаруживает себя в открытии новой действительности. Исключительный характер центрального события, его несоответствие традиционной картине мира приводят к переоценке принятых норм, обновлению привычных представлений о мире.

Рецептивный потенциал новеллы, генетически связанной с анекдотом, предполагает наличие у читателя «рекреативной компетентности» [12, с. 18], т.е. готовности отказаться от заданного мировосприятия в его ограниченности и умения расширить свои представления о действительности. Оставшийся в прошлом удивительный случай становится частью настоящего, так как заставляет открыть новую действительность, скрывающуюся за привычным взглядом на мир. Так, хитроумный ответ еврея Мельхиседека (героя новеллы о трёх перстнях) предотвращает «*опаснейшую каверзу*», которую подстроил ему Саладин (3 новелла 1 дня «Декамерона»). Житейская мудрость и изворотливость еврея-

³ Здесь и далее подчёркивание моё – Л.С.

ростовщика противостоит насилию со стороны власть имущего, скрывающего «под маской пытливости ума» желание разжиться на изрядную сумму денег [8, с. 65]. Рассудительный ответ Мельхиседека не только обнаруживает бессилие султана перед сообразительностью подданного, но и ставит под сомнение высказывания предыдущих рассказчиков о Боге и истинности веры (новелла 2, день 1).

Художественный язык поучительного рассказа, наследующего притчевой традиции, напротив, соотносит жизненную позицию героя, определяющую его этический выбор, с унитарным, завершенным и совершенным миропорядком. Проблематика поучительного рассказа при всём разнообразии тематики – утверждение общих законов жизни, демонстрация их непреложности и подлинности. Примером тому служит рассказ Жебюрона о наказании монаха, воспылавшего страстью к жене проживавшего по соседству дворянина и попытавшегося силой увести красавицу к себе в обитель («Гептамерон» Маргариты Наваррской, рассказ 1, день 4). Жестокость францисканца в отношении слуг хозяйки дома, его порочное желание силой увести в монастырь и овладеть женой человека, связанного с орденом дружбой, получают в этой истории заслуженное наказание. Монаха запирают в монастыре и заживо сжигают. Поступок героя получает однозначную оценку в рамках заданной системы ценностных координат.

Жанрообразующим принципом новеллы становится, таким образом, изображение необычного случая, обнаруживающего равнодостоинство противостоящих друг другу начал и нарушающего привычные представления о мире. Реализация в каждом конкретном случае жанрообразующих факторов, представленных через систему оппозиций и фиксирующих границы «внутренней меры» жанра, варьируется.

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин ; ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гогтишвили. – М. : Русское слово, 1996. – Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского, 1963 ; Работы 1960-х – 1970-х гг. – М. : Русские словари; Языки славянских культур, 2002. – 505 с.

2. Пospelов, Г. Н. Типология литературных родов и жанров / Г. Н. Пospelов // Введение в литературоведение : хрестоматия : учеб. пособие / под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. – 4-е изд., перераб. и доп. – М. : Высш. шк., 2006. – С. 387–395.

3. Пospelов, Г. Н. Рассказ / Г. Н. Пospelов // Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС) / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев [и др.]. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 317–318.

4. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы : учеб. пособие / Г. Н. Пospelов. – М. : Просвещение, 1972. – 271 с.

5. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М., 1986. – С. 473–500.
6. Медведев, П. Н. Формальный метод в литературоведении / П. Н. Медведев. – Л. : Печатный двор, 1928. – 230 с.
7. Бент, М. И. Немецкая романтическая новелла. Генезис, эволюция, типология / М. И. Бент. – Иркутск : Иркут. ун-т, 1987. – 120 с.
8. Боккаччо, Дж. Декамерон : пер. с ит / Дж. Боккаччо ; под ред. Н. Томашевского ; вступ. ст. Р. Холодовского ; прим. Н. Томашевского. – М. 1970. – 703 с. – (Библиотека всемирной литературы ; Т. 29).
9. Щербакова, Е. Е. Событие, происшествие, случай как имена жанровых концептов / Е. Е. Щербакова // Вестн. Иркутск. гос. техн. ун-та. – 2011. – № 3 (50). – С. 281–287.
10. Михайлов, А. В. Новелла / А. В. Михайлов // Теория литературы. – Том III : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) ; отв. ред. Л. И. Сазонова. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 245–249.
11. Altdeutsches Decamerone // Hrsg. W. Spiewok. – Berlin : Rütten & Loening, 1982. – 798 S.
12. Тюпа, В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь : ТвГУ, 2001. – 58 с.

ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗОВ ГОРОДА В ПОЭТИКЕ М. ПРУСТА

З. В. Снегур

аспирант (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Россия, Москва)
snegourzina@gmail.com

Работа посвящена изучению особенностей поэтики произведения М. Пруста «В поисках утраченного времени». В рамках теории и методологии перевода предлагается рассмотреть стилистических особенностей и способов передачи темы города в переводе на русский язык. Цель работы – проанализировать переводческие стратегии при построения образа города М. Пруста в переводе на русский язык.

Ключевые слова: теория и методология перевода; поэтика Пруста; образы города.

CITY'S IMAGES MEANING IN M. PROUST'S POETICS

Z. V. Snegur

Postgraduate Student (Moscow State University, Russia, Moscow)
snegourzina@gmail.com

This article is devoted to consider specificities of M. Proust's poetics on the material of his novel «In search of lost time». Within the framework of theory and methodology of translation it is proposed to observe the ways of transferring stylistics' peculiarities of city's images in Russian translation. The aim of this paper is to research stylistics' peculiarities of city's images and to analyse strategies of its transferring into Russian.

Key words: theory and methodology of translation; Proust's poetics; city's images.

М Пруст (*Marcel Proust, 1871–1922*), французский писатель, который читал Ренана (*Ernest Renan, 1823–1892*) [2, с. 419]; с одной стороны, – он вобрал в себя анализ и рациональность по отношению к фактам сознания, с другой – видел проявление высшей реальности в искусстве, обнаруживая в своем мировоззрении влияние идей Джона Рескина (*John Ruskin, 1819–1900*) [4, с. 32].

Роман М. Пруста «В поисках утраченного времени» (*À la recherche du temps perdu, 1913, 1927*) в русскоязычном издании состоит из семи частей. Образы городов, появившиеся в первой книге романа – «По направлению к Сванну» (*Du côté de chez Swann, 1913*), в которой Рассказчик погружается в самые ранние воспоминания своего детства, принадлежат высшей реальности. В своем многотомном романе, являющемся на самом деле эстетическим трактатом, Рассказчик предпринимает попытки поиска высшей реальности (и образы городов в этом романе являются одной из ее составляющих), которая ему была доступна прежде,

о чем он вспоминает случайным образом (в эпизоде с липовым чаем и бисквитом «Мадлен») [3, с. 57].

Утраченное время в романе – это не абстрактная категория, а конкретная историческая эпоха, преломляющая через восприятие свои образы, которые затерялись и исчезли из сознания Рассказчика. *«То, что интеллект подсовывает нам под именем прошлого, не является таковым. В действительности каждый истекший час нашей жизни находит себе убежище в каком-нибудь материальном предмете и воплощается в нем, как это случается с душами умерших в иных народных легендах. Он становится пленником предмета, его вечным пленником, если, конечно, мы не наткнемся на этот предмет. С его помощью мы опознаем этот минувший час, вызываем его, и он освобождается. Но укрывающий его предмет или ощущение, поскольку всякий предмет по отношению к нам – ощущение, может никогда не возникнуть на нашем пути. И какие-то часы нашей жизни никогда не воскреснут»* [5, с. 37-38].

Таким образом, через знаки и символы, которые еще необходимо отыскивать во внешней реальности, Рассказчик предпринимает попытку найти обратный путь к высшей реальности. *«Поэт перед предметным миром – как студент, без конца перечитывающий условия задачи, не поддающийся решению»* [5, с. 280]. Дверью, открывающей путь к истинной реальности, становится искусство: *«Мы восстанавливаем в нем эту живую сущность, которая не умирает вовсе и которая живет трепетной жизнью в его [художника и поэта] творениях»* [5, с. 309]. *«Сквозь фразу поэта просвечивает другая реальность»* [5, с. 309]. *«Для писателя реально лишь то, что способно индивидуально отражать его мысль, т.е. произведения»* [5, с. 269]. *«Все это вечно трепещет на неизменном полотне. Вот почему поэты не умирают целиком, их подлинная душа, та единственная в которой они ощущали себя самими собой, частично передается нам. Мы думали: поэт умер, хотели, как к могиле совершить паломничество в Люксембургский дворец, пришли, подобно женищине, несущей мертвую голову Орфея, к “Женищине с головой Орфея” и видим, что голова смотрит на нас, – это мысль Гюстава Моро, воплощенная им с помощью красок, смотрит на нас прекрасными незрячими глазами»* [5, с. 264].

Высшей реальностью в религиозном смысле (*«Человек [поэт, художник], безусловно, в какой-то степени освящен этим. Он вроде священника, чье предназначение – служить душе [...]»* [5, с. 265]) для Рассказчика становится искусство: пейзаж воспринимается как наделенный сознанием, а время охватывает все бытие, в котором это бытие разворачивается – *«время необъяснимо умиляется с небес тому, что загадочно свершается на земле»* [5, с. 261].

Образы городов интерпретируются Рассказчиком в соответствии с ассоциациями, которые вызывают их названия. *«В том возрасте, когда мы прозреваем в именах образ непознаваемого, который сами же в них вложили, они по-прежнему означают для нас реальное место, тем самым заставляя нас приравнивать одно к другому, – и вот в каком-нибудь городе мы ищем душу, а ее там нет и быть не может, но мы уже бессильны изгнать ее из имени этого места;*

причем мало того, что имена, уподобляясь аллегорическим картинам, придают индивидуальность городам и рекам, испещряют их разными узорами, населяют чудесами, – то же самое они проделывают и с чуждой нам социальной средой: они внушают нам веру, что в каждом знаменитом замке, особняке или дворце обитает его владычица или фея, точно также, как обитает дриада в каждом лесу и наяда в каждом ручье» [6, с. 15–16].

Теперь обратимся к рассмотрению непосредственных примеров (перевод наш – З. В. Снегур):

«Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du Moyen Âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif [8, с. 58–59]».	«Комбре издалека, на десять миль в окружности, увиденный с железной дороги, когда мы туда приезжали на последней неделе перед Пасхой, был одной лишь церковью, обобщавшей город, представлявшей его, говорящей о нем и за него еще издали, а, когда подъезжали, стягивая вокруг своей высокой темной накидки, в чистом поле, против ветра, как пастушка своих овец, спины шерстистые и серые домов, собранных как остатки крепостных стен эпохи Средневековья, обводили там и сям линией столь совершенно круглой, будто это городок с изображения первых веков христианства».
«Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu «La Chartreuse», m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux ; si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginais seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes [8, с. 475]».	«Имя Парма, одного из городов, где я желал бы побывать более всего с того момента, как прочел “Пармскую обитель”, показавшуюся мне компактной, лощеной, сиреневой и мягкой; если бы мне сказали о каком-нибудь доме в Парме, в котором бы я поселился, то это бы сообщило мне удовольствие думать, что я бы жил в доме лощеном, компактном, сиреневом и мягком, в таком, который не имеет никакого отношения к домам любого из городов Италии, поскольку я его представлял единственно с помощью тяжелого слога в названии “парма”, в котором нет никакого движения воздуха, и того, что я ему придал, заставив вобрать стендалевскую мягкость и отсвет фиалок».

«Et quand je pensais à Florence, c'était comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs [8, c. 475]».	«И когда я думал о Флоренции, это было как во граде, чудесным образом благоухающем, и похожим на венчик цветка, потому что он назывался городом лилий, а его собор – Санта-Мария-дель-Флора».
«Si ma santé s'affermissait et que mes parents me permissent, sinon d'aller séjourner à Balbec, du moins de prendre une fois, pour faire connaissance avec l'architecture et les paysages de la Normandie ou de la Bretagne, ce train d'une heure vingt-deux dans lequel j'étais monté tant de fois en imagination, j'aurais voulu m'arrêter de préférence dans les villes les plus belles; mais j'avais beau les comparer, comment choisir plus qu'entre des êtres individuels, qui ne sont pas interchangeables, entre Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faite était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe; Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien; le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d'œuf au gris perle; Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante, couronne par une tour de beurre; Lannion avec le bruit, dans son silence villageois, du coche suivi de la mouche; Questambert, Pontorson, risibles et naïfs, plumes blanches et becs jaunes éparpillés sur la route de ces lieux fluviaux et poétiques; Benodet, nom à peine amarré que semble vouloir entraîner la rivière au milieu de ses algues; Pont-Aven, envolée blanche et rose de l'aile d'une coiffe légère qui se reflète en tremblant dans une eau verdie de canal; Quimperlé, lui, mieux attaché et, depuis le moyen âge, entre les ruisseaux dont il	«Если бы мое здоровье окрепло, и мои родители разрешили, если не поехать жить в Бальбек, то хотя бы поехать один раз, чтобы познакомиться с архитектурой и пейзажами Нормандии или Бретани, этим поездом на час двадцать два, в который я столько раз садился в воображении, то я предпочел бы перестать отдавать предпочтение самым красивым городам; сколько бы я их ни сравнивал, как выбрать самую лучшую из человеческих личностей, которые не взаимозаменяемы; между Байе, таким значительным в своем благородном красноватом кружеве, конек кровли которого был озарен золотом его последнего слога; Витре, ударная гласная которого ромбилась черным деревом старинного витража; мягким Ламбалем, который в своем белом идет от желтой скорлупы яйца до серого жемчуга; Кутансом, нормандским собором, который в последних своих двух звуках, густых и желтеющих, венчает башня из сливочного масла; Ланьоном с его дребезжащим в провинциальной тиши шумом дилижанса и летящей мухи; Кестамбером и Понторсоном, смешными и простоватыми, белыми перьями и желтыми клювами, рассыпанными по дороге к этим местам речным и поэтичным; Беноде, названием едва скрепленным, что кажется, его готово снести потоком в самую гущу водорослей; Понт-Авен, летящим белым и розовым крылом легкого го-

gazouille et s'empêrle en une grisaille pareille à celle que dessinent, à travers les toiles d'araignées d'une verrière, les rayons de soleil changés en pointes émoussées d'argent bruni?» [8, с. 476].	ловного убора, который, колеблясь отражается в зеленеющей воде канала; Кемперле, этим, который скреплен лучше, и со времен средневековья между ручьями, которые звенят и серебрятся в гризайль, схожую с той, что рисуют сквозь паутину на витраже лучи солнца, обращенные в притупленные граверные резцы из потемневшего серебра?»
«[...] dans le nom de Balbec, comme dans le verre grossissant de ces porte-plume qu'on achète aux bains de mer, j'apercevais des vagues soulevées autour d'une église de style persan» [8, с. 477].	«[...] в имени Бальбека, как в увеличительном стекле подставки для перьев, которые покупают на морских побережьях, я усматривал волны, поднявшиеся вокруг церкви персидского стиля».

Проанализируем образы, данные в приведенных описаниях:

Образ города Комбре представлен двумя планами – «издалека» и «когда подъезжали». *«Комбре издалека, на десять миль в окружности, увиденный с железной дороги, когда мы туда приезжали на последней неделе перед Пасхой»* (уточнение) – *«был одной лишь церковью»* (синекдоха), *«обобщавшей город, представлявшей его, говорящей о нем и за него еще издали»* (синтаксический параллелизм). Комбре, *«когда подъезжали»* (церковь с домами), – *«как пастушка со своими овцами»* (сравнение), *«стягивая вокруг своей высокой темной накидки»* (описание), *«в чистом поле, против ветра»* (уточнение), *«спины шерстистые и серые домов»* (синекдоха), где дома *«как остатки крепостных стен эпохи Средневековья»* (сравнение), *«обводили линией столь совершенной и круглой»* (уподобление), *«будто это городок с изображения первых веков христианства»* (сравнение). Метафорика города Комбре представлена двумя уровнями (планами: «издалека» и «когда подъезжали») и объединяет в себе три образа: «церковь», пастушка с овцами (где дома как овцы, «как остатки крепостных стен эпохи Средневековья», «как линия столь совершенная и круглая»), «городок с изображения первых веков христианства».

Зрительные образы города Парма складывается из акустического образа названия этого города: *«тяжелый слог, в котором нет никакого движения воздуха»* (индивидуальное поэтическое определение), *«дом лоцный, компактный, сиреневый и мягкий»* (индивидуальный авторский эпитет), *«стендалевская мягкость и отсвет фиалок»* (индивидуальное поэтическое определение).

Флоренция «называется городом лилий, а его собор – Санта-Мария-дель Флора», поэтому образ Флоренции сравнивается с *«градом, чудесным образом благоухающим»* (индивидуальный авторский эпитет), а ее собор –похожим *«на венчик цветка»* (сравнение).

Самые красивые города как *«самые лучшие из человеческих личностей»* (сравнение, одушевляющая метафора), *«которые не взаимозаменяемы»* (уточнение, индивидуальное поэтическое определение);

Байе – *«значительный в своем благородном красноватом кружеве»* (эмоциональный эпитет, одушевляющая метафора), *«конек кровли которого озарен золотом последнего слога»* (индивидуальный авторский эпитет); Витре – *«ударная гласная которого»* (акустический образ названия города вызывает зрительный образ), *«ромбится черным деревом старинного витража»* (индивидуальное поэтическое определение);

Ламбаль – *«мягкий»* (акустический образ названия города вызывает зрительный образ), *«который в своем белом идет от желтой скорлупы яйца до серого жемчуга»* (индивидуальный авторский эпитет);

Кутанс – *«нормандский собор»* (синекдоха), акустический образ названия города вызывает зрительный образ: *«в своих последних двух звуках, густых и желтеющих»* (индивидуальный авторский эпитет), *«венчает башня из сливочного масла»* (индивидуальный авторский эпитет);

Ланьон – акустический образ названия города вызывает звуковые образы: *«шум дилижанса, дребезжащий в провинциальной тиши»*, и *«летающей мухи»* (индивидуальное поэтическое определение);

Кестамбер и Понторсон – *«смешные и простоватые»* (эмоциональный эпитет), *«белые перья и желтые клювы»* (синекдоха), рассыпанные по дороге к этим местам *«речным и поэтическим»* (индивидуальный авторский эпитет);

Бенде – акустический образ названия вызывает зрительный образ: *«едва скрепленный»* (индивидуальный авторский эпитет), *«что, кажется, его готово снести потоком в самую гущу водорослей»* (уточнение, индивидуальное поэтическое определение);

Понт-Авен – акустический образ названия города вызывает зрительные образы: *«летающее белое и розовое крыло»* (синекдоха, одушевляющая метафора) *«легкого головного убора (сравнение), который, колеблясь отражается в зеленоющей воде канала»* (индивидуальный авторский эпитет);

Кемперле – акустический образ названия города вызывает зрительные образы: *«скреплен лучше»* (индивидуальный авторский эпитет), как *«гризайль (сравнение), звенящая и серебрящаяся ручьями со средневековых времен (уточнение, индивидуальный авторский эпитет), схожая с той (гризайлью; сравнение), что рисуют сквозь паутину на витраже лучи солнца (одушевляющая метафора), обращенные в граверные резцы из потемневшего серебра»* (индивидуальный авторский эпитет).

Зрительный образ города Бальбек складывается из акустического образа названия этого города: как *«увеличительное стекло подставки для перьев (сравнение), в которой видны волны, поднявшиеся вокруг церкви персидского стиля (уточнение), которые покупают на морских побережьях»* (уточнение).

Анализ представленных фрагментов производился в направлении от стилистического единства к его отдельным элементам. «Поэтика, опираясь на непо-

средственные художественные впечатления, вскрывает приемы, которые такое впечатление создают [1, с. 48]».

Предпримем попытку выявить основные черты авторского стиля писателя, где стиль рассматривается как «система художественно-выразительных средств или приемов, тесно связанных с изменениями общего художественного задания, эстетических навыков и вкусов, но также – всего мироощущения эпохи [1, с. 38]». Таким образом, стилистика М. Пруста основывается на следующих приемах и принципах: выражение зрительных и звуковых образов через акустическую оболочку названия города, преобладание эпитетов (эмоциональный эпитет, индивидуальное поэтическое определение, индивидуальный авторский эпитет), сравнений и синекдох, уточнений и одушевляющих метафор, также автору свойственен синтаксический параллелизм (что не так ярко отображено в приведенных фрагментах, однако присуще авторскому стилю в целом).

Образность Пруста строится на основании преобладания данных органов восприятия (с преимуществом зрительных и звуковых образов), а также включении элементов живой и неживой природы и искусства, которые причудливо переплетаясь создают ирреальный образ города, сотканный из впечатлений, имеющих субъективную основу и покоящихся на элементах неоромантического стиля (часто воспроизводимый прием лирического вчувствования в пейзаж) и индивидуальном символизме Рассказчика.

При переводе обозначенных фрагментов автор статьи придерживался переводческой стратегии, в основании которой лежит принцип переводимости текста, его эквивалентности и адекватности переводческого решения, где принципиальная переводимость текста предполагает сохранение главных его элементов и функциональных доминант, допускающих при этом лишь незначительные потери элементов наименее существенных [7, с. 110].

Библиографический список

1. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 405 с.
2. Михайлов, А. Д. Поэтика Пруста / А. Д. Михайлов. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 504 с.
3. Пруст, М. В. сторону Сванна / пер. с фр. Е.В. Баевской / М. В. Пруст – М.: Иностранка, 2014. – 480 с.
4. Пруст, М. Памяти убитых церквей / пер. с фр. И.И. Кузнецовой / М. Пруст. – М.: Согласие, 1999. – 164 с.
5. Пруст, М. Против Сент-Бева // Заметки об искусстве и литературной критике / М. Пруст. – М.: Рипол классик, 2016. – 362 с.
6. Пруст, М. Сторона Германтов / пер. с фр. Е.В. Баевской / М. Пруст. – М.: Иностранка, 2022. – 672 с.
7. Швейцер, А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер. – М.: Книжный дом «Либроком», 2019. – 216 с.
8. Proust, M. Du côté de chez Swann / M. Proust. – Paris, 1914. – 540 p.

II. ЖАНР, ХРОНОТОП, ОБРАЗ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ И НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ

ТОПОС АМЕРИКАНСКОГО ФЕРМЕРСТВА В РОМАНЕ Д. СМАЙЛИ «НЕМНОГО УДАЧИ»

Т. Е. Комаровская

*докт. филол. наук, профессор (БГПУ им. М. Танка, Беларусь, Минск)
komar37@mail.ru*

В 2014 году Смайли опубликовала роман «Немного удачи» - хронику жизни фермерского семейства Лэнгдонов на протяжении 34, самых значительных лет, в истории США первой половины 20 века. Специфика авторского нарратива такова, что реалистические образы романа становятся символами, архетипами отдельных сторон национального характера и социальной жизни страны. В статье рассматриваются особенности этого романа как романа исторического.

Ключевые слова: хроника, символ, американское фермерство, исторический роман.

TOPOS OF AMERICAN FARMING IN J. SMILEY'S NOVEL «SOME LUCK»

Т. У. Kamarovskaya

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

Smiley's novel «Some Luck» (2014) is a chronicle of the life of Langdons, a farming family during 34 most turbulent years in the life of the country of the first half of the 20th century. The specificity of the author's narrative is such that realistic images of the novel become symbols, archetypes of certain aspects of the national character and social life of the country. The article dwells on the peculiarity of this novel as a historical novel.

Key words: chronicle, symbol, American farmers, historical novel.

В 2014 году Смайли опубликовала роман «Немного удачи» – хронику жизни фермерского семейства Лэнгдонов на протяжении 34, самых значительных лет, в истории США первой половины 20 века.

Семья Лэнгдонов для Смайли – это семейный микрокосм, таящий в себе все элементы бытия общества. Михаил Бахтин когда-то отметил: *«Поколения вносят совершенно новый и чрезвычайно существенный момент в изображаемый мир, вносят соприкосновения разновременных жизней...»*, давая тем самым *«выход в историческую длительность, что способствует соединению нескольких пространственно-временных плоскостей»* [1, с.197]. «Немного удачи» явля-

ется наглядной иллюстрацией этого утверждения. Это - исторический роман, не только потому, что судьбы его героев теснейшим образом связаны с историческими событиями в стране, которые, как изначально было свойственно американскому историческому роману, проявляет себя своим влиянием на жизни, на судьбы людей и показаны через их восприятие. Каждая глава романа носит название года, с 1920 по 1953, и повествует об отдельном этапе жизни семейства и, в сегменте их жизни, истории страны. Подробно рассказывается об их жизни, фермерском быте, труде, детях; передаются их мысли и видение мира их детей, начиная с первых месяцев жизни. История приходит на страницы романа в главе «1930». В результате Великой Депрессии и засухи в Айове (место действия романа) разоряются фермеры, Уолтер, отец семейства, еле сводит концы с концами, колодцы истощаются. В 1932 году в роман приходит тема коммунистов. Старший сын Уолтера, Фрэнк слышит о них от своей двоюродной сестры и на свой вопрос: кто такие коммунисты, получает ответ: *«коммунисты – это люди, которые видят, как несправедливо устроен мир, и хотят сделать его более справедливым»*. Элоиз считает, что Америка более демократичная страна, чем Франция или Англия, потому что в Европе *«если человек старается улучшить свое положение, ему это не удастся, потому что система этого не позволит. В Америке же то, что не справедливо, легче исправить»* [2, р. 127]. Элоиз объясняет эту особенность страны молодостью системы и большими пространствами. Уолтер, простой фермер, не поддерживает коммунистов и верит, как и другие фермеры, заезжему конгрессмену и его обещаниям.

«1933» в политической жизни страны ознаменован принятием Сельскохозяйственного акта Рузвельта в помощь фермерам. К Лэнгдонам приезжает Элоиз с мужем-коммунистом и пропагандирует солидарность трудящихся. «1935». Уолтер едва не погиб, угодив в колодец. Его тяжелые мысли по поводу фермы, которая денег почти не дает.

«1936». Зима 1935-36 годов со страшными заносами и метелями. Фрэнк приезжает в Чикаго к Элоиз, своей тете, учиться в хайскул и становится свидетелем обсуждения ею и ее мужем политических событий. Элоиз стала под влиянием мужа троцкистской и боится, что ее с мужем исключат за это из компартии. Она в компартии отвечает за образование, он является одним из руководителей чикагской ветви. Фрэнк становится свидетелем их постоянных споров о Сталине, процессах в Советском Союзе, Троцком; возникает дилемма «солидарность против правды». Джулиус, муж Элоиз, прекрасный ритор, хочет остаться в партии, чтобы полемизировать с ними. Муж упрекает Элоиз в том, что ее католические постулаты для нее важнее, чем нужды рабочего класса. Смайли отмечает более демократический характер американской компартии и замечает, что чикагская ветвь, колыбель американской компартии, могла позволить себе некоторые разногласия.

Самоубийство дяди Фрэнка, доведенного до отчаяния ситуацией на его ферме. Споры Джулиуса и его жены об американских фермерах: Джулиус считает, что у них нет классового чувства, Элоиз – что их можно обучить, ведь они в

отчаянии от своего современного положения. Розанна спрашивает сестру, не лучше ли жизнь в Советском Союзе. Атмосфера «красных 30-х» прекрасно передана в этом романе.

В главе «1939» в роман входит тема Второй мировой войны, ее преддверия. Фрэнк и его друг посещают Элоиз и от нее узнают о провокациях немцев на границе и начале военных действий на территории Польши. Американские коммунисты ждут адекватных действий от Сталина. Начинается Вторая мировая война, Фрэнк чувствует, что она коснется и его. Муж Элоиз обвиняет Чемберлена в том, что своей политикой потворства Гитлеру он допустил нападение на Польшу. Джо, второй сын семейства, начинает эксперименты с семенами; Уолтер их не одобряет, хоть сын и получил небывалый урожай.

«1940», «1941». Как и любые другие, эти главы состоят из описания значительных событий в жизни всех членов семьи Лэнгдонов, и мира – на этом фоне. Фрэнк тяжело переживает смерть друга, старшая дочь семейства, Лилиан, ссорится с лучшей подругой и горюет по этому поводу. Фрэнк после Пирл Харбора идет в армию добровольцем. Элоиз и ее муж переживают убийство Троцкого. Джулиус заявляет, что он и пальцем не пошевелит, чтобы помочь Сталину, *«революция так далеко отошла от своего курса, что мировой коммунизм стал недостижим»*[2, р. 240]. Они перестают упоминать Сталина или Россию, а также союз СССР с нацистами. Джулиус уезжает в Канаду, чтобы принять участие в войне. Немцы нападают на Советский Союз. Элоиз ощущает приближение войны. Исторические события, что свойственно американскому историческому роману, показаны через восприятие людей, которые являются их объектами, показаны своим влиянием на жизнь людей.

«1942». Эта глава посвящена Фрэнку и его военному опыту, а также событиям в семье Лэнгдонов. Фрэнка переводят в Огайо, в лагерь для подготовки снайперов. Джулиус, муж Элоиз, погибает в бессмысленном и обреченном рейде во Франции. Лилиан, которая, по признанию самой Смайли, была очень поверхностным человеком, война интересует гораздо меньше, чем события в доме соседей, хозяйка которого слегла с инсультом и ее дочь Мини должна бросить все и ухаживать за ней. Смайли типизирует отношение к войне Лилиан и распространяет его на всех американцев, которые во время войны жили своей обычной мирной жизнью. Уолтер отмечает контраст между трагическими реалиями далекой войны и тем, что его доход фермера от продажи зерна возрастает.

«1943». Фрэнк в качестве снайпера в Африке, издала видит разгром американской армии в битве, некомпетентно спланированной командованием (битва на дороге в Кассерино). Часть Фрэнка переводят в Италию, вторжение на Сицилию. Проходит слух, что Муссолини в беде. Фрэнк больше не верит военному командованию. По его мнению, они даже не читают карты. Взяли Ликату без боя, немцев там не было.

«1944». Фрэнк возмущен некомпетентностью и идиотизмом командования, заставляющего атаковать хорошо укрепленную крепость Монте Кассино, что приводит к большим потерям среди американцев. Невозможность для амери-

канских частей продвинулись с пляжа вглубь – американцы встретили жесткое сопротивление хорошо укрепленной обороны немцев, занявших холмы. Тяжелая переправа через реку Рапидо. Американцы с трудом, с большими потерями провали оборону пляжа. Но чем дальше они продвигались, тем меньше было сопротивление немцев, и в июне они вошли в Рим. Тяжелые моменты войны предстают в кратких аллюзиях -воспоминаниях Фрэнка и в том, что он слышал от бойцов других соединений: *«Гариigliано... заставил вспоминать о Рапидо как о ручье с форелью в Висконсине»* [2, р. 274]. И вот Фрэнк уже во Франции. Они продвигаются, не встречая сопротивления немцев и их самих. Война дана фрагментами через восприятие Фрэнка.

«1945». Фрэнк посещает лагерь смерти и приходит в ужас от геноцида евреев. Слухи о том, что русские, завоевав Германию, пойдут дальше на запад, и начнется следующая война. Мнение его однополчан по этому поводу: *«Франция и Германия, не говоря уже об Италии, в таком жалком состоянии, что Сталин пришел бы там к месту»* [2, р. 290]. Смаيلي права в своей оценке: прокоммунистические симпатии были сильны в США в 1945 году.

В доме Лэнгдонов обсуждают бомбардировку Хиросимы. Лилиан считает, что ее это не касается. Джо, очень средний человек, фермер, не знает, что думать о бомбардировке, но боится атомной бомбы. Его отношение к событиям типично для среднего американского фермера. Фрэнк в Дэйтоне получает работу на правительство – разбирает документы, доставшиеся после немецких фашистов.

«1947». Генри, третий сын семьи, книгочей, мечтает повидать мир. Муж Лилиан, Артур, работает во внутренней разведке. Фрэнк время от времени получает от него задания, которые он с удовольствием выполняет. Джо становится прекрасным фермером. Начинается холодная война, шпиономания захватывает страну, везде охотятся за агентами Кремля.

«1951». Истерия охватывает граждан США, связанная со страхом нападения России, у которой уже есть ядерная бомба. Маккартизм способствует разжиганию этой истерии и антисоветских настроений.

«1952». Элоиз с дочерью посещают Генри в университете. Выясняется, что профессор Генри спонсировал мирную конференцию левых сил пару лет назад. Эйнштейн тоже ее спонсировал. Генри отмечает: *«многие выдающиеся люди прилагали большие усилия, чтобы оказаться в этом списке»* [2, р. 390], что говорит о популярности левых идей в США в конце 40 -начале 50-х годов.

«1953». Эта глава посвящена смерти Уолтера. Он выходит на рассвете из дома, идет в поля, чтобы глянуть на них перед севом, думает о своих внуках, доходит до колючей зеленой изгороди, которую он все хотел уничтожить, да руки не доходили. Она разрослась, оплела своими корнями все вокруг – настоящий символ постоянства и бессмертия фермерской семьи и их традиций. Уолтер умирает от сердечного приступа. Смерть Уолтера символизирует закат традиционного фермерства первой половины 20 века. Наступают другие времена, которые представляет, возможно, его сын Джо. Недаром любимая дочь Уолтера – так воспринимает смерть отца: *«это было как пустой дом, с выбитыми окнами,*

облупившейся краской, сломанными колонами крыльца и обрушившейся крышей, нечто, чего она никогда не видела, но что она больше никогда не забудет» [2, р. 395].

По жанровым признакам «Немного удачи» – это роман бытовой, семейный, роман-воспитание. Прекрасно выписаны характеры персонажей, становление детей семейства, формирование их характеров тщательно, психологически точно прослежено в романе. Вместе с тем, специфика авторского нарратива такова, что реалистические образы романа становятся символами, архетипами отдельных сторон национального характера и социальной жизни страны. Так, главный герой, Уолтер, – символ традиционного американского фермерства первой половины 20 века; его жена Розанна – архетип жены фермера, матери семейства, занимающей свою нишу в жизни фермы, ограничивающейся ролью жены и матери. Отдельные стороны национального характера воплощают и его сыновья и дочери. Его старший сын Фрэнк воплощает американскую практическую хватку, предприимчивость, ум и стремление к новому, иногда – авантюризм. Его второй сын Джо – символ нового фермерского подхода, основанного на новаторских методах, которые обеспечивают гораздо большие урожаи для удовлетворения нужд страны. Генри, третий сын, воплощение интеллектуального начала, образ американского ученого–гуманитария. Элоиз – новая женщина, появляющаяся после Первой мировой войны и занимающая свою позицию в политической жизни страны. Лилиан транслирует американское безразличие к тому, что их непосредственно не касается, к политике и жизни других людей.

Как исторический роман, этот роман представляет собой воплощение мифологизированного образа истории в сознании среднего человека. Смайли в этом романе как бы отказывается от собственной позиции в оценке исторических событий и просто фиксирует восприятие их своими героями, людьми разного интеллектуального уровня и кругозора. В результате получается вариант истории, запечатленный в массовом сознании.

Этот роман продолжает тему пробуждения женщины к активной позиции в жизни, женщины, принадлежащей к наиболее патриархальному слою американской глубинки, ее фермам. Вместе с Розанной, воплощающей традиционный тип женщины, и ее дочерью Лилиан, довольствующейся положением жены и матери семейства, в романе возникает образ Элоиз, женщины, еще в 20-е годы стремящейся к образованию, к самореализации через активную политическую борьбу. Под влиянием мужа она становится членом компартии, бок о бок с ним ведет активную работу, пишет статьи для «Daily Worker». Она, католичка, проделала большой путь от «опиума для народа» к диктатуре пролетариата, особенно если учесть ее происхождение из семьи поколения фермеров, для которых главным всегда было владение землей. Джейн Смайли склонна к историческому мышлению в своих романах, и о чем бы она ни писала, современная эпоха и ее проблемы находят свое воплощение на страницах ее произведений. Впоследствии ровесница старшего сына Розанны откажется от замужества и реализации себя в традиционной роли жены и матери, предпочтя независимость и самореализацию.

Она заканчивает педагогические курсы, становится учительницей. Однако ее младшая сестра Луис отказывается от этого пути, предпочтя возврат к традиционному образу жизни жены фермера. С точки зрения эпистемологического поиска женщиной своей идентичности можно сказать, что женщина в этом романе Смайли только начинает искать себя и, осознавая свою гендерную идентичность, стремиться к самореализации.

По сравнению с другими произведениями Д. Смайли на тему женской судьбы и самоидентификации женщины («Обыкновенная любовь» – 1989, «Частная жизнь» – 2010), «Немного удачи» развивает эту тему в историческом контексте фермерской жизни страны 20-50-х годов XX века.

Библиографический список

- 1..Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 томах. Теория романа (1930 – 1961 г.) / М. М. Бахтин. – М. : Языки славянских культур, 2012. – Том 3. Теория романа (1930–1961). – 800 с/
2. Smiley J. Some Luck / J. Smiley. – N.Y., 2014. – 416 p.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Л. Е. ПЕМБРУК «УИЛЬЯМ И СЮЗАННА: ТАЙНЫ СЕМЬИ ШЕКСПИР»

Я. А. Алексеенко

аспирант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
Alexeenko_1999@mail.ru

В статье рассматривается специфика жанровой природы романа «Уильям и Сюзанна: тайны семьи Шекспир» Л. Е. Пембрук. В качестве сюжетного стержня австралийская писательница использует фактологическую основу, одновременно фикционализируя фигуру драматурга и заполняя документальные лакуны его частной жизни. Доминирующими художественными принципами становятся жанровый синкретизм и синтез факта и вымысла (с преобладанием последнего), что в целом характерно для историко-биографической прозы XXI вв. В тексте присутствуют черты следующих жанров:

1) семейная хроника; 2) травелог; 3) роман воспитания; 4) любовный роман.

Ключевые слова: австралийская литература; жанровый синкретизм; историко-биографический дискурс; любовный роман; роман воспитания; травелог; семейная хроника; факт и вымысел.

GENRE SPECIFICS OF L. E. PEMBROKE'S «WILLIAM AND SUSANNA: SHAKESPEARE'S FAMILY SECRETS»

Y. A. Aliakseyenka

Postgraduate Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus) Alexeenko_1999@mail.ru

The article deals with the genre specifics of L. E. Pembroke's «William and Susanna: «Shakespeare's Family Secrets». As a plot core, the Australian writer uses a factual basis, at the same time fictionalizing the figure of the playwright and filling in the documentary lacunae of his private life. Genre syncretism and synthesis of fact and fiction (with the predominance of the latter) are the dominant artistic principles, which is a general attribute of historical and biographical prose in the XXIst century. There are features of the following genres in the text: 1) family chronicle; 2) travelogue; 3) Bildungsroman; 4) historical romance novel.

Key words: Australian literature; Bildungsroman; genre syncretism; historical and biographical discourse; historical romance novel; travelogue; family chronicle; fact and fiction.

Современная австралийская писательница Л. Е. Пембрук (*L. E. Pembroke*, ?), сведения о которой практически отсутствуют в публичном доступе, является автором по меньшей мере трех романов – «Дети АНЗАКа» (*Children of the Anzacs*, 2012), «Две женщины ушли на войну» (*Two Women Went to War: A Story of WWI*, 2015) и «Уильям и Сюзанна: тайны семьи Шекспир» (*William and Susanna*:

Shakespeare's Family Secrets, 2016). Так, можно говорить о том, что автора интересуют национальное, в частности – колониальное, прошлое, судьба «маленького человека» на войне (АНЗАК расшифровывается как *Австралийский и Новозеландский армейский корпус*), роль женщины в историческом процессе и человеческие взаимоотношения в целом. В связи с этим выбор семейной жизни У. Шекспира как сюжетообразующей единицы для третьего романа, на первый взгляд, кажется неочевидным. Однако необходимо отметить, что для литератур Соединенного Королевства, бывших британских колоний (Австралии, Индии, Канады) и США жизнь и творчество классика приобретают не меньшую значимость, чем для английской. Фигура драматурга становится краеугольным камнем и своеобразным связующим звеном в диалоге культур. Кроме того, формирование корпуса текстов об известных, значимых и выдающихся личностях можно считать способом создания идентичности и сохранения коллективной памяти в условиях постоянно меняющихся реалий и кризиса личности в XXI в. Под влиянием постмодернистских мировоззренческих установок на множественность истин подлинность доминирующих исторических нарративов подвергается сомнению, в результате чего появляются такие образцы историко-биографической прозы, как историографический роман, романизованная биография и альтернативная история, для которых характерны синтез факта и вымысла и жанровый синкретизм (вкрапление элементов готического романа, детектива, любовного романа, триллера и др.).

В предисловии к роману Л. Е. Пембрук дает краткую биографическую справку, обобщая немногочисленные достоверно известные о барде сведения, и отмечает в аллюзии на трагедию «Гамлет» (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1601) вымышленный характер большинства описываемых ею событий: «*The rest is supposition and fiction*» («Остальное – предположения и вымысел» – здесь и далее, если не указано иное, перевод с англ. мой. – Я. А.) [1, р. 4]. Подобные комментарии, разграничивающие факт и вымысел, свойственны историографической прозе (*historical fiction*). Исходя из этого, можно сделать вывод о гибридной, фактографически-фикциональной, природе текста, в котором писательница предпринимает попытку заполнить лакуны в биографии драматурга, о чем свидетельствует и название объекта исследования. Действие романа «Уильям и Сюзанна: тайны семьи Шекспир» охватывает период с 1577 (пролог) по 1616 гг., начинается с истории Джона, амбициозного отца будущего классика, и получает логическое завершение со смертью протагониста. Широкие временные рамки дают возможность воссоздать исторический контекст елизаветинской эпохи и раскрыть специфику как внешних (смена главенствующих конфессий и религиозные преследования, заговоры против действующей власти, социокультурные изменения), так и внутрисемейных обстоятельств, оказавших непосредственное влияние на формирование личности драматурга и его взаимоотношений с близкими (религиозный фанатизм матери, необходимость работы на отца и желание получить университетское образование, незапланированный брак, отъезд в Лондон, смерть сына). Примечательно, что текст разделен на пять актов,

в каждом из которых – от двух до семи сцен, то есть имеет непропорциональную драматическую композицию и завершается словом *EXEUNT*, что соответствует популяризованной У. Шекспиром метафоре об универсуме как о сцене, а жизни – как о спектакле. Эта деталь, на мой взгляд, подчеркивает вымышленность романного универсума. Наиболее насыщены событиями второе и третье действия, охватывающие период зрелости героя.

Фокус на происхождении и укладе жизни семьи позволяет отнести произведение Л. Е. Пембрук к жанру семейного романа / семейной хроники по следующим признакам (с учетом критериев, предложенных Е. В. Никольским в работах «Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий» [2] и «Романный субжанр семейная хроника: вопросы истории и теории (Статья первая)» [3]): 1) линейное повествование и временная маркированность (представлены юность, молодость и зрелый период жизни героев, некоторые разделы датированы определенным годом); 2) акцент на перипетиях взаимоотношений отцов и детей, разных поколений и систем ценностей; 3) самостоятельный выбор пути развития в противовес желаниям родственников (контраст между образами Шекспира-отца и Шекспира-сына, разница в их мировоззрении и образовании); 4) мотив значимости рода и происхождения, преемственности; 5) присутствие исторических реалий (событий, личностей и локусов) исключительно в виде фона для изображения специфики личной жизни членов семьи; 6) прямая зависимость между продолжительностью жизни героев и временными рамками событий романа; 7) особое значение топоса дома в пространственно-временной организации текста (дом в Стратфорде-на Эйвоне как семейное гнездо и точка вечного возвращения персонажей, всеобщая константа); 8) наличие в романе четырех поколений семьи Шекспир (от отца и матери до единственной внучки барда); 9) фиксация главных этапов жизни (рождение, обучение, брак, смерть и т. д., описание свадеб и похорон); 10) воплощение категории Другого (Уильям и Сюзанна VS другие члены семьи).

В роли «иноного» в романе австралийской писательницы выступает как сам тринадцатилетний Уилл, наделенный писательским даром и способностями рассказчика, стремящийся получить хорошее образование и добиться творческих высот, так и его дочь Сюзанна, как и бабушка-католичка Мэри Арден, отличающаяся глубокой религиозностью и готовая посвятить жизнь служению Богу, но в то же время обладающая живым умом и тягой к наукам (отец нанимает ей репетитора). Образ девушки становится квинтэссенцией феминистских идей, размышлений о месте женщины в обществе и доступных ей путей самореализации: «*Most little girls of six years very happily played with their peg dolls and made believe they were Mummy. Not Susanna, she played religious games with her siblings and invariably took on the role of a soldier of God while forcing the three-year-old twins to play the parts of the evil ones of whom she eagerly disposed*» [1, p. 49] («*Большинство маленьких девочек в возрасте шести лет счастливо играли с куклами-колышками и притворялись, что они мамочки. В отличие от Сюзанны, которая играла в религиозные игры с братьями и сестрами и неизменно брала*

на себя роль солдата Божьего, заставляя трехлетних близнецов играть роли злодеев, от которых она охотно избавлялась»). Л. Е. Пембрук отражает духовную эволюцию отца и дочери, в связи с чем представляется целесообразным выявить черты романа воспитания в тексте.

В «Литературной энциклопедии» под редакцией А. Н. Николюкина Г. В. Якушева дает следующее, довольно обобщенное, определение этой жанровой форме: «ВОСПИТАНИЯ РОМАН (нем. *Bildungsroman*) – романное повествование, в основе которого лежит история стадийного развития личности, чье сущностное становление, как правило, прослеживается с детских (юношеских) лет и связывается с опытом познания окружающей действительности» [4, с. 148]. На основании данной характеристики и представленного в статье Н. Сержант «Динамика жанровой дефиниции романа воспитания» [5] обзора подходов к роману воспитания можно выделить ряд элементов его жанрового кода: 1) путь развития героя с юности и до зрелого возраста (до брака, рождения детей и смерти); 2) персонажи динамичны; 3) особое место образования (светского, религиозного и общекультурного); 4) необходимость обретения финансовой независимости (как парня, так и девушки – от отца); 5) внутренний конфликт (поиск путей самореализации, мировоззренческие противоречия); 6) преодоление вызовов и путешествие как залог трансформации (реальное и метафорическое значение); 7) любовь как испытание (отношения Уильяма с женой и «прекрасной дамой» Исменой, борьба Сюзанны с чувствами к будущему мужу Джону Холлу); 8) влияние окружения на личность; 9) создание психологических портретов героев; 9) нарративная стратегия – повествование от третьего лица; 10) становление творческой личности как основа одной из разновидностей жанра.

Одну из ключевых ролей в процессе морального роста героев играет путешествие по Европе. Уилл, утративший душевное равновесие и вдохновение после смерти единственного сына Хамнета от чумы, следует совету знакомых и отправляется в путешествие по Европе вместе с Сюзанной. Цель мужчины – приобщение к идеям философии гуманизма и новейшим достижениям науки и культуры, девушка решает посетить наиболее известные церкви и святыни. «Паломничество» в образовательных целях становится способом преодоления травматического опыта и источником вдохновения (например, в Венеции рождается замысел проблемной пьесы «Венецианский купец» (*The Merchant of Venice*, 1596) и трагедии «Отелло» (*The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*, 1603)). На самом деле, как реальное, так и аллегорическое странствие героя начинается в пятнадцатилетнем возрасте в 1579 г., когда его нанимают на должность репетитора для детей из знатной католической семьи в Хогтон Тауэре. Там юноша получает доступ к библиотеке и приобщается к театральному искусству, используя постановки как способ обучения, пробует себя в роли автора и режиссера пьес, чаще всего – на религиозные сюжеты, знакомится с несколькими актерами. Вторая глава путешествия связана с переездом в Лондон и радикальной сменой обстановки с целью реализовать профессиональный потенциал.

В биографии драматурга отсутствуют сведения о поездках за границу, что позволяет Л. Е. Пембрук ответить в романе на доводы антистратфордianцев против канонического авторства шекспировских текстов, основывающихся на том, что бард не владел иностранными языками и не имел представления о европейских реалиях своего времени.

Странствие охватывает год, за который Уильям и Сюзанна успевают посетить Францию, Испанию и Италию, и заканчивается в одном из мировых культурных центров – Венеции. Подробное описание маршрута героев и значимости путешествия для их эволюции присущи жанру травелога как явления художественной литературы, специфику которого обобщает В. А. Михайлов в диссертационном исследовании «Эволюция жанра путешествия в произведениях русских писателей XVIII – XIX вв.» (1999): *«Путешествие – жанр художественной литературы, в основе которого лежит описание реального или мнимого перемещения в достоверном (реальном) или вымышленном пространстве путешествующего героя (чаще героя-повествователя), очевидца, описывающего малоизвестные или неизвестные отечественные, иностранные реалии и явления, собственные мысли, чувства и впечатления, возникшие в процессе путешествия, а также повествование о событиях, происходивших в момент путешествия»* [6, с. 45]. Так, в романе «Уильям и Сюзанна: тайны семьи Шекспир» присутствуют такие элементы травелога, как 1) составляющая описание реальных мест с исторической достоверностью (городов, памятников архитектуры, произведений искусства); 2) мотив дороги как доминирующая тематическая и сюжетообразующая; 3) посещение малоизвестных отечественных и знаменитых иноземных локаций; 4) передача эмоций и мыслей героев от увиденного; 5) детальное изложение значимых событий, произошедших в поездке; 6) законченность путешествия, возвращение домой; 7) аллегорическое значение географического маршрута (Уильям находит возлюбленную, его дочь знакомится с будущим мужем, к ней приходит «откровение» о собственном призвании). Пребывание Сюзанны в католическом монастыре в статусе кандидатки в послушницы может составить основу для произведения в жанре готического романа (замкнутый топос, мрачная атмосфера, смерть знакомой воспитанницы, спасение из заточения отцом).

Одной из ключевых сюжетных линий в романе Л. Е. Пембрук является история отношений Уильяма с итальянкой знатного происхождения Исменой Савелли (имя можно рассматривать как отсылку к героине древнегреческих трагедий Софокла «Царь Эдип» и «Антигона» и намек на печальную судьбу героини), которая за несколько лет до этого присутствовала на постановке «Ричарда III» (*Richard III*, 1592 – 1594) во дворце Уайтхолл. Мужчина и женщина близки по духу и уровню образованности, несчастны в браке и одиноки. В «итальянской» части текста, следовательно, можно выделить черты любовного романа, так как в качестве ее идейно-тематического стержня выступает романтическое увлечение молодого барда. Определение данного жанра предлагает П. Реджис в монографии «Естественная история любовного романа» (*A Natural History of the Romance Novel*, 2003): *«A romance novel is a work of prose fiction that tells the story of*

the courtship and betrothal of one or more heroines» («Любовный роман – это прозаическое художественное произведение об ухаживаниях и помолвке одной или нескольких героинь») [7, с 19], а затем дает развернутую характеристику: *«In one or more scenes, romance novels always depict the following: the initial state of society in which heroine and hero must court, the meeting between heroine and hero, the barrier to the union of heroine and hero, the attraction between the heroine and hero, the declaration of love between heroine and hero, the point of ritual death, the recognition by heroine and hero of the means to overcome the barrier, and the betrothal» («Одна или несколько сцен любовных романов всегда отображают следующие аспекты: первоначальное состояние общества, в котором должны происходить ухаживания, встреча героя и героини, препятствия для их союза, притяжение между персонажами, признание в любви друг другу, момент ритуальной смерти, обнаружение героями способа преодоления преграды и обручение»)* [7, с. 30]. Неслучайно корни любовного романа П. Реджис находит в народных сказках.

К компонентам «женского романа» современной австралийской писательницы относятся: 1) присутствие и развитие любовной линии как значимого элемента повествования (представлены три концепции любви); 2) раскрытие историко-культурного фона отношений; 3) описание встречи героя и героини; 4) образ прекрасной дамы, идеала женщины (знатная дама VS старшая по возрасту приземленная жена); 5) оторванность от реальности, сказочность происходящего (Италия – другой мир по сравнению с домом); 6) отражение социального положения женщины, влияние идей феминизма; 7) вызов обществу (потенциальная опасность встреч У. Шекспиром для репутации Исмены, религиозные противоречия в отношениях Сюзанны и Джона, обстоятельства поспешной свадьбы Уилла и Энн). При этом в романе отсутствует счастливый финал как обязательный компонент любовного романа в массовой литературе в двух из трех случаев (только Сюзанне удастся построить крепкую счастливую семью, в ее случае ухаживания действительно приводят к свадьбе), а вместо ритуальной смерти автором предлагается трагический финал – кончина возлюбленной от болезни легких. Это событие служит своеобразной творческой инициацией для героя. В момент смерти Уильям воссоединяется с душой «прекрасной дамы», что можно трактовать как символическое обручение.

Таким образом, Л. Е. Пембрук обращается к рецепции образа У. Шекспира, мифологизация личности которого свойственна англоязычным литературам XXI вв. и способствует сохранению коллективной идентичности англоязычных наций. В качестве сюжетного стержня современная австралийская писательница использует фактологическую основу (известные детали биографии, исторические реалии Елизаветинской эпохи), одновременно фикционализируя фигуру драматурга и заполняя документальные лакуны его частной жизни. Для романа «Уильям и Сюзанна: тайны семьи Шекспир» как для образца историко-биографической прозы характерны жанровый синкретизм и синтез факта и вымысла с преобладанием последнего (драматическая композиция подчеркивает

нереальность происходящего). В тексте присутствуют черты следующих жанров: 1) семейная хроника (история нескольких поколений семьи, хронологическая последовательность изложения событий); 2) травелог (путешествие как основной принцип организации повествования, аллегорическое значение пути, мотив дороги, детальное описание зарубежных реалий и впечатлений от них); 3) роман воспитания (раскрытие стадий и обстоятельств духовной эволюции главных героев); 4) (исторический) любовный роман (три концепции любви, историко-культурный контекст отношений, атмосфера сказочности, образ прекрасной дамы). Важной составляющей проблемно-тематического поля художественного произведения Л. Е. Пембрук является внимание к социальному положению женщины и проблеме самореализации.

Библиографический список

1. Pembroke, L. E. William and Susanna: Shakespeare's Family Secrets / L. E. Pembroke. – Melbourne: Lothian Custom Publishing, 2016. – 186 p.
2. Никольский, Е. В. Романый субжанр семейная хроника: вопросы истории и теории (Статья первая) / Е. В. Никольский // Art Logos. – 2020. – С. 50 – 65.
3. Никольский, Е. В. Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий / Е. В. Никольский // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2011. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-romana-semeynoy-hroniki-v-russkoy-literature-rubezha-tysyacheletiy> (дата обращения: 05. 11. 2023).
4. Якушева, Г. В. Воспитания роман / Г. В. Якушева // Литературная энциклопедия / А. Н. Николюкин [и др.]; РАН, Ин-т научн. инф-и по общ. наукам; под общ. ред. А. Н. Николюкина. – Москва: НП К Интелвак, 2001. – С. 148 – 149.
5. Михайлов, В. А. Эволюция жанра путешествия в произведениях русских писателей XVIII – XIX вв. : дис. ... канд. филол. наук. : 10. 01. 01. / В. А. Михайлов. – Волгоград, 1999. – 224 с.
6. Сержант, Н. Л. Динамика жанровой дефиниции романа воспитания / Н. Л. Сержант // Весці БДПУ. Сер. 1, Педагогіка. Психологія. Філологія. – 2023. – № 3. – С. 144 – 147.
7. Regis, P. A Natural History of the Romance Novel / P. Regis. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003. – 239 p.

РИТМИЗАЦИЯ ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ В СБОРНИКЕ ДЖ. ТУМЕРА «ТРОСТНИК»

Ю. А. Афанасьева

аспирант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
5902053@mail.ru

Цель данной статьи – определить особенности ритмизации лирической прозы в сборнике Дж. Тумера «Тростник» (Cane, 1923). Выявлено, что в произведении сочетаются поэтическая, прозаическая и драматическая художественные структуры, что обуславливает специфический ритм повествования. Обозначено влияние устной фольклорной традиции на авторскую поэтику. Используя аутентичную музыку, писатель акцентирует внимание на травматическом опыте афроамериканского населения начала XX в.

Ключевые слова: афроамериканская литература; поэтизация прозы; ритм; травма; фольклор.

RHYTHMIZATION OF LYRICAL PROSE IN J. TOOMER'S «CANE»

Y. A. Afanaseva

Postgraduate Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
5902053@mail.ru

The purpose of this article is to determine the features of the rhythmization of lyrical prose in J. Toomer's «Cane» (1923). It is revealed that the book combines poetic, prose and dramatic artistic structures, which determines the specific rhythm of the narrative. The influence of oral folklore tradition on the author's poetics is indicated. Using authentic music, the writer focuses on the traumatic experience of the African-American population of the early XX-th century.

Key words: African-American literature; poetization of prose; rhythm; trauma; folklore.

Эстетическая категория ритма представляет собой особый способ выстраивания действительности, выступая как «упорядоченность во взаимодействии с неупорядоченностью, как норма и нарушение, как подтверждение ожидания и его опровержение, словом, как единство в многообразии» [1, с. 81]. Структурирующая функция ритма в музыке (организация соотношения пауз и звуков, длительности звучания нот) предполагает его особое место и в литературе. Исследовательница Л. В. Татару определяет его следующим образом: «...ритм – это универсальная закономерность, регулирующая биологическую, психоэмоциональную, эстетическую и речевую деятельность автора, которая фиксируется в системе его речевого произведения в виде чередования периодичных единиц разных языковых уровней» [2]. Поэзия и проза как формы моделирования

целого из разноуровневых языковых элементов обладают специфическими ритмическими характеристиками в силу разницы отношений в системе (эквивалентность между всеми уровнями текста / соединение элементов на основе семантической и грамматической общности), открытость / закрытость структуры, акцентуации повтора, цикличности / внимания к развёртыванию, протяжённости, монологичности / диалогичности слова и т. д. [3, с. 13 – 16]. Формальный синкретизм поэзии и прозы проявляется на ранних стадиях развития литературы – в фольклоре, отражая единство человеческой мысли. Так, поэтизация прозы соответствует повышению внимания к мифопоэтическому началу, субъективизации нарратива, сопряжению диалогического и монологического слова. Ритмический рисунок лирической прозы варьируется в зависимости от преобладания черт той или иной формы, индивидуальных авторских установок.

Ритмика художественной речи определяет и уровень развития общества в тот или иной период времени, отражая специфику литературного процесса. Так, период Гарлемского ренессанса (*англ. Harlem Renaissance, 1920 – 1935*) является одним из культурных взрывов расового самосознания в Америке. Поиски коллективной идентичности в аутентичной литературе, хронологически совпадающие с периодом американского модернизма, определяют обращение передовых афроамериканских писателей к разным родам и жанрам, эксперименты с формально-содержательными признаками текстов. Экспрессивность и «желание приукрасить», которые, по словам писательницы З. Н. Херстон (*Zora Neale Hurston, 1891 – 1960*), характерны для гибридной афроамериканской культуры, порождают стремление к поиску новых форм выражения накопленного опыта [4]. Основой для творчества становятся как аутентичное наследие (практики сторителлинга, мифы, мелодии), так и рецепция актуальных общественных проблем. Так, американский писатель вест-индского происхождения К. МакКей (*Claude McKay, 1889 – 1948*), используя классическую форму сонета в лирическом сборнике «Тени Гарлема» (*Harlem Shadows, 1922*), отражает сложности жизни низшего класса; табуированная ранее тема сексуальности, созвучная блюзовой ритмике, затрагивается в его романе «Домой в Гарлем» (*Home to Harlem, 1928*). Л. Хьюз (*James Mercer Langston Hughes, 1902 – 1967*) в 1926 г. представляет сборник стихотворений «Усталые блюзы» (*The Weary Blues*), где впервые использует блюзовую поэтику. В первом романе З. Н. Херстон «Тыквенное дерево Ионы» (*Jonah's Gourd Vine, 1934*) прозаическая история жизни афроамериканского священника соединяется с «исполняемыми» им экспрессивными проповедями, элементами спиричуэлс. Иллюстрацией актуальности ритмичной атмосферы Гарлема служит роман нобелевской лауреатки Т. Моррисон (*Toni Morrison, 1931 – 2019*) «Джаз» (*Jazz, 1992*).

Джин Тумер (*Jean Toomer, b. Nathan Pinchback Toomer, 1894 – 1967*) – американский поэт, писатель, драматург, один из ярких представителей литературы Гарлемского ренессанса. Для его творческой манеры характерно использование фольклорных элементов (сказочные и песенные мотивы, символизм, формальные паттерны), исследование проблематики американского Юга (расовая само-

идентификация (в том числе проблема гибридности), насилие, бедность, отсутствие способности творить и т. д.), ориентация на модернистские стратегии письма (среди «учителей» Дж. Тумера – Ш. Андерсон (*Sherwood Anderson*, 1876 – 1941), Дж. Джойс (*James Augustine Aloysius Joyce*, 1882 – 1941), Х. Крейн (*Harold Hart Crane*, 1899 – 1932) и др.). Наследник нескольких рас, писатель причисляет себя к «американской», универсальной пост-расовой категории. Он утверждает уникальность каждого человека, акцентирует внимание на общности и равенстве людей. Афроамериканская тема исследуется Дж. Тумером в начале творческой карьеры, совпадающем с Гарлемским ренессансом как хронологически, так и тематически. Его работа заслуживает в целом положительных комментариев ведущих критиков этого направления: У. Э. Б. Дюбуа (*William Edward Burghardt Du Bois*, 1868 – 1963) («Тумер не производит на меня впечатления человека, знающего Джорджию, но он действительно разбирается в людях; и, исходя из фона, который он немного видел и о котором слышал всю свою жизнь из уст других, он рисует правдивые вещи, не с голландской точностью, а скорее с размахом импрессионистского цвета. Он художник слова, но сознательный художник, который часто оскорбляет своим явно неоправданным стремлением к эффекту» [5, р. 220]. – здесь и далее перевод с англ. мой. – Ю. А.) и А. Локка (*Alain LeRoy Locke*, 1886 – 1954) («Тумер придает стилю американских прозаиков-модернистов музыкальный фолк-напев и гламурный чувственный экстаз» [6, р. 222]). Позднее Дж. Тумер попадает под влияние мистика Г. И. Гурджиева (1866 – 1949) и перестаёт писать, сосредоточившись на духовных практиках.

Сборник «Тростник» (*Cane*, 1923) – один из первых текстов Гарлемского ренессанса, в котором раскрывается уникальность афроамериканского социокультурного опыта. Необходимость духовного подъёма, расовой самоидентификации в условиях дезинтегрированного общества порождает фрустрацию персонажей, не имеющих возможности осознать собственную целостность. В их личностной фрагментарности отображается травматический опыт репрезентации маскулинности и феминности, «белой» и «чёрной» рас, южного аграрного и северного урбанистического образа жизни. Формальный эксперимент в данном сборнике связан с концепцией перехода (англ. *passing*), переливания из одной формы в другую (каждая из частей сборника, по задумке автора, – это часть круга) и выражается в соединении драматического, лирического и прозаического начал, задействовании аутентичного фольклорного наследия на разных уровнях нарратива. Дж. Тумер стремится показать афроамериканский Север и Юг через ритм, многослойный, абстрактный и одновременно индивидуализированный в восприятии своих героев. У. Фрэнк (*Waldo Frank*, 1889 – 1967) в предисловии к первому изданию сборника отмечает особенности «универсализма» начинающего писателя: «Читая эту книгу, я увидел страну, до сих пор погружённую в туманы немоты, внезапно возносящуюся к вершинам песни. <...> На этой земле появился поэт, который пишет не как южанин, не как бунтарь против южан, не как негр, не как защитник, священник или критик: который пишет как поэт. <...> Для Тумера южная земля – это не проблема, которую нужно решать; это

поле красоты, которое нужно воспевать: негр Джорджи – это не забытая душа, которую нужно возвышать; он – материал для великолепной живописи: сегрегированный, застенчивый коричневый пояс Вашингтона – это не тема для обсуждения и разоблачения; это тема красоты и драматизма, достойная воссоздания в литературной форме» [7, p. vii – ix].

Комплексная природа исследуемого произведения определяется через цикличность жизненных перипетий обычных афроамериканцев, полифонию голосов, озвучивающих аутентичный опыт экзистенции, вместе с авторской ориентацией на использование актуальных модернистских стратегий. Сборник состоит из трёх частей, которые включают в себя пятнадцать стихотворений, шесть виньеток, семь рассказов и одну пьесу. Большинство поэтических элементов сосредоточено в первой части (десять отдельных стихотворений); вторая включает в себя только пять, тогда, как третья полностью посвящена опыту поиска идентичности в формате «повести-драмы» [8, с. 123]. Дополнительный контраст создаётся при сочленении поэзии и прозы в рамках одного прозаического отрывка. По словам автора, *«...с трех сторон структура “Тростника” представляет собой круг. Эстетически – от простых форм к сложным и обратно к простым. В региональном масштабе – с Юга на Север и снова на Юг. Или с Севера вниз на Юг, а затем возвращение на Север. С точки зрения духовной сущности, стоящей за произведением, кривая действительно начинается с Боны и Пола («пробуждение»), погружается в “Кабнису”, выныривает в “Каринте” и т. д., поднимается в “Театре” [sic] и “Лучшем месте в ложе”, и заканчивается (останавливается) в “Песне урожая”»* [9, p. 26]. Соединение локусов дополняется переплетением временных отрезков – прошлого (для афроамериканцев – травматического рабского), во многом нестабильного настоящего и туманного будущего, в котором мечты о построении целостной идентичности и адекватной репрезентации в обществе могут стать явью. Циклизация хронотопа и переплетение поэзии, прозы и драмы совмещает мифопоэтическое и модернистское начала в сборнике, эстетизирует народную культуру при использовании техники, близкой к «потoku сознания», монтаж и онейрическую образность [10, с. 106]. Дополняет круг интерпретации мнение К. Дж. Форда: *«Проза – это дискурс о реализме, современности и трагедии; поэзия – об идеализме, прошлом и надежде»* [11, p. 43].

Как указывает исследовательница Дженнифер Д. Уильямс: *«Религиозный подтекст “Тростника” и его жалобные мелодии могли бы обозначить саму книгу как песню скорби»* [12, p. 90]. Очевидная отсылка к актуальному в период написания сборника эссе У. Э. Б. Дюбуа о спиричуэлс в «Душах черных людей» (*The Souls of Black Folk*, 1903) подтверждает актуальность культурной повестки: *«И вот по роковой случайности негритянская народная песня – ритмичный плач раба – сегодня выступает не просто как исключительная американская музыка, но как самое прекрасное выражение человеческого опыта, рожденного по эту сторону морей. Она по-прежнему остается исключительным духовным наследием нации и величайшим даром негритянского народа»* [13, p. 168]. Сам Дж. Тумер называет своё творение вечной «лебединой песней» (англ. «swan

song») [9, p. 24], используя наследие аутентичных мелодий в надежде сохранить умирающий народный дух чернокожих южан. Некоторые из стихотворений имеют это жанровое обозначение в названии («Песня хлопка» («*Cotton Song*»), «Песня сына» («*Song of the Son*»), «Вечерняя песня» («*Evening Song*»), «Песня сбора урожая» («*Harvest Song*»). Кроме того, в разных частях упоминаются названия как традиционных, так и популярных афроамериканских композиций («Бурли, Иордан, бурли» («*Roll, Jordan, Roll*»), «Глубокая река» («*Deep River*»), «Господи, что за утро» («*My Lord, What a Morning*»), «Маленькая Лиза Джейн» («*Little Liza Jane*»), «Качайся ниже, милая колесница» («*Swing Low, Sweet Chariot*»), «Баю-бай, малютка» («*Rock-A-Bye, Baby*») и др.) Частичное исчезновение и перерождение аутентичных мелодий проявляется в задействовании ритмики и тематики светской музыки – блюза (например, в «Каринте» («*Karintha*»)) и джаза («Седьмая улица» («*Seventh Street*»)).

Сопряжение духовного (спиричуэлс) и телестного (блюз, джаз) через ритм определяет и специфику межличностных отношений внутри расы. Маскулинность связана со способностью творить: многие персонажи мужского пола соотносят себя с амплуа поэта, практически всегда безуспешно (Дэн Мур, Пол, Кабнис, нарратор в истории «Авэй» («*Avey*»)). Их восприятие действительности фрагментировано и связано с урбанистическим образом жизни, что близко джазовой поэтике (ср. описание Седьмой улицы в одноимённом рассказе: «*Seventh street is a bastard of Prohibition and the War. A crude-boned, soft-skinned wedge of nigger life breathing its loafer air, jazz songs and love, thrusting unconscious rhythms, black reddish blood into the white and whitewashed wood of Washington. Stale soggy wood of Washington. Wedges rust in soggy wood... Split it! In two! Again! Shred it!..*» [7, p. 71] / «Седьмая улица – порождение Сухого закона и войны. Грубокостный, мягкокожий клин негритянской жизни, дышащий воздухом бездельников, джазовыми песнями и любовью, вгоняющий неосознанные ритмы, черную красноватую кровь в белое дерево Вашингтона. Затхлое сырое дерево Вашингтона. Клинья ржавеют в сырой древесине... Раздели его! Надвое! Снова! Разрежь его на куски!..»). Феминность, с другой стороны, связана с вынужденной девиантностью и больше соответствует объекту воспевания / желания. Женское тело предстаёт одновременно в качестве локуса музыкальности и травматического опыта. Слияние южного пейзажа и пения отражается в сложной образности «Кармы»: «*A girl in the yard of a whitewashed shack not much larger than the stack of worn ties piled before it, sings. Her voice is loud. Echoes, like rain, sweep the valley. <...> From far away, a sad strong song. Pungent and composite, the smell of farmyards is the fragrance of the woman. She does not sing; her body is a song*» [7, p. 17] («Девушка во дворе побеленной лачуги, немногим больше стопки поношенных галстуков, сложенных перед ней, поет. У нее громкий голос. Эхо, подобно дождю, разносится по долине. <...> Издалека доносится грустная сильная песня. Острый и сложный запах фермерских дворов – это аромат женщины. Она не поет; ее тело – это песня»). Неуловимость целостности, подчеркнутая сексуальность, девиантность поведения указывают на наличие блюзовых элементов. Это подтверждают частые синтаксические повторы, параллелизмы, эллипсисы, со-

провожающие классические для музыкального жанра мотивы покинутости, совершенного преступления и стремления соединиться с объектом страсти. Достойны сожаления судьбы Каринты, Бекки, Кармы, Ферн или Луизы – их драма, визуализированная через описания ландшафта и озвученная стилизованными народными песнями, определяет динамику прозы Дж. Тумера.

Лирический талант Дж. Тумера заключается в привнесении имажисткой образности в прозаическую часть сборника. Эпическое повествование, суть которого – объяснение событий, у писателя соединяется с поэтизированной суггестивной атмосферой, мотивами тайны и преступления, объясняющими характер жизни афроамериканца. Южноготическая драма личной жизни (в основном – женской, см. стихотворение «Лицо» («*Face*»)) и сохранения коллективной памяти просматривается в «сценических» диалогах героев – в рассказах «Театр» («*Theater*»), «Лучшее место в ложе» («*Box Seat*»), «Кроваво-жгучая луна» («*Blood-Burning Moon*»), где межрасовый любовный треугольник заканчивается линчеванием, и третьей части под названием «Кабнис». Стилизация прозы под влиянием аутентичной музыки с использованием поэтических элементов акцентирует внимание на важности устной речи (в структуре сборника особое внимание принадлежит метафорам, сравнениям, параллелизму человеческого состояния и природы, оксюмору, повторам). Лирические элементы отражаются в прозе – так, например, коррелируют рассказ «Каринта» и стихотворение «Ноябрьский цветок хлопка» («*November Cotton Flower*»). Совершенная красота и страх, который вызывает порочная женщина у стариков, отражается в строках о необычном течении природного цикла. «Песню сына» и «Сумерки Джорджии» («*Georgia Dusk*») объединяет ностальгия об ушедших временах, о жизни обрабатывающих землю афроамериканцев, которые тем самым устанавливают духовную связь со своим африканским прошлым.

Таким образом, в основе композиционного ритма сборника Дж. Тумера «Тростник» лежит 1) кольцевой принцип организации текста; 2) синтез поэзии, прозы и драмы; 3) стилизация лирических элементов в соответствии с традициями народной песни, спиричуэлс, блюза и джаза; 4) противопоставление женского и мужского, аграрного и урбанистического, индивидуального и коллективного опыта народа. Циклизация американского хронотопа и отображение комплексной проблематики, связанной с расовым самоопределением, определяет стремление автора к универсализации травматического опыта афроамериканского населения начала XX в.

Библиографический список

1. Волкова, Е. В. Ритм как объект эстетического анализа / Е. В. Волкова // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве // отв. ред. Б. Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1974. – С. 73 – 85.
2. Татару, Л. В. Композиционный ритм и когнитивная логика нарративного текста (сборник Дж. Джойса «Дублинцы») [Электронный ресурс] / Л. В. Татару // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – №75. – URL: [https:// cyberlenin-](https://cyberlenin-)

ka.ru/article/n/kompozitsionnyy-ritm-i-kognitivnaya-logika-narrativnogo-teksta-sbornik-dzh-dzhoysa-dublintsy (дата обращения: 30.10.2023).

3. Поплавская, И. А. Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в. / И. А. Поплавская. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2010. – 378 с.

4. 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.

5. Locke, A. Negro Youth Speaks / A. Locke // The New Negro: Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892 – 1938 // ed. by Gates, H. L., Jarrett, G. A. – Princeton University Press, 2007. – P. 220 – 223.

6. Du Bois, W. E. B. The Younger Literary Movement / W. E. B. Du Bois // The New Negro : Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892 – 1938 // ed. by Gates, H. L., Jarrett, G. A. – Princeton University Press, 2007. – P. 219 – 220.

7. Toomer, J. Cane [Electronic resource] // J. Toomer. – N. Y., 1951. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/60093/60093-h/60093-h.htm> (дата обращения: 1.11.2023).

8. Балдицын, П. В. Новаторство поэтики в рассказах Джина Тумера из сборника «Тростник» (1923) / П. В. Балдицын // Stephanos. – 2017. – Т. 4. – № 24. – С. 122 – 136.

9. A Jean Toomer Reader: Selected Unpublished Writings // ed. by Frederik I. Rusch. – N. Y. – Oxford UP, 1993. – 312 p.

10. Панова, О. Ю. Гарлемский Ренессанс : «Негритянский раёк», или «Негритянская столица»? / О. Ю. Панова // Вестник Московского университета. – Серия 9. Филология. – 2008. – № 5. – P. 102 – 111.

11. Ford, K. J. Split-Gut Song : Jean Toomer and the Poetics of Modernity // K. J. Ford. – University of Alabama Press, 2015. – 219 p.

12. Williams, Jennifer D. Jean Toomer's «Cane» and the Erotics of Mourning / Jennifer D. Williams // The Southern Literary Journal. – 2008. – Vol. 40. – № 2. – P. 87 – 101.

13. Du Bois, W. E. B. The Souls of Black Folk / W. E. B. Du Bois. – N. Y. : Bantam Books, 1989. – 192 p.

«ТЫСЯЧА АКРОВ» ДЖЕЙН СМАЙЛИ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ РОМАН

И. Р. Батенков

*магистрант (Белорусский государственный педагогический университет
им. М. Танка, Республика Беларусь, г. Минск)
ivanbatenkov21@gmail.com*

Данная статья посвящена женской судьбе, пути женщины к самоопределению в условиях, когда приходится бороться там, где должно быть комфортно и безопасно – в собственной семье. За обретение себя, своей независимости приходится отказываться от самого дорогого, но иного пути, как показывает ход описываемых Смайли событий, просто нет.

Ключевые слова: ферма; земля; работа; семья; размолвки; насилие; борьба; выбор.

A THOUSAND ACRES BY JANE SMILEY AS A SOCIAL NOVEL

I. R. Batenkov

*Master's student (Belarusian State Pedagogical University
named after M. Tank, Republic of Belarus, Minsk)
ivanbatenkov21@gmail.com*

This article is devoted to the fate of women, a woman's path to self-determination in conditions when she has to fight where it should be comfortable and safe – in her own family. For gaining oneself, one's independence, one has to give up the most precious things, but there is simply no other way, as the course of events described by Smiley shows.

Key words: farm; land; work; family; quarrels; violence; struggle; choice.

Джейн Смайли (*Jane Smiley*) родилась 26 сентября 1949 года в Лос-Анджелесе, но вскоре семья перебралась в предместье Сент-Луиса. Именно в этом городе прошло детство будущей писательницы. Здесь же она окончила школу и колледж, став бакалавром искусств в области литературы. Через несколько лет получила степень магистра в университете штата Айова, а в 1978 году защитила докторскую диссертацию, получив степень доктора философии.

Автор с одинаковым удовольствием и талантом пишет современную прозу, обсуждая проблемы взрослых людей, а также сочиняет увлекательные истории для маленьких читателей. С 1987 года Смайли является членом Американской академии искусств и литературы.

Роман «Тысяча акров» (*A Thousand Acres*) был опубликован в 1991 году. В 1992 году Смайли получила за него Пулитцеровскую премию. Книга была адаптирована к одноименному фильму-драме, который вышел в 1997 году с участием

звезд Голливуда. По роману была поставлена опера, премьера состоялась в Des Moines Metro Opera (Индианола, штат Айова) в сезоне 2022 года.

Сюжет представляет собой модернизированный пересказ шекспировского «Короля Лира». События происходят на ферме площадью тысячу акров (четыре-ста гектаров) в Айове, принадлежащей отцу и трем его дочерям. Повествование ведется от лица старшей дочери Джинни.

Между «Королем Лиром» и «Тысячью акров» есть много общего, включая как детали сюжета, так и развитие персонажей. Например, некоторые имена главных героев романа напоминают их шекспировских аналогов: Ларри – это Лир, Джинни – Гонерилья, Роза – Регана, а Кэролайн – Корделия.

Роман поддерживает основные темы, присутствующие в «Лире», а именно: гендерные роли, соотношение внешнего вида и реальности, конфликт поколений, иерархические структуры (Великая цепь бытия), безумие и могущественная сила природы.

По признанию писательницы, когда было написано две трети романа, и она поняла, что отошла от запланированного сюжета, ей пришлось возвращаться к началу и все исправлять. Не только общая канва событий (отец делит королевство между двумя дочерьми, а потом оказывается в изгнании и теряет рассудок), не только главный конфликт и основные проблемы, но даже имена героев получают перекличку с шекспировской пьесой.

«Тысяча акров» продолжает традицию романов о земле и борьбе за нее Бальзака (его отец скупал и продавал конфискованные у дворян земли), Золя (роман «Земля»), Стейнбека (работал на ранчо вместе с переселенцами), Фолкнера (йокнапатофская сага), Апдайка (роман «Ферма»), Коласа (поэма «Новая земля») [2].

На огромной американской ферме живет семейство Куков: отец Ларри и две его взрослые дочери, Джинни и Роуз, со своими семьями. Третья дочь пошла по другому пути, выбрав городскую жизнь. Ферма процветает, все тихо и спокойно, ежедневные обязанности каждого отлажены до мелочей, все действуют, как один механизм. Автор на первый взгляд показывает нам преуспевающую фермерскую семью. Отец – сильный, властный, волевой. Толковый хозяин, который твердой рукой, не зная сна и отдыха, обрабатывает землю. Дочери, окружившие отца опекой и заботой. Зятя – надежда и опора в труде на бескрайних американских полях. Красавицы-внучки. И тысяча акров земли, которую предки Кука собирали, скупали и отвоевывали по кусочкам. Аграрная империя, производящая впечатление достатка и благополучия: *«Мы жили на самой лучшей, самой защищенной и самой ухоженной ферме. На самой большой ферме, управляемой самым большим фермером. Все закономерно и справедливо, как мне тогда казалось»* [1, с. 29].

Но как это часто бывает, некоторые стремятся казаться, а не быть. И то, что думают об их семье соседи, кажется более важным, чем то, что творится между ними в действительности. Семья Кук – это сплошное сплетение недомолвок, застарелых обид, недопонятости, психологических травм, плевков в душу. Если на первый взгляд все ее члены кажутся вполне адекватными, то с каждой главой это

впечатление все больше сходит на нет. К читателю приходит понимание истинной сущности героев романа. У семьи серьезные психологические проблемы, которые ее члены пытаются решать, вымещая злобу друг на друга.

Поворотный момент случается тогда, когда, решив отойти от дел (довольно редкое событие в фермерской среде), Ларри Кук захотел разделить ферму между тремя дочерьми и объявил об этом на одной из вечеринок. После заявления о нежелании владеть своей частью Кэролайн была отлучена от дома и лишилась родительского благословения. Тогда как Джинни, Роуз и их мужья с энтузиазмом взялись за осуществление давно лелеемых проектов. Медленно, но неуклонно семья начала приближаться к полному краху [3].

На поверхность всплывают все застарелые обиды, и семья, которая до этого внешне вполне мирно жила и работала, превращается в змеиное гнездо. Запускается цепь событий, которые раскрывают темные истины и взрывают давно подавляемые эмоции. В результате вскрывается длительное сексуальное насилие над двумя старшими дочерьми, совершавшееся их отцом. И это резко контрастирует с внешним образом отца: «Все его существование подчинялось постоянному труду и строгой экономии, которые не часто, но все же увенчивались покупкой новых земель или улучшением старых. Впрочем, его консерватизм касался лишь финансовых вопросов, любые новые хозяйственные методы, способные увеличить производительность, он принимал на ура. В 1957 году в аграрной газете штата вышла статья под названием «Зачем фермерам самолеты?». Ее сопровождали фотографии нашей фермы, которую с воздуха опрыскивали от кукурузного мотылька, а ниже приводились слова моего отца: *«Старые методы себя изжили. Тот, кто освоит новое, будет процветать; остальные разорятся»* [1, с. 58-59]. Однако разорение, прежде всего духовное, постигло само семейство.

Одной из главных линий сюжета также становится проблемный брак Джинни, ее трудности с вынашиванием ребенка и отношения с семьей.

Вероятно, земля стала лишь поводом для раздора. Скорее всего, старый Кук специально хотел стравить своих дочек и зятьев между собой. Он испытывал от этого какое-то извращенное удовольствие: сначала заманил, обрадовал, а потом обвинил в том, что его обобрали и вообще выставили вон. Смысла злиться и ругаться у Роуз и Джинни не было, ведь рано или поздно они получили бы эту землю в наследство. Отец просто хотел попить их крови. И ему это вполне удалось. Кэролайн осталась единственной, кому удалось сохранить здравый рассудок. Она находилась как бы в стороне от этого семейства. В отличие от Роуз и Джинни, она не осталась жить на ферме, а сразу после школы переехала в город и была вне всех этих страстей.

Из психологически искалеченных девочек выросли психологически искалеченные женщины, которые не смогли построить нормальных отношений ни с мужьями, ни друг с другом. Изначально создавалось впечатление, что Роуз и Джинни любят единственно друг друга и дорожат своими отношениями. Но в дальнейшем становится понятно, что у них нет никаких нравственных ценностей, никаких настоящих привязанностей, а есть только дикая, кособокая мораль.

Изнасилованные в подростковом возрасте дочери подают на отца в суд, и тот лишает его фермы.

Книга написана по-американски реалистично, в духе бунтарской традиции, на основе местного уклада жизни конца 1970-х годов. Джейн Смайли смогла органично передать атмосферу жаркой и пыльной Айовы, бескрайних кукурузных полей, изнурительного физического труда, фермерских домиков, стоящих на отшибе, быт западных штатов.

Смайли своим романом еще раз подтверждает: за любые неблагоприятные поступки рано или поздно наступает расплата. Проблема в том, что на пути к истине, к победе духовного над материальным (человеческими пороками в том числе) зло успевает покалечить судьбы, часто непоправимо. Красивая картинка на публику стоит слишком больших денег в прямом и переносном смысле слова.

Библиографический список

1. Смайли Дж. Тысяча акров / Дж. Смайли (пер. с англ. К. Карповой). – Москва : АСТ, 2022. – 480 с.

2. Комаровская Т.Е. Трагедия короля Лира в современной литературе США: Роман Д. Смайли «Тысяча акров» [Электронный ресурс] / Репозиторий БГПУ. – Минск, 1997. – Режим доступа : <https://elib.bspu.by/bitstream/doc/25409/1/%d0%a2%d0%b5%d0%b7%d0%b8%d1%81%d1%8b%20%d0%ba%d0%be%d0%bd%d1%84%d0%b5%d1%80%d0%b5%d0%bd%d1%86%d0%b8%d0%b8.pdf>. – Дата доступа: 04.12.2023.

3. A thousand acres – summary [Electronic resource] / NerdySeal, 2021. – Mode of access: <https://nerdyseal.com/a-thousand-acres-summary>. – Дата доступа: 06.12.2023.

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ Р. РУССО «ЭМПАЙР Фоллз»

В. А. Иванова

*преподаватель (Полоцкий государственный университет
имени Евфросинии Полоцкой, Беларусь, Полоцк)
theivnvaivi@gmail.com*

В статье рассматривается роман американского писателя и киносценариста, лауреата Пулитцеровской премии 2002 года Ричарда Руссо «Эмпайр Фоллз», анализируется система персонажей, выделяются художественные средства и приемы, используемые автором для реализации данной системы. Раскрывается тема социального неравенства, реализуемая с помощью персонажей произведения.

Ключевые слова: авторский идеал; Р. Руссо; система персонажей; социальное неравенство; социальный класс.

CHARACTERISATION IN R. RUSSO'S "EMPIRE FALLS"

V. A. Ivanova

*Ass. Lecturer (Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk, Belarus, Polotsk)
theivnvaivi@gmail.com*

The article discusses the novel «Empire Falls» (2001) by Richard Russo, an American writer and screenwriter, winner of the Pulitzer Prize in 2002. The novel's system of characters is analyzed with the artistic means and techniques used by the author to implement this system. The theme of social inequality realized through the characters of the novel is being explored.

Key words: author's ideal; R. Russo; characterization; social classes; social inequality.

Ричард Руссо (*Richard Russo, b. 1949*) стал известной фигурой в американской литературе конца XX – начала XXI вв. благодаря произведениям, посвященным теме рабочего класса и жизни маленького городка. В романе «Эмпайр Фоллз» (*Empire Falls, 2001*), получившем Пулитцеровскую премию 2002 года, Р. Руссо переносит читателей в маленький городок Эмпайр Фоллз в штате Мэн и знакомит с большим количеством персонажей. Идея романа «Эмпайр Фоллз» заключается в реалистичной демонстрации автором жизни среднестатистического американца. По словам Марка Самсона, «“Эмпайр Фоллз” в каждом своём слове – роман об американской жизни, о том, как капитализм и стремление к личному успеху просачивается в каждый аспект жизни человека: семью, религию, самооценку и даже человечность»¹ (Перевод наш. – В.И.).

¹ “Empire Falls is, in nearly every paragraph, a novel about the American way of life – how capitalism and the pursuit of personal success can bleed into every other crevice of existence: your family, your religion, your self image, your very humanity” [2].

Система авторской оценки в отношении персонажей в произведении сложна и неочевидна, т.к. все персонажи произведения воспринимаются как реальные люди с позитивными и негативными сторонами характера. При этом автор не навязывает читателям собственное мнение, а даёт ему возможность определить, кто для него является положительным персонажем, а кто – отрицательным.

Майлз – главный герой произведения – изображён как один из объективно положительных персонажей. Он является своеобразной «жертвой обстоятельств». Родился и вырос в городе, пытался вырваться и, в результате, так и остаётся в нём. Читатель сочувствует ему, примеряя его жизненный путь, сравнивая себя с ним и, возможно, видит себя в некоторых аспектах его жизни или же характера. Важно также отметить то, что все персонажи романа раскрываются в своём общении с Майлзом Роби и, исходя из этого, Р. Руссо даёт характеристику всем персонажам от лица главного героя [1].

Персонажей романа можно условно разделить на людей из высшего, среднего и низшего класса. Персонажи высшего класса в произведении являются эпизодическими. Это семья Уайтинг – Франсин, Чарльз и Синди. Они обеспеченные люди, на которых не влияет судьба города и которые владеют всей индустрией в нём.

Чарльз – единственный наследник мужского пола в семье Уайтингов. Знакомство с персонажем происходит в прологе, одной из глав, написанных с ним как главным героем. Второй его главой является эпилог. О его характере читатель узнаёт больше от него самого, через внутренние монологи и через главы прошлого, показанные через призму повествования девятилетнего Майлза.

Чарльз является нерешительным, мягкотелым человеком. Он не любит идти на какие-либо риски, предпочитая жить так, как от него ожидают, и не перечить. Его отец вынудил его вступить в брак с Франсин, и ему пришлось пожертвовать мечтой и жизнью в Мексике ради того, чтобы быть «приемлемым» наследником своего отца и всего рода Уайтингов: *«повздыхав, он сделал то, что ему велели; он почти всегда так делал»*² [3, с. 3].

У него было всё, чего можно было желать среднестатистическому человеку, но ему этого было мало. Он решил, что его жена Франсин является причиной всех его проблем. Чарльз решил убить её, но не осмелился и застрелил себя. Образ Чарльза Уайтинга символически показывает, что нельзя насильно изменить себя и свой характер, несмотря на все манипуляции, эгоистическое желание личного счастья может победить любые другие ценности человека.

Франсин – владелица большей части инфраструктуры в Эмпайр Фоллз, вдова Ч. Б., унаследовавшая его крупное состояние. Франсин является образованной, хитрой женщиной. Автор представляет её как манипулятивную женщину, которая желает лучшего от жизни и высшего статуса. Франсин не любит быть в центре внимания, предпочитая этому контроль над ситуацией со стороны. Она рассудительна, не руководствуется эмоциями и скрывает свою истинную суть. Это

² “he sighed and did as he was told, much as he always had done” [4, p. 4].

изображается автором её редким личным появлением в истории, и о её планах читатель узнаёт посредством других персонажей. В отличие от большинства персонажей романа, ей автор не отводит отдельную главу от её лица, а её характеристика даётся от имени других жителей города.

Таким образом, Франсин Уайтинг – типичный представитель высшего класса, характеристика которой даётся с позиции американца среднего класса. Она жаждет богатства и пытается сохранить статус. Её не интересует город и его жители, её не волнует будущее других и ничья жизнь кроме своей.

Синди – милая и жизнерадостная женщина, дочь Франсин и Чарльза. Она является наследницей самой богатой семьи в Эмпайр Фоллз. В детстве её случайно сбил на машине отец, из-за чего над ней издевались в детские и юношеские годы. Синди многими считается неполноценной, нуждающейся в постоянной помощи. Она с детства привыкла к издевательствам и насмешкам, к тому, что она отличается от остальных детей, поэтому доброта других людей ей была чужда.

Синди представляется как очень хрупкая, ни на что не способная женщина лет сорока, на которую у остальных людей нет никаких ожиданий. Ей автор не посвящает отдельную главу, о ней как о личности можно говорить только в контексте внутренних монологов Майлза и его диалогов с другими персонажами. Она отстаивает своё право чувствовать себя полноценным человеком во время разговора с Майлзом, сообщая о том, что она уезжает из города: *«ты вечно воображаешь меня несчастной, и это ранит меня. [...] Ты не звонишь узнать, как я проживаю, потому что считаешь, что тебе это и так известно. И тебе даже в голову не приходит, что я могу быть счастлива... и могла бы разделить это счастье с тобой»*³ [3, с. 279]. Таким образом, на примере Синди Уайтинг Р. Руссо показывает то, как современное общество относится к людям с инвалидностью, и пытается опровергнуть стереотип об инвалидах как о беспомощных людях, неспособных найти счастье в жизни.

Персонажами, относящимися к среднему классу, являются практически все жители Эмпайр Фоллз, так как произведение рассказывает о проблемах, с которыми сталкивается средний класс Америки. Самым ярким представителем этой группы является Майлз Руби, главный герой произведения, и его семья. Далее будут рассмотрены персонажи, связанные с разными аспектами жизни города – Уолт Комо, Джеймс Минти и отец Марк.

Следует остановиться на персонаже этой группы – Уолте Комо, владельце местного фитнес-клуба, эгоистичном и яром оптимисте. Он верит в лучшее будущее Эмпайр Фоллз и часто отмечает пессимистичность Майлза насчёт дел города. Уолт низкого роста, седой мужчина мускулистого телосложения. Он обаятелен, умеет располагать людей к себе и заботится о собственном имидже: *«Свой фургон Уолт использовал в качестве рекламы на колёсах: на капоте прямо над*

³ “you always imagine me unhappy, and that hurts my feelings. [...] You don’t call me to find out how I’m doing, because you think you already know. It doesn’t occur to you that I might be happy ... that I might like to share it with you.” [4, p. 447].

радиатором было выведено «МАТЁРЫЙ ЛИС», а на сделанных на заказ номерах – «ЛАПА I»⁴ [3, с. 11].

Он притворяется богатым, но абсолютно всё, что у него есть было взято в кредит, о чём читатель узнаёт от Жанин. Она предполагала, что он владеет зданием, где находится фитнес-клуб, всем инвентарём; надеялась, что он потратил деньги на её обручальное кольцо и медовый месяц, но она была не права. Всё это было взято в кредит, также у Уолта есть две ипотеки на маленький дом, который он теперь сдаёт. Всё это он держал в секрете от своей, на тот момент, уже жены, включая свой возраст.

Образ Уолта Комо передаёт характерную для многих американцев среднего класса черту поведения – так называемая «жизнь в кредит». Большая часть американцев берет всё в кредит, от продуктов до машин и домов, и выплачивают эти кредиты под огромные проценты для того, чтобы людям вокруг казалось, что они богаты и могут позволить себе всё лучшее в жизни.

Джеймс Минти – офицер полиции города Эмпайр Фоллз. Материалистичный, немного глупый мужчина, ровесник Майлза. Он был неприятен большей части города, в том числе и Майлзу. Сам Джеймс уверен в обратном.

Он – коррумпированный офицер, который работает под Мисс Уайтинг и иногда является её телохранителем за хорошую плату или подарок, как, например, его красный спортивный автомобиль. Также у него есть склонность к кражам. У Джеймса нашли множество предметов, заявленных пропавшими у местных коммерсантов. Усугубляя ситуацию, его сын хвастается, что у его отца есть коллекция отмычек и что он может открыть любую дверь в Эмпайр Фоллз.

У Джеймса нет чётких моральных принципов, которых он придерживается, что было влиянием его отца. Как и он, Джеймс – мизогин, он плохо отзывался не только о матери своего сына, но даже о Тик, девочке-подростке и бывшей девушке его сына. В детстве он видел, как отец избивал мать, он сожалеет о том, что произошло, но ничего против этого не говорит. Он, так же, как и его отец, применял эмоциональное и, однажды, физическое насилие в отношении собственной жены.

В романе есть глава, посвящённая Джеймсу и его опыту с вечеринками, в которой изображается странная сцена, как после одной вечеринки Минти проснулся весь в крови на чужой кровати в общежитии и его первые предположения о том, что произошло, это убийство им девушки: *«С давних пор, лет примерно с пятнадцати-шестнадцати, вечерами на сон грядущий он упивался мрачными фантазиями про насилие и убийства, и теперь что-то из них неведомым образом стало явью. Вчера вечером он уговорил некую девушку подняться с ним в комнату, потом она его разозлила, и он убил её»*⁵ [3, с. 177].

⁴ “Walt’s van was a rolling advertisement for its driver, who’d had THE SILVER FOX stenciled across the hood, just above the grill, and its vanity plates read FOXY 1” [4, p. 18].

⁵ “For a long time, probably since he was fifteen or sixteen, he’d been indulging dark, violent fantasies before going to sleep at night, and one of these, it seemed, had somehow

Джеймс Минти – яркий пример токсичной маскулинности и коррупции полиции. Он не уважает женщин, считает, что сила и деньги решат все его проблемы и мечтает о высшем статусе в обществе, а именно – стать начальником полиции. В Америке в последние годы очевидной является проблема коррупции в полиции и, как видно из правдоподобности описанного Р. Руссо полицейского, этот герой всё ещё не потерял актуальности.

Последним персонажем для анализа в этой группе персонажей является отец Марк – дружелюбный священник и политический активист. Он очень приближен к людям и смотрит на грешных людей не так, как на них смотрели старые проповедники. Он считает, что если всю жизнь избегать грехов, то человек будет отдаляться от своей натуры. Также он разделяет либералистические взгляды, что подталкивает местных жителей к мысли о том, что он является мужчиной нетрадиционной ориентации. Он ходит на всевозможные протесты и, в общем, очень заинтересован в политике.

Марк – образованный молодой человек, защитивший докторскую диссертацию об иудаизме и работавший в Массачусетсе при университете до вынужденного переезда в Эмпайр Фоллз. Причинами его переезда в этот город является его участие в протесте и, чуть позже, его ответ на вопрос в радиопередаче: *«порекомендовав в ответ на звонок молодого человека моногамию для двух любящих сердец, “независимо от сексуальной ориентации” звонившего, и вдобавок напомнив о бесконечном понимании и милосердии Господнем»*⁶ [3, с. 32]. У Марка самого начинается своеобразный «кризис ориентации» и он, вероятно, влюбится в художника из соседнего города.

Образ отца Марка очень интересен со стороны его профессии и взглядов. Он – священник, который, обычно придерживается устаревших доктрин и противится каким-либо изменениям. Такой яркий либеральный политический активист и, возможно, человек нетрадиционной ориентации в его профессии является своеобразным протестом против системы.

Низший класс в романе показан такими персонажами, как Джон Восс, его семья, и Макс Роби. Эти люди являются самыми бедными, отверженными членами общества.

Джон Восс – очень тихий парень, одноклассник Тик Роби. Его внешний вид, поведение и закрытость отталкивает его одноклассников: *«Из всех ребят в Имперской старшей школе он кажется Тик самым непознаваемым, и по этой причине она его слегка побаивается. Дело даже не в его странной одежде из секонд-хенда и не в клочковатой стрижке, словно он сам орудовал ножницами.*

come to life. He'd persuaded some girl to come up to this room with him last night, and then she'd pissed him off, and he'd killed her" [4, p. 290].

⁶ "by counseling loving monogamy for a young male caller "regardless of the boy's sexual orientation" and further advising him to trust God's infinite understanding and mercy" [4, p. 52].

*Его молчание – вот что главное. За всю неделю он не произнёс ни слова*⁷ [3, с. 47 – 48].

Он из очень бедной семьи, живёт вместе со своей бабушкой Шарлоттой. Про Шарлотту известно очень мало, только то, что она жила в небольшом потрёпанном доме на краю города. У Джона было тяжёлое детство, его родители – мелкие наркоторговцы, которые исчезли из его жизни 5 лет назад. Они физически и морально издевались над ним. Больше о его прошлом ничего неизвестно, но из известных фактов уже можно составить представление о той жизни, которую он прожил, и как такая жизнь повлияла на его психическое состояние, которое отразилось в его последующих действиях.

Джон – скулшутер, его история была построена на похожей истории из Вест Падьюки. В 1997 году парень-подросток расстрелял троих одноклассников на уроке рисования, замаскировав оружие под творческий проект. Причинами нападения считаются издевательства его одноклассников, депрессия, паранойя и тревожность. Эта трагедия является прототипом истории Джона и некоторые детали пересекаются. Взяв эту историю за основу, Р. Руссо делает комментарии о сложности и многогранности такой проблемы как скулшутинг.

Другим представителем низшего класса является Макс Роби. Макс – пожилой мужчина семидесяти лет, отец Дэвида и Майлза. Он очень хитрый, находчивый человек с достаточно сложным характером, но часто показывает себя беспомощным, чтобы получить материальную помощь от Майлза. Со слов Дэвида: *«не родился еще на земле человек крепче Макса Роби. Он только выглядит и прикидывается беспомощным»*⁸ [3, с. 20]. Он является разнорабочим. В прошлом он красил дома и часто пропадал в летнее время на различных работах, на данный момент он подрабатывает, где у него получается – красит дома или работает в «Имперском гриле». Он с радостью принимает любую «подачку» (или берет все, что хочет), даже если для этого приходится красть деньги у церкви.

У Макса сложный характер: он не уважает личные границы людей, у него плохие манеры, небрежно относится к внешнему виду (постоянно мятая одежда, не брит, часто крошки в длинной бороде). Несмотря на то, что он бродяга, Макс гораздо мудрее, чем о нем думают люди.

Макс Роби – своеобразный персонаж и хороший пример, уже бывших, «синих воротничков». Макс беден и часто трудится в условиях неполной занятости, завися от денег сыновей.

В произведении рассматривается тема социального неравенства классов в обществе Америки. Сквозь призму персонажей Р. Руссо даёт актуальные ком-

⁷ “Of all the kids at Empire High, he seems to Tick the most unknowable, and for this reason he scares her a little. It isn’t so much his strange, thrift-shop clothes or his hair cut in patches, as if he’d done the job himself. It’s his silence. So far this week, he hasn’t spoken a word.” [4, p. 78].

⁸ “Max Roby is the most self-sufficient man on the face of the earth. He only looks and acts helpless.” [4, p. 32 – 33].

ментарии современного американского общества. Поскольку цель данного произведения – реалистичная демонстрация жизни обычного американца, то важным было рассмотрение людей разных классов и профессий.

Большая часть персонажей в романе – представители среднего класса Америки. Для анализа были выбраны персонажи, которые не являются главными героями, но представляют определённые проблемы современного общества: жадность, эгоистичность, плохое отношение людей к инвалидам, коррупция, скушутинг.

Библиографический список

1. Dilullo, A. M. Our small town: setting, characterization and realism in Richard Russo's *Empire Falls*: dissertation / A. M. Dilullo. – Youngstown State University, 2005. – 89 p.
2. Sampson, M. Review: *Empire Falls*, by Richard Russo / M. Sampson // Free Range Reading [Electronic resource]. – July 14, 2010. – URL: Review: *Empire Falls*, by Richard Russo (freerangereading.blogspot.com). – Date of access: 14.03.2024.
3. Руссо, Р. *Эмпайр Фоллз*: Роман / Р. Руссо [Перевод с англ. Е. Полецкой]. – М. : Фантом Пресс, 2021. – 608 с.
4. Russo, R. *Empire Falls* / R. Russo. – Vintage, 2002. – 483 p.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ С. ФОЛКСА «ПАРИЖСКОЕ ЭХО»

В. Г. Минина

канд. филол. наук, доцент

(Минский государственный лингвистический университет, Беларусь, Минск)

victoriaminina@gmail.com

Статья посвящена рассмотрению художественных образов в романе С. Фолкса «Парижское эхо». Ключевые фигуры произведения – американская исследовательница-историк и малообразованный студент-марокканец. Автор описывает их портретные характеристики, анализирует внутренний мир, проблемы, стремления, обрисовывает точки пересечения их интересов. Еще одним образом в романе предстает Париж, который служит фоном трансформации героев.

Ключевые слова: история; Париж; повествование; роман; С. Фолкс; художественная деталь; художественный образ.

ARTISTIC IMAGES IN S. FAULKS' NOVEL PARIS ECHO

V. G. Minina

PhD, Associate professor, (Minsk State Linguistic University

Minsk, Belarus)

victoriaminina@gmail.com

The article is devoted to the consideration of artistic images in the novel by S. Faulks «Paris Echo», the key figures of which are an American researcher and historian and a poorly educated Moroccan student. The author depicts their portraits, analyses their inner world, problems and aspirations, and outlines the points where their interests intersect. Another image in the novel is Paris, which serves as a backdrop for the transformation of the characters.

Key words: artistic detail; artistic image; history; Paris; narrative; novel; S. Faulks.

Себастьян Фолкс (*Sebastian Charles Faulks, b. 1953*) – английский писатель, кавалер ордена Британской империи, автор ряда бестселлеров, таких как «И пели птицы» («*Birdsong*», 1993), «Человеческие следы» («*Human Traces*», 2005), «Неделя в декабре» («*A Week in December*», 2009), «Там, где билось мое сердце» («*Where My Heart Used to Beat*», 2015), «Парижское эхо» («*Paris Echo*», 2018) и др.

В своих романах автор исследует сложные человеческие отношения, исторические события и психологические мотивы героев. Его творчество охватывает широкий спектр тем, включая войну, любовь, идентичность, моральный выбор, память, утрату – автора волнует, как прошлое влияет на настоящее, как люди

справляются с утратой и болью. Стил С. Фолкса отличается глубиной и вниманием к деталям: он тщательно обрисовывает обстановку и мельчайшие нюансы, его тексты наполнены атмосферой и духом времени и места. Он мастер живописных описаний, глубоко прорабатывающий образы героев, делая их яркими и запоминающимися, что позволяет читателям сопереживать персонажам и погружаться в их внутренний мир.

Произведения писателя отличаются усложненной и зачастую нестандартной структурой: события происходят в нескольких временных пластах, автор использует повествование от первого лица, которое ведут несколько рассказчиков, что предполагает несколько точек зрения и многослойность текста.

Роман С. Фолкса «Парижское эхо» состоит из нескольких параллельных сюжетных линий, в которых переплетаются истории жизни и размышления различных персонажей. Это создает многогранное восприятие времени и пространства. В фокусе романа случайная дружба двух героев, чья судьба на какое-то время сводит в Париже. Главная героиня, интеллектуалка, историк и исследовательница, американка по имени Ханна, приезжает в город, чтобы написать о судьбах французов, живущих в оккупированном Париже во время Второй мировой войны. Ее путешествие по Парижу становится не только физическим, но и эмоциональным – помимо женской военной истории она пытается осмыслить и свою жизнь, прошлое и взаимоотношения с другими людьми, и тем самым она заново обретает себя и свое счастье. Второй центральный персонаж – молодой марокканец по имени Тарик, который оказывается в Париже, мечтая о лучшей жизни и новых возможностях. Он ищет свое место в мире и пытается докопаться до своих корней. Его персонаж олицетворяет стремление к свободе и самореализации, а также проблемы миграции и культурной идентичности. Париж становится для него символом надежды и возможностей, но также и местом, полным сложностей и попыткой понять себя и осознать свое место в мире. Что героев объединяет, так это поиск чего-то, равно как то, их обоих, по словам критика Рейчел Карни, преследуют тени из прошлого [3].

Тем самым, произведение посвящено анализу тем прошлого («семейного, романтического, национального» [2]), памяти, подвига и предательства, идентичности, мультикультурных различий. Взаимоотношения между героями позволяют читателю увидеть, как исторические события влияют на жизни современных людей и как память формирует идентичность, а также как люди могут найти общий язык, несмотря на различия в культуре, социальном статусе и жизненном опыте. Герои сталкиваются с последствиями исторических событий, и их личные истории переплетаются с большой историей страны и мира. Сюжет разворачивается на фоне богатой истории Парижа, и автор умело вплетает в повествование исторические факты, позволяя читателю погрузиться в атмосферу как современного, так и военного города и его непростую историю.

Один из эпиграфов к произведению это цитата из романа «Человек, который смеется» Виктора Гюго: *Что такое история? Это эхо прошедшего в будущем,*

отблеск будущего, падающий на прошедшее [1]. И сам роман становится попыткой развить эту мысль.

Главные герои романа – это люди, ищущие свое место в мире и пытающиеся разобраться в своих чувствах и воспоминаниях. Их внутренние конфликты и поиск смысла жизни делают их реалистичными и глубокими.

Тарик – студент колледжа в Марокко. Помимо родного языка он в совершенстве владеет французским, который выучил благодаря матери, наполовину француженке. Ее отец был из семьи французских колонистов, осевших в Алжире, и впоследствии женившийся на местной девушке. Сначала они жили в Марокко, потом в Париже, где мать Тарика и родилась. Тарик сообщает: *Мать моя выросла в Париже, и, возможно, там бы ей и следовало остаться. Тем не менее в возрасте тридцати с небольшим она приехала в Марокко, чтобы навестить двоюродных сестер, и здесь, в силу печального стечения обстоятельств, познакомилась с неудачливым бизнесменом по имени Малик Зафар и вышла за него замуж. В 1986 году он стал моим отцом* [1]. Она умерла от рака пищевода, когда мальчику было 9 или десять лет (*В наследство мне достался французский язык* [1]). Сейчас Тарик живет в Марокко с отцом и мачехой. Он понимает, что ему наскучила жизнь в родном городе и он отправляется в Париж в поисках следов своей умершей матери и параллельно своего французского «я».

Роман начинается с автопортрета героя – описания, каким он видит себя в зеркале: *Закрывшись в ванной, я <...> вдруг заметил краем глаза свое отражение. Оно оказалось таким красивым, что я тут же прильнул к зеркалу, чтобы рассмотреть его поближе <...>. Казалось, кто-то очертит мои скулы легкой полоской теней, а потом подкрасил тушью ресницы. Во взгляде таилась глубина, которой я прежде никогда не замечал. Склонив голову набок, я сначала улыбнулся, а потом сосредоточенно нахмурил лоб, однако ничего не изменилось: как бы я ни кривлялся, в этих глазах все так же светились юмор и жизненный опыт. Словно это было лицо кого-то постарше, чем я. Как же так вышло, что я никогда раньше не замечал этой красоты? И тут ведь не стандартная привлекательность кинозвезды из старого фильма и не пресная смазливость современных инди-мальчиков. Тут соединились душа и сексуальность. Благородство облика* [1]. Эту портретную зарисовку героя Шахида Барида, литературный критик газеты Гардиан, называет искаженной версией мифа о Нарциссе [2], тем более что Тарик разглядывает себя в зеркале, стоя у писсуара, которым он только что воспользовался – что превращает всю сцену в некий фарс. Герой часто не сводит глаз со своего отражения, для чего ему походит и витрина магазина и окно в метро – он не упускает не одной возможности: *Напротив меня в вагоне никого не было, поэтому я сумел хорошенько рассмотреть свое отражение в окне. В тусклом освещении я выглядел усталым, и под глазами лежали темные круги, но в остальном – очень даже симпатичный парень* [1].

Ханна – полная противоположность Тарика. Она несколько старше, ей немного за 30. Она умна, образованна, начитанна. Автор не раз подчеркивает кон-

траст между героями, создавая образ respectable интеллектуалки Ханны и не блещущего знаниями Тарика (*Я не знал, кто такая эта Эдит Пиаф* [1]).

Ханна – воплощение опыта, космополитизма, сдержанности, рафинированности, но и зажатости. Тарик – молодость, самовлюбленность, наивность, открытость, горячность, порывистость, в чем-то глуповатость, провинциализм; его можно читать, как открытую книгу. Образ Ханны, наоборот, более сложный: она утонченнее и загадочнее, глубже и закрытее. Как пишет Ш. Барида, Ханна более одинока, к ней сложнее подступиться и понять ее, она вся такая уязвимая – в чем считается традиционной для С. Фолкса нежность при создании женских образов [2]. Героиня хочет помогать другим и «где-то глубоко прячет свою собственную боль, предпочитая вместо этого сосредоточиться на судьбах тех, кого давно уж нет» [3].

Прежде, чем очутиться в Париже, Тарик долго обдумывает свой побег, дома его ничего не держит: ни неудачник-бизнесмен отец, ни слабовольная и скучная мачеха. Он каждый вечер выходит на крышу своего дома и смотрит на море: *Но что же было там, на севере? Что творилось за морем? Где-то там начинались берега Франции и Испании, откуда в Африку однажды приплыли корабли завоевателей. Еще дальше – Германия. У всех в Европе были новые машины и наручные часы. Повсюду зеленели деревья – целые леса деревьев. Биркам на одежде можно было доверять: на них стояли имена настоящих производителей. Не то что у нас: сплошные китайские подделки. Светловолосые девушки гуляли по улицам в коротких платьях и с голыми ногами. Никто не прятал питейные заведения в дорогах отелях и подземных лабиринтах, где тебя может избить какой-нибудь престарелый алкоголик. Европейцы пили на каждом шагу, и не только мужчины, но и женщины: они заказывали вино и разноцветные коктейли* [1]. Так он мысленно готовится к побегу, набирается смелости. О Париже и Франции у него довольно смутное представление (*город в центре Европы, населенный христианами, и главное – с кучей баров, девчонок, старых зданий и кинотеатров* [1]), поэтому его все поражает и все в новинку, когда он наконец туда добирается автостопом. Но о своем побеге он говорит как о действии импульсивном, скорее иррациональном, нежели наделенном смыслом (в отличие от Ханны, которая приехала в Париж с четкой целью): *Я не искал в Париже какое-то свое высшее предназначение, просто хотел убежать: от отца, мачехи, от мыслей о Лейле, с которой мы так ни разу и не переспали. Можно ли бежать от того, что не случилось? Конечно. Можно ли мой поступок считать «побегом»? Не знаю, ведь меня толком никто не удерживал* [1].

Что до Ханны, то читатель знакомится с ней по ее прибытии в аэропорт Парижа. Она не эгоцентрична, как Тарик, поэтому в тексте нет ее автопортрета. О ее внешности мы узнаем намного позже из описания Тарика. Зеркало становится в романе не только художественной деталью и авторским приемом: помимо того, что Тарик непрестанно любит свое отражение, герои предстают перед нами, будучи отраженными в «зеркале» собственного мировосприятия. Вот так Ханна описывает Тарика при первой встрече: *неотесанный друг, насквозь проку-*

ривший мне дом? Нет, он в мою систему координат никак не вписывался... По-моему, первым делом он хотел найти в Париже подружку. Мне он показался легкомысленным и самовлюбленным, может, даже нарциссом, хотя о своей работе в забегаловке в Сен-Дени он рассказывал интересно и с юмором [1]. Тарик также не выказывает особого восхищения при первой встрече с Ханной: Ханне было чуть за тридцать: как и мисс Азиз, она принадлежала к странной категории людей, пришедших в этот мир сразу за поколением моих родителей – еще не старики, но уже не молодые. Судя по всему, мужчины ей не нравились в принципе, хотя, возможно, дело было только во мне. Я почему-то сразу подумал, что она – учительница или что-то типа того [1].

Сама же Ханна больше погружена в себя, свои воспоминания. О себе она сообщает через описание событий прошлого, свои размышления и переживания. Ее первая поездка в Париж была десять лет назад, когда она попала на стажировку: *Из Парижа я присылала длинные письма, которым мама с папой, по их словам, очень радовались. Но вот что интересно: волновались ли они, видя, что у меня находится время так часто и помногу им писать? Неужели они не понимали, что вместо этого мне стоило бы ходить по выставкам, вечеринкам и пикникам на берегах Сены? [1].* Из этого вспоминая можно судить, что Ханна – тонкая натура, остро чувствующая, хрупкая, размышляющая, умеющая оценить свои чувства и чувства других. Если Тарик больше говорит о настоящем, то Ханна часто возвращается в прошлое. Так, вновь оказавшись в Париже, Ханну временами накрывают воспоминания той поры, самым ярким и болезненным из которых оказывается встреча с русским драматургом, который вскоре ее бросил, вернувшись к жене в Петербург. Вот как Ханна описывает те события: *я познакомилась с мужчиной, который положил конец моему вынужденному отшельничеству, но цена оказалась так высока, что даже десять лет спустя я по-прежнему расплачивалась по счетам. На протяжении нескольких месяцев мои письма домой переполняла эйфория. А потом я перестала писать [1].* Ханна до сих не оправилась от той роковой встречи и расставания, ее душа изранена, словно часть ее умерла: *Я не любила вспоминать о той другой, настоящей и полнокровной версии себя, поскольку однажды мне пришлось ее уничтожить. Другого выхода не было: только избавившись от нее, я могла навести в своей жизни хоть какой-то порядок [1].*

Расставание с возлюбленным коренным образом повлияло на дальнейшую жизнь героини, став ее главной трагедией и глубокой неизбывной травмой. Вернувшись в Штаты, Ханна стала посещать психотерапевта, но ни та, ни родители, ни близкая подруга не смогли вывести ее из ступора: *даже наедине с близким человеком я так и не смогла выразить словами всю глубину своего несчастья. Мне просто не с чем было сравнивать: ничего подобного никогда не случалось ни со мной, ни с теми, кого я знала. Поэтому я решила, что лучше всего спрятать свои чувства под замок и попытаться думать о чем-нибудь другом. Моя мать тогда жаловалась, что я от нее «отдалилась». А я не могла ей объяснить, что, если ты попал в ситуацию, в которой чувствуешь себя совершенно беспо-*

мощной, выжить можно, только цепляясь за привычное, за рутину, с которой ты худо-бедно справляешься. И цепляться придется до самого конца [1].

Ханна до сих пор предпочитает прятаться в защитный панцирь. Ее сердце словно оледенело, душа скукожилась, чувства омертвели. Лишь к концу романа ее бывшему преподавателю Джулиану, давно и тайно в нее влюбленному, удастся излечить ее израненную душу. Закрыв свои чувства, Ханна предпочитает заниматься чужими жизнями, словно прячась за них. Сейчас она изучает истории молодых женщин, живших в Париже во время нацистской оккупации. Но вскоре она понимает, что каждая история сложнее, чем можно было предположить, ибо у каждой есть две стороны: она обнаруживает не только рассказы о бесстрашных девушках, сражавшихся в рядах Сопротивления и погибших за свою страну, но и о подлом предательстве тех, кто доносил на них властям.

Ханна не часто говорит о себе, все больше о других, в то время как Тарик заиклен на своей персоне. К концу романа происходит перемена в обоих, они обогащают друг друга: Ханна позволяет себе начать любить и открыть свою душу другим, Тарик же становится более внимательным к другим, их переживаниям и историям жизни. Тем самым, у нее происходит смещение фокуса с внешнего на внутренний, у Тарика наоборот: у него развивается эмпатия и интерес к другому.

В своей речи Ханна часто использует глаголы умственного и чувственного восприятия: *Забравшись в ванну, я намылила голову, **размышляя** о том, как ужин с Джулианом поможет мне заново влиться в ритм парижской жизни. Я **решила** доказать, что стремлюсь к этому, поэтому **остановила выбор** на черном шерстяном платье. К нему надела тяжелые ботинки, кожаный бомбер и серебристое ожерелье. На мгновение мне **показалось**, что я переборщила – «рок-звезда возвращается». Но потом **решила** – пусть, главное, что в этом наряде я чувствую себя уверенно [1]* (выделение наше – В.М.). Она настолько отвыкла от общества мужчин, что, собираясь на первую встречу с Джулианом после десятилетней разлуки, чувствует себя не вполне в своей тарелке. С ним Ханне легко и интересно, но ей и в голову не приходит, что Джулиан может питать к ней некие романтические чувства – для нее он друг, интересный собеседник, тень из прошлого, но не такая мрачная. Хотя кажется, что для Ханны, эмоционально продолжающей жить в прошлом, Джулиан – очередное напоминание о травмах, лишь постепенно она начнет открываться настоящему, а в конце даже строить планы на совместное будущее.

Ханна проводит много времени в архиве, собирая по кусочкам Париж прошлого, она берет интервью у оставшихся в живых парижанок – свидетельниц и участниц военных событий. Тарик все свободное от работы в кафе время также исследует город, но город настоящего. Он одержим метро: ежедневно он путешествует из одного района Парижа в другой, исследует новые ветки метро, выходит и осматривает станции. Он очарован парижскими женщинами, которых он встречает, и поражен тем, когда узнает от Ханны, что станции парижского метро названы в честь героев или событий из прошлого, тем самым постепенно ничего

незначаший набор букв наполняется смыслом. Вот момент его первого знакомства с подземкой: *Я никогда прежде не был в подземке и с интересом отметил, что каждая остановка отличается от предыдущей. На станции «Опера» зал был широким и с двумя платформами, так что люди по обе стороны могли наблюдать друг за другом через пути. «Шато-Ландон» оказалась похожа на узкую трубку, в которую кое-как запихнули единственную платформу с красными сиденьями* [1]. С этого и началась его страсть к метро. Ему нравится выходить наверх и бесцельно бродить по незнакомым районам, наблюдать за парижанами, идти, куда глаза глядят, а потом снова прыгнуть в метро, где он чувствует себя в своей стихии. Он оказывается довольно наблюдательным и вскоре знает и понимает город лучше Ханны.

Сам Париж также выступает героем романа. Город изображен не просто как фон, а как активный участник сюжета, живой организм, который дышит, чувствует и влияет на судьбы героев. Улицы, кафе, музеи и архитектура становятся символами времени и места, в котором разворачиваются события. Его атмосфера, культура и история играют свою роль в формировании персонажей и их судеб. Тарика Париж встречает, словно ошетинившись и не оправдывая его ожиданий: *Трудно сказать, чего именно я ждал от Парижа. Конечно, я никогда не изучал его всерьез, а только видел в фильмах и на красивых фотографиях в интернете. По ним-то у меня и сложилось впечатление, что это очень старый город... В любом случае с реальностью мои ожидания не имели ничего общего, по крайней мере с той, что мне уже довелось увидеть. Повсюду меня встречал сплошной двадцатый век: бетонный, жесткий, открытый всем ветрам. Никаких аллей, никаких деревянных подъездов. Париж оказался... безжалостным. Да, пожалуй, это было самое подходящее слово* [1]. Лишь потом город начнет раскрываться перед героем. Что до Ханны, то она любит Париж, знает его разные стороны: и благородную (*Шестнадцатый округ, с его бескрайними просторами из гладкого камня* [1]), и менее приглядную (*На металлических ставнях магазинов толстым слоем лежали узоры граффити* [1]). Но Ханна ходит по городу и повсюду находит напоминания о трагических событиях прошлого: Велодром д'Хивер, где содержались французские евреи; Дранси, лагерь для интернированных, откуда они были депортированы. Тарик, напротив, с «энтузиазмом перепрыгивает барьеры парижского метро, исследует линии и районы, произнося про себя названия станций» [2] (*Боже, как же мне нравилось метро. Скорость и чудные названия. «Барбес – Рошешуар»! Ну правда, что это вообще такое?* [1]).

Еще одной художественной деталью романа выступает язык. Ни для Ханны, ни Тарика французский не является родным, но изучение другого языка, как считает С. Фолкс, – это еще и способ взглянуть на себя с новой стороны [цит. по 2]. Тарик как-то сетует, что суффиксы «ont, ans, am, ent, en, on, emps, ang» звучат одинаково. Но для него французский – это язык его матери, и именно благодаря ему он ощущает свою с ней связь, узнает историю ее народа. Ханна говорит по-французски хуже Тарика, именно к нему она обращается с просьбой помочь в расшифровке аудиозаписей из архивов военного времени. Совместное прослу-

шивание свидетельств той поры и сближает героев. Слушая рассказы-исповеди француженок, Ханна и Тарик начинают яснее видеть себя, свое место в мире, их собственное существование, особенно в случае с Тариком, становится более осмысленным.

Подводя итог, стоит сказать, что автор исследует природу времени, любви, утраты и человеческих отношений, что делает его не только художественным произведением, но и философским размышлением. Герои С. Фолкса хорошо проработаны, их внутренний мир и эмоциональные состояния раскрываются с большой глубиной и психологичностью. Автор исследует мотивацию и переживания своих героев, что делает их более реалистичными и близкими читателю.

Библиографический список

1. Фолкс, С. Парижское эхо / С. Фолкс. (пер. с англ. М. Г. Степановой) [Электронный ресурс]. – URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=86207 (дата обращения: 08. 11. 2024).
2. Bari, Sh. Paris Echo by Sebastian Faulks review – in the shadow of history / Sh. Bari. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/03/paris-echo-sebastian-faulks-review>. – Time of access: 17.09.2024.
3. Carney, R. Book Review: Paris Echo by Sebastian Faulks. – URL: <https://createdtoread.com/book-review-paris-echo-by-sebastian-faulks/>. – Time of access: 18.09.2024.

ПРЕЛОМЛЕНИЯ ЖАНРОВ В РОМАНАХ КАДЗУО ИСИГУРО

Т. С. Орлова

ст. преподаватель (Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Россия, Санкт-Петербург)
ots_prof@mail.ru

В статье рассматриваются особенности творчества британского писателя Кадзуо Исигуро и его авторский подход к жанровым контаминациям в своих романах. В статье анализируется, как Исигуро переплетает элементы различных жанров, таких как исторический роман, научная фантастика, детектив и др., чтобы создать произведения, которые не поддаются однозначной классификации, но в которых отражаются современные философские идеи.

Ключевые слова: жанр; идиостиль; Исигуро; роман.

GENRE COMBINATIONS IN THE NOVELS OF KAZUO ISHIGURO

T. S. Orlova

*Ass. Lecture, (St. Petersburg Stieglitz State Academy
of Art and Design, Russia, St. Petersburg)*
ots_prof@mail.ru

The article examines the features of the literary works by the British writer Kazuo Ishiguro and his artistic tendency to genre contamination in his novels. The article analyzes how Ishiguro interweaves elements of various genres, such as historical fiction, science fiction, crime fiction, and others, to create unique works that is not easy to classify. He incorporates modern and philosophical ideas into them.

Key words: genre; idiostyle; Ishiguro; novel.

Кадзуо Исигуро (*Kazuo Ishiguro, b. 1954*) – один из самых выдающихся британских писателей нашего времени. Его произведения прозрачны и глубоко эмоциональны, обыгрывают тему памяти, потери и идентичности с необыкновенной психологической глубиной. Одним из наиболее удивительных аспектов творчества Кадзуо Исигуро является его умение преломлять жанры настолько искусно, что его романы становятся невозможными для четкой классификации.

Кадзуо Исигуро безупречно переплетает различные элементы жанров в своих произведениях. На протяжении всей литературной карьеры писателя наблюдается тенденция к смешению жанров, таких как исторический роман, научно-фантастическая литература, детектив и многие другие. В его романах «Не отпускай меня» («*Never Let Me Go*», 2005), «Остаток дня» («*The Remains of the Day*», 1989) и «Когда мы были сиротами» («*When We Were Orphans*», 2000) обнаружи-

вается мастерство переплетения жанров, например, историческая сюжетная линия пронизана научно-фантастическими элементами или детективным мотивом, что создает впечатление игры с ожиданиями читателей от чтения романа того или иного жанра.

Одной из особенностей творчества Кадзуо Исигуро является использование жанровых элементов для того, чтобы проникнуть к сути человеческого существования. Романы писателя глубоко пропитаны философскими идеями и психологическими аспектами, что делает их универсальными и актуальными для читателей различных культур и эпох.

1. Преемственность. Для английской литературы рубежа XX-XXI вв. характерно переосмысление художественных принципов предшествующих эпох с целью культивирования на их основе новых тенденций, усиливающих *«вариативность в понимании взаимоотношений»* [1, с. 543] между постмодернистским текстом и прецедентным текстом. Вкрапление элементов популярной литературы, детектива, трансформирует жанровый канон, что призвано разрушить у так называемого наивного читателя горизонт ожидания и стереотипы, которые были созданы при восприятии им предыдущих произведений в *«традиционной реалистической форме»* [2, с. 3120], превращая наивного читателя в читателя, способного считывать коды других текстов и читать многослойный художественный текст.

2. Проблематика. В своем романе «Не отпускай меня» Кадзуо Исигуро совмещает элементы научной фантастики с драмой, создавая интригующую и таинственную атмосферу. Роман исследует не только темы человеческих отношений и чувств, но и вопросы технологического развития и влияния его на общество. Через сочетание нескольких жанров Исигуро создает уникальный текст, который заставляет читателя задуматься о мире и будущем, а писателю глубже исследовать тему памяти, идентичности и человеческих отношений.

3. Психологический подход. В романе «Когда мы были сиротами» Исигуро смешивает жанры детектива и психологического романа, чтобы подчеркнуть тонкую грань между реальностью и воспоминаниями, играя на чувствах и восприятии читателя. В книге присутствует напряженная детективная интрига, исследование таинственного исчезновения родителей протагониста, которая заставляет читателя задуматься о возможных развязках. С другой стороны, роман также глубоко психологичен, описывая внутренние переживания и эмоции Кристофера Бэнкса. Автор поднимает важные вопросы о памяти, личности и влиянии прошлого на настоящее. Поэтому смешение жанров также является эффективным инструментом для романиста, который планирует охватить широкий спектр тем и обращается к разным читательским аудиториям.

4. Творчество. Кроме того, комбинирование в романах элементов разных жанров позволяет Кадзуо Исигуро экспериментировать с формой и структурой произведения, делая его более интересным и захватывающим для современного читателя.

Художественное стремление к жанровому преломлению делает творчество Кадзуо Исигуро уникальным и открывает новые горизонты для литературного исследования английского романа конца XX-XXI вв. Его романы выходят за рамки привычных стереотипов и предоставляют читателям возможность погрузиться в мир, где жанры сливаются в едином художественном потоке. Подобное авторское решение позволяет писателю создать текст уникальной и оригинальной формы искусства, которая привлекает внимание современных читателей и критиков, а также позволяет писателю выразить свою индивидуальность. Кроме того, смешивание жанров позволяет автору исследовать различные темы и идеи, используя различные сюжетные линии и перспективы. Также в контексте художественного творчества Кадзуо Исигуро подобное решение может быть инструментом для обращения внимания на определенные аспекты современного общества или культурных тенденций.

Таким образом, на основе творчества Кадзуо Исигуро можно сделать вывод о том, что контаминация жанров может создать уникальный опыт для читателя и помочь им воспринимать современный роман, раскрывающий проблемы современного общества, более глубоко и широко. Кадзуо Исигуро использует смешение жанров для того, чтобы обогатить свое творчество, подчеркнуть глубину и сложность поднимаемых им тем и создать неповторимые литературные произведения. Романы Кадзуо Исигуро представляют собой пример преломления жанров в постмодернистской литературе, открывая новые перспективы и вызывая интерес к изучению их влияния на современную культуру и литературное искусство.

Библиографический список

1. Ржанская, Л. П. Интертекстуальность // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / Л. П. Ржанская. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 539-555.
2. Абилова, Ф.А. Контаминация жанров в романе К. Исигуро «Когда мы были сиротами» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2022. – Т. 15. – Вып. 10. – С. 3120-3124

КАНЦЭПТАСФЕРА ПРАСТОРЫ Ё ЗБОРНИКУ ВЕРШАЎ ШЭЙМАСА ХІНІ “ЖЫВЫ ЛАНЦУГ” (*HUMAN CHAIN*)

І. В. Поўх

*канд. філал. навук, дацэнт (Брэсцкі дзяржаўны
ўніверсітэт імя А.С. Пушкіна, Брэст, Беларусь)
iryna_powkh@tut.by*

У артыкуле разглядаюцца вершы са зборніка Шэймаса Хіні «Human Chain» («Жывы ланцуг») з пункту погляду ўвасаблення ў іх катэгорыі прасторы і яе канцэптасферы. Аўтар вылучае наступныя складнікі канцэптасферы прасторы: вобразная сфера, прасторава маркіраваныя лексічныя адзінкі, тапонімы і ландшафтныя аб'екты, дзеясловы ўзыходнага і зыходнага руху, алюзіі да міфалагічных і мастацкіх тэкстаў, твораў выяўленчага мастацтва. Асобная ўвага надаецца пераходу паміж рознымі тыпамі прасторы і сродкам яго рэалізацыі.

Ключавыя словы: ірландская паэзія; канцэптасфера; інтраспекцыя; прастора; рух; Шэймас Хіні.

КОНЦЕПТОСФЕРА ПРОСТРАНСТВА В СБОРНИКЕ СТИХОВ ШЕЙМАСА ХИНИ «ЖИВАЯ ЦЕПЬ» (*HUMAN CHAIN*)

И. В. Повх

*канд. филол. наук, доцент (Брестский государственный университет
имени А.С. Пушкина, Брест, Беларусь)
iryna_powkh@tut.by*

В статье рассматриваются стихотворения из сборника Шеймаса Хини «Живая цепь» («Human Chain») с точки зрения воплощения в них категории пространства и его концептосферы. Автор выделяет следующие составляющие концептосферы пространства: образная сфера, пространственно маркированные лексические средства, топонимы и ландшафтные объекты, деепричастии прошедшего и настоящего времени, аллюзии на мифы и художественные тексты, произведения изобразительного искусства. Особое внимание уделяется переходу между разными типами пространства и средств его реализации.

Ключавыя словы: ірландская паэзія; концептосфера; інтроспекцыя; пространство; движение; Шеймас Хини.

SPATIAL CONCEPT FRAMEWORK IN SEAMUS HEANEY'S POETRY COLLECTION *HUMAN CHAIN*

I. V. Powkh

*PhD, Associate Professor (Brest State A. S. Pushkin University, Brest, Belarus)
iryna_powkh@tut.by*

The article discusses Seamus Heaney's poetry from the «Human Chain» collection with reference to the category of space and its concept framework manifested therein. Considering the spatial concept framework of Heaney's poetry, the author points out the following constituent elements thereof: imagery, spatial lexemes, landscape and place names, upward and downward motion verbs, allusions to mythology, literature and art. Special attention is paid to different types of spatial transfers and their manifestations.

Key words: concept framework; Irish poetry; introspective spatiality; Seamus Heaney; space; motion.

Прасторавая арганізацыя бытавання, якая, нароўні з часам, выступае адной з базавых катэгорый чалавечага мыслення, так ці інакш вызначае структуру і змест любога мастацкага твора, незалежна ад яго відавай і жанравай прыналежнасці. Цікаваць для даследчыкаў уяўляюць шляхі і механізмы ўвасаблення адзначанай катэгорыі ў кантэксце пэўнай эпохі, творчасці таго ці іншага аўтара і г.д., вызначальныя чыннікі, якія абумоўліваюць кампанентны склад яе канцэптасферы.

У зборніку вершаў «Жывы ланцуг» (*Human Chain, 2010*) Шэймаса Хіні (*Seamus Heaney, 1939 – 2013*), ірландскага паэта, лаўрэата Нобелеўскай прэміі 1995 года [1], прастора метафарызуецца ў топасах дарогі, дому, прамысловых аб'ектаў і пад. Так, вузкая, зарослая травой лясная дарога з аднайменнага верша (*The Wood Road*) сімвалізуе жыццёвы шлях з яго цяжкасцямі і перашкодамі. Паўторанае ў моцных пазіцыях у пачатку і напрыканцы верша апісанне дарогі, якую адрамантавалі, але так і не пашырылі (*Resurfaced, never widened*), не толькі выконвае функцыю ключавога структураўтваральнага элемента, надаючы твору кампазіцыйную завершанасць, але і стварае эфект прасторава-часавога адзінства, падкрэсліваючы нязменнасць навакольнага асяроддзя як крыніцы ўспамінаў, злучальнага чынніка паміж мінулым і цяперашнім часам. З іншага боку, занябная прастора зарослага агароду ля хаты ў вершы «Дэры-дэры-дон» (*Derry Derry Down*) выступае адной з прыкмет хатняй утульнасці і бесклапотнага дзяцінства, нароўні з кніжкай казак на кухні, вядром груш і чырвонай кафляй на падлозе.

Хатняя прастора атрымлівае ў зборніку шэраг інтэрпрэтацый. Акрамя згаданай вышэй сімвалізацыі ўтульнасці і бесклапотнасці дзяцінства, яна становіцца месцам выпрабавання для чужога (верш «Здабыванне вугроў» (*Eelworks*)), цёмнай, маўклівай і апусцелай пасля смерці гаспадара («Дзверы былі адчыненыя...» (*The door was open...*)), месцам, дзе жывуць бацькі («Раз'яднаныя» (*Uncoupled*)). Так, у апошнім з пералічаных вышэй вершаў прастора сялянскага двара і хаты складаецца з шэрагу тыповых локусаў: выхаджаная сцежка (*worn path*), катух (*henhouse*), яма з попелам (*ash-pit*), загон для жывёлы (*pen*) і пад. Няцяжка заўважыць наяўнасць у хатняй прасторы ўласнай ідэнтычнасці: нават страціўшы гаспадара, прастора застаецца зачыненай для чужога. Так, у вершы «Дзверы былі адчыненыя...» (*The door was open...*) пачуццё няўпэўненасці чалавека ў чужой хатняй прасторы перадаецца лексічнымі адзінкамі з адмоўнай

канатацыйй (*dark, silence, stranger, intruder, take flight, danger, withdrawal, unwelcoming, emptiness*). Сімвалічнай прасторай адчужанасці, адарванасці чалавека ад уласных каранёў становіцца гарышча з аднайменнага верша (*In the Attic*), што ўзмацняецца лексэмамі з канатацыйй ізаляванасці і раз'яднанасці (*comes between, marooned, crow's nest*).

Значнае месца ў вершах зборніка займае апісанне розных тыпаў прамысловай прасторы, тыповай для Паўночнай Ірландыі. Так, у вершы «Здабыванне вугроў» (*Eelworks*) дынаміка руху і атмасфера агульнай мітусні, якой поўніцца прастора, перадаецца назоўнікамі множнага ліку (*engines, boats, men*) і спалучаецца з прыметнікамі і дзеепрыметнікамі са значэннем жорсткасці, грувасткасці і вялікага памеру (*deep-bellied, heavy, straight-backed, standing firm*), якія ствараюць эффект запоўненасці прасторы, адсутнасці вольнага месца. У вершы «Вугляны пясок» (*Slack*) апісанне прасторы, дзе захоўваецца вугаль, грунтуецца на зрокавых (*a sullen pile, unlit coalhouse door*), слыхавых (*the sound it made, гук перайманні slack schlock, scuttle scuffle, shak-shak*) і тактыльных (*weighty grounds of coal, soft to the shovel, as solid as the cindery skull*) вобразах.

Аналагічны эффект перанасычанасці прасторы ствараецца ў нізцы вершаў «Маршрут 110» (*Route 110*) з дапамогай назоўнікаў множнага ліку (*cages, canaries, buses, booths, suits and overcoats, passengers, route numbers, і інш.*), аднародных членаў сказа, паяднаных бяззлучнікавай сувяззю (*canvas schoolbags, maps, prints, plaster plaques, // Feather dusters, artificial flowers*), а таксама прыметнікаў адпаведнай лексічнай групы (*overcrowded, close-packed*). Дынаміка прасторы перадаецца дзеясловамі, прыметнікамі і дзеепрыметнікамі руху, у тым ліку хуткага і / або неўпарадкаванага (*hurried on, shortcutting, swayed, began to roll, came to life, flocked, scattered, fast-forward, agitated*). Несупыннасць руху падкрэсліваецца рытмікай верша, а таксама несупадзеннем рытмічных міжрадкавых і сэнсавых паўз.

У супрацьвагу тлуму і несупыннаму гоману прамысловай і гандлёвай прасторы, прастора могілак у вершы «Гербарый» (*A Herbal*) стварае атмасферу спакою і цішыні, якую перыядычна парушае толькі пахавальны звон, праз нерухомыя аб'екты (трава, кветкі, магілы). Тым не менш, могілкавая прастора таксама не пазбаўленая дынамікі, што адлюстроўваецца, найперш, у вобразе ветра, травы, якая ніколі не адпачывае (*Not that the grass itself // Ever rests in peace* [2]), а супярэчыць (*takes issue*), павяртаючыся да ветра то тварам, то спінай (*Now sets its face // To the wind, // Now turns its back* [2]). Дынаміка прасторавага руху перадаецца лексэмамі семантычных палёў “рух” і “няўстойлівасць” (*unstable, go with the flow*). Асобнае месца ў апісанні прасторы могілак належыць вобразу сонца, увасобленаму ў лексэмах *sun, sunshine, sunlit*, як сімвала жыцця, каштоўнасць якога тут адчуваецца найбольш пранізліва. Могілкавае сонца непаўторнае – такога не ўбачыць больш нідзе (*Nowhere else // Is there sun like here* [2]), ранішняе сонца свеціць увесь дзень, а залітая сонечным святлом асфальтаваная пляцоўка пераносіць памерлых у будучыню, адкрываючы шлях да новага, светлага жыцця. Вызначальная функцыя сонца ў прасторы могілак пад-

крэсліваецца сінтаксічнымі сродкамі: інверсіяй, якая выносіць словазлучэнне “*nowhere else*” у моцную пазіцыю ў пачатку сказа, эліптычным сказам (*Morning sunshine // All day long* [2]), а таксама паралельнымі акалічнаснымі зваротамі (*On sunlit tarmac, // On memories of the hearse // At walking pace // Between overgrown verges, // The dead here are borne* [2]). Цікавасць уяўляе таксама ўвасобленая ў вершы экзістэнцыйная канцэпцыя здольнасці чалавека ўвабраць у сябе знешняю прастору (*Me in place and the place in me*), звароту да ўласнай унутранай прасторы як сродку спазнання сусвету.

Падобным чынам, у вершы «Купал» (*Canopy*) атмасферу ўтульнасці і заціжку ўніверсітэцкага дворыка *Harvard Yard* ствараюць зрокавыя і слыхавыя вобразы. Першая група ахоплівае вобразы асацыятыўнага раду “спакой”: зялёны колер маладой лістоты, універсітэцкі сход, трыснёг на беразе ракі. Да другой групы належаць назоўнікі лексічнай групы “ціхі гук”: шэпт, рэха, шолах лістоты, перагук і водгаласы, мармытанне праз сон і пад. Цікавасць уяўляе таксама сакралізацыя прасторы праз вобразы амялы (сімвал кахання, плоднасці і жыццяздольнасці) і ліхтарыкаў эльфаў між галінак дрэў.

Як адзначалася вышэй, адным з прасторавых маркераў у вершах зборніка выступае колер. Белае эмаляванае ядро і чырвоная кафля на падлозе дапамагаюць чытачу ўявіць знешні выгляд сялянскай хаты ў вершы «Дэры-дэры-дон» (*Derry Derry Down*). Залаціста-зялёныя канаркі на кірмашы падкрэсліваюць уласцівае гэтай прасторы багацце фарбаў і дадаюць эффект мільгацення да агульнай атмасферы мітусні і гоману. У апісанні майстэрні мастака (верш «Смерць мастака» (*Death of a Painter*)) блакітны і залацісты колеры неба і засаджанага кукурузай поля адпаведна пашыраюць прастору цеснага памяшкання, далучаючы да яе краявід за акном.

Сродкам сакралізацыі прасторы ў вершах зборніка выступае і міфалагічная тапаніміка. Так, у вершы «Поле на беразе ракі» (*The Riverbank Field*), пазначаным “паводле ‘Энеіды’ VI, 704–15, 748–51”, паэт “далучае” міфічную раку Лету да паўночнаірландскай ракі Моёлы (*Moyola*) як асноватворны чыннік канцэпцыі прасторы адвечнага спакою і вызвалення ад зямных турбот і клопату. Сярод складнікаў канцэптасферы прасторы ў вершы варта таксама вылучыць назоўнікі семантычнай групы “ландшафтныя аб’екты” (*vale, grove, park, hill, river, riverbank*), эпітэты з дэнататыўным і канататыўным значэннем заспакоенасці (*retired, sequestered, happy, peaceful, unimprinted, elysian-silvered*), а таксама іншыя станоўча афарбаваныя лексемы (*sunlight, lily beds*). Прастора тагасветнага жыцця, у якую трапляюць несмяротныя душы, вызначаецца ў зборніку як Царства (*Kingdom*) і спалучаецца з вобразамі святла і вады як сімвалам чысціні і бездакорнасці.

Акрамя міфалагічнай тапанімікі, Шэймас Хіні шырока выкарыстоўвае ў зборніку назвы рэальных геаграфічных аб’ектаў як адзін са сродкаў канкрэтызацыі прасторы і лакалізацыі падзей, апісаных у творы. Цікавым прыкладам гэтага з’яўляецца верш «Лафаныюр» (*Loughanure*), названае па аднайменным мястэчку ў ірландскамоўным рэгіёне Гэльтахт (*Gaeltacht*) на паўночным захадзе Ірландыі. Верш насычаны тапонімамі, якія маркіруюць прастору адпаведнага рэгіёна (мя-

стэчка Ранафаст (*Rannafast*), гара Эрыгаль (*Mount Errigal*) і дапаўняюцца графічна вылучанымі ірландскамоўнымі лексэмамі *seanchas* (фальклорныя традыцыі, звычаі, традыцыйныя веды) і *dinnsheanchas* (анамастычныя тэксты старажытнаірландскай літаратуры, у якіх апісваецца паходжанне пэўных тапонімаў, мясцовыя традыцыі, падзеі і слаўтасці), традыцыйнымі назвамі мястэчка (*Loch an Iubhair, Lake of the Yew Tree*), а таксама антрапонімамі, якія маюць пэўнае дачыненне да ірландскай культуры і побыту (*Clarnico Murray* – уладальнік цукеркавай вытворчасці, *Sharkey's* – сетка крамаў, якія гандлююць ежай, *Hannah Mhór*). Увасабленнем адзінства міфічнай і рэальнай прасторы становіцца востраў Торы (*Tory*). З аднаго боку, гэта рэальны геаграфічны аб'ект, адзін з найбольш аддаленых населеных астравоў Ірландыі. З іншага, у вершы ён згадваецца ў кантэксце міфа пра Кілта (*Caoilte*), героя феніянскага цыкла ірландскай міфалогіі, слыннага сваёй здольнасцю вельмі хутка бегаць і размаўляць з жывёламі. Паводле верша, Кілт гнаўся за аленам ад вострава Торы (рэальная прастора) да ўзгорка эльфаў (прастора міфічная).

Пераход з рэальнай прасторы ў міфічную прысутнічае і ў вершы «Шы» (*Sidhe*) – першым з цыкла «Здані» (*Wreaths*). Ірландскія шы – клас міфічных істот найвышэйшага ўзроўню, знешне падобных да чалавека, але надзеленых звышнатуральнымі здольнасцямі. Яны насяляюць прастору пад узгоркамі, што абумовіла перанос назвы на адпаведныя ландшафтныя аб'екты. Размежаванне прастор адбываецца на лексічным узроўні з дапамогай прыназоўнікаў (*into, under, against*), назоўнікаў лексічнай групы “зямля” і блізкіх да яе (*ground, dugout, earth, sand, hill, excavated bank*), а таксама лексем семантычнага поля “святло” як маркераў зямной прасторы (*brightness, flares, daylight*). Падобны пераход з адной прасторы ў іншую (у гэтым выпадку – з англамоўнай у ірландскамоўную) мы назіраем і ў наступным вершы цыкла – «Парковачная пляцоўка» (*Parking Space*), – дзе матыў пераходнасці ўвасабляецца ў лексэмах з дэнататыўным і канататыўным значэннем пераходу альбо прамежкавага стану (*wraiths, on our way, between, half, reincarnated, reboarded*). Увасабленнем пераходу з зямной прасторы ў паветраную выступае паветраны змей (верш “Паветраны змей для Івэн” (*A Kite for Aibhín*)). У гэтым выпадку, як і ў разгледжаных вышэй творах, матыў пераходу ў вышэйшую прастору рэалізуецца на лексічным узроўні – найперш, у дзеясловах узыходнага руху (*launch, lift, rise, climb, take off*). Цікавасць уяўляе таксама канцэпцыя непазбежнага пераадолення цяжкасцяў падчас пераходу ў прастору вышэйшага ўзроўню. Разгортваючыся і набіраючы вышыню, паветраны змей змагаецца з ветрам, лунае, торгаецца, мітусіцца, няўклюдна падае, але ў рэшце рэшт узнімаецца ўгору пад заахвочвальныя воклічы, адрываецца ад ніткі, на якой трымаўся, і застаецца сам-насам з уласным лёсам, назаўжды страціўшы звыклыя сувязі і асяроддзе.

Асобнае месца ў вершах зборніка займае прастора, адлюстраваная на палатне мастака і ўвасобленая пераважна ў тапонімах (*Wicklow, Loughanure, Casterbridge, Gaeltacht*) і ландшафтных аб'ектах (*hill, cornfield*). Мастацкая прастора стварае эфект інтэртэкстуальнасці, адсылаючы чытача да іншых твораў

літаратуры і выяўленчага мастацтва. Так, назва выдуманнага мястэчка Кастэр-брыдж (*Casterbridge*) выступае алузіяй да рамана англійскага пісьменніка Тома-са Хардзі «Мэр Кастэрбрыджа» (*The Mayor of Casterbridge*), з выкарыстаннем топасаў паветра як бясконцай прасторы волі, увасобленай у вобразе матыля, і дарогі як шляху да шчасця, узмоцненага канатацыямі азначэння “летні” і вобраза шырокай цэнтральнай вуліцы (*thoroughfare*). Атмасфера мястэчка Лафаныюр (*Loughanure*) ствараецца зрокавымі вобразамі – клубы дыму з тарфянікаў, верасовыя зараснікі, пабеленыя франтоны дахаў, падобныя на апалыя пялёсткі глогу.

Падобны пераход з рэальнай прасторы ва ўяўную – гэтым разам у форме прасторавай інтраспекцыі – адбываецца і ў вершы «Альбом» (*Album*). Паралель паміж гукам абагравальніка і шоргатам ссечаных дрэваў, што падаюць долу, пераносіць лірычнага героя ў думках у мясціны, дзе прайшло ягонае дзяцінства: фермерскай гаспадаркі Гроўв Хіл (*Grove Hill*) і мястэчка Магерафельт (*Magherafelt*), недалёка ад якога нарадзіўся паэт. Прыналежнасць згаданых вышэй локусаў да ўнутранага свету лірычнага героя вызначаецца лексемамі са значэннем уяўнасці (*imagine*), а таксама граматычным спалучэннем мадальных дзеясловаў з перфектнай формай інфінітыву (*must have been, could have been, would have been*). У вершы выразна вылучаюцца чатыры прасторавыя роўніцы: актуальная знешняя прастора, якая выклікае ў лірычнага героя пэўныя асацыяцыі; родныя краявіды, маркіраваныя прыведзенымі вышэй тапонімамі, а таксама ландшафтнымі адзінкамі (узгорак, спічакі цэркваў, дуброва); прастора наву-чальнай установы (Каледж Св. Калумба – рымска-каталіцкая гімназія для хлопчыкаў у паўночнаірландскім мястэчку Дэры, дзе ў свой час навучаўся Шэймас Хіні) і хатняя прастора, атмасфера якой перадаецца праз апеляванне да ўласнага пачуццёвага досведу чытача – найперш, гукаў (*a skirl of gulls, stranded silence, a clinking dish*) і водараў (*a smell of cooking fish*). Пераход з адной прасторавай роўніцы ў наступную ажыццяўляецца з дапамогай злучальных чыннікаў, якія забяспечваюць кампазіцыйнае адзінства тэкста. Адзначанае вышэй падабенства гуку абагравальніка ў актуальнай прасторы да шоргату ссечаных дрэў пераносіць чытача ў стары, даўно пасечаны дубовы гай, прастору родных краявідаў лірычнага героя. Вобраз дуба звязвае апошняю з прасторай каледжа, апісанай у другой частцы верша: дубовыя лісты і жалуды – цэнтральная выява на гербе навучальнай установы. Злучальным чыннікам другой і трэцяй частак верша, дзе адбываецца пераход з прасторы навучальнай установы ў хатнюю прастору, выступаюць дзеясловы руху (*walk away, leaving, gone*), а таксама канататыўны вобраз бацькоў [3], які не згадваецца найпрост, але ўводзіцца назоўнікам “пара” і займеннікамі трэцяй асобы множнага ліку (*seeing them as a couple* напрыканцы другой часткі і *they’ve gone* – у пачатку трэцяй). Падобным чынам, чацвёртая частка верша далучаецца да дзвюх папярэдніх локусам каледжа і канататыўным вобразам бацькі, уведзеным асабовым займеннікам *he*, а таксама дзеясловамі руху (*coming, leaving*).

Такім чынам, праведзены агляд вершаў з паэтычнага зборніка «Жывы ланцуг» (*Human Chain*) Шэймаса Хіні дазваляе вылучыць у іх наступныя складнікі

канцэптасферы прасторы: топасы дарогі, дому, аб'ектаў адмысловага прызначэння (кірмаш, могілкі, каледж і пад.); вобразная сфера, прасторава маркіраваныя лексічныя адзінкі, рэальныя і міфалагічныя тапонімы і ландшафтныя аб'екты, дзеясловы ўзыходнага і зыходнага руху і інш. Асаблівую цікавасць уяўляе спалучэнне розных тыпаў прасторы (рэальная і міфічная, ірландскамоўная і англамоўная, зямная і паветраная, знешняя і ўнутраная) у межах аднаго твора і кампазіцыйнае вырашэнне пераходаў паміж імі.

Бібліяграфічны спіс

1. The Nobel Prize in Literature 1995 [Electronic resource]. – URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1995/summary/>. – Date of access : 23.09.2022.
2. Heaney, S. *Human Chain* / S. Heaney. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 2011. – 96 p.
3. Murphy, K. Heaney Translating Heaney: Coupling and Uncoupling the *Human Chain* / K. Murphy // *Texas Studies in Literature and Language*. – 2016. – Vol. 58, No. 3. – P. 352–368.

ФУНКЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ Н. ГЕЙМАНА «ОКЕАН В КОНЦЕ ДОРОГИ»

Е. Н. Подтележникова

*канд. филол. наук, доцент (Воронежский государственный университет,
Россия, Воронеж)
podtelezhnikova@yandex.ru*

В романе Н. Геймана «Океан в конце дороги» можно чётко проследить три основные группы локальной лексики: водная, воздушная и земная. Самой частотной является группа «Водное пространство» с доминантами *pond* и *ocean*. Вблизи или непосредственно в водоемах происходят наиболее важные события, что позволяет сделать вывод о том, что тема воды играет значительную роль в романе. Языковая игра с пространственными элементами, а именно, намеренное подчеркивание ирреальных пространственных структур, постоянные трансформации расположения элементов и окрашивание предметов в непривычные для них цвета призваны создать у читателя ощущение фантастического, ирреального и погрузить его в атмосферу неизведанных территорий.

Ключевые слова: пространство; художественный текст; Нил Гейман; лексические средства; иной мир; фэнтези; ирреальность; языковая игра.

THE FUNCTION OF SPACE IN N. GAIMAN'S NOVEL "THE OCEAN AT THE END OF THE LANE"

E. N. Podtelezhnikova

*Candidate of Philology, Associate Professor (Voronezh State University, Russia, Voronezh)
podtelezhnikova@yandex.ru*

In N. Gaiman's novel «The Ocean at the End of the Lane», three main groups of local vocabulary can be clearly traced: aquatic, aerial and terrestrial. The most frequent group is the «Water space» with the dominants *pond* and *ocean*. The most important events take place near or directly in reservoirs, which allows us to conclude that the theme of water plays a significant role in the novel. The language game with spatial elements, namely, the deliberate emphasis on unreal spatial structures, the constant transformations of the arrangement of elements and the coloring of objects in colors unusual for them, are designed to create a sense of the fantastic, unreal for the reader and immerse him in the atmosphere of unexplored territories.

Keywords: space, artistic text; Neil Gaiman; lexical means; another world; fantasy; unreality; language game.

Пространство наряду со временем является одной из наиболее значимых категорий в художественном тексте, без которой невозможна мировоззренческая картина реальности, независимо от того, к какому литературному жанру этот текст принадлежит. Их взаимосвязь и взаимообратимость подчёркивал ещё

А. А. Худяков, утверждая, что мир состоит из событий, имеющих пространственно-временную протяженность [1, с. 172]. Пространство в литературном тексте может быть описано с помощью конкретных или абстрактных образов, которые формируются под влиянием различных факторов, включая национальные или индивидуальные представления о мире, литературные методы, специфику жанра и эстетические задачи автора [2, 2017].

Образ художественного пространства формирует основу событий и их логическую последовательность. Он возникает благодаря объективному и субъективному видению писателя. Объективное выражение пространства в произведении отражает реальные географические места, а субъективное привносит гармонию между пространством и внутренним миром персонажей. Пространство воспринимается как место, которое отделяет персонажей от окружающих декораций мира и помогает им взаимодействовать с внешней средой [3, 2023].

Специфичность художественного пространства в литературном тексте проявляется через разнообразные степени определенности, которыми пользуется писатель. Автор может подробно указать и описать локацию и окружение событий или же создать образ пространства, используя различные детали, мельчайшие нюансы или символы, которые помогут читателю воссоздать изображенное в тексте пространство в своем воображении [4, 2004].

Традиционно объектом исследования пространственных отношений в текстах становятся существительные с пространственным значением. В языках субстантивы образуют иерархию понятий, содержащих как описание обобщённых мест, так и конкретных, отделяя и ограничивая их в пространстве. Так создаётся воображаемое пространство художественной прозы, куда затем можно поместить персонажей [5, 2011].

Нил Гейман – английский писатель-фантаст, автор графических романов и комиксов, сценариев к фильмам, лауреат премий «Хьюго» и «Небьюла», родился 10 ноября 1960 года в Портсмуте, графство Хэмпшир. Роман “The Ocean at the End of the Lane” был опубликован в 2013 году. В нём рассказывается о человеке, который спустя много лет возвращается в маленький городок, где он провёл своё детство. Там он постепенно начинает вспоминать удивительные события, произошедшие с ним тридцать лет назад. Роман также затрагивает некоторые события, произошедшие с автором в действительности.

Творчество Нила Геймана, в силу своего жанрового разнообразия и языкового богатства, в первую очередь привлекает филологов и литературоведов. Так, В. Ю. Хартунг в своей работе «Языковая игра как способ организации нарративного пространства постмодернистских сказок Н. Геймана» рассматривает языковые стратегии Н. Геймана, применяемые для формирования игровой поэтики в своих произведениях на уровне текста и интертекста, и изучает влияние языковой игры на читательскую интерпретацию через создание скрытых смыслов и вариативных толкований, которые возникают в результате целенаправленного нарушения языковых стандартов на всех уровнях текста [6, 2017].

М. Г. Дещенко посвятила одну из своих работ анализу влияния феномена заимствования в творчестве Нила Геймана. В ходе исследования автор приходит к выводу, что использование аллюзий и заимствований позволяет писателю развивать творческую концепцию произведения, добавляя ей дополнительную смысловую глубину через обращение к содержательным аспектам литературно-культурной традиции [7, 2017].

Е. В. Лозовик в своей статье «Миф и сказка в творчестве Нила Геймана» исследует проявления мифологических элементов в двух произведениях Нила Геймана: романе «Американские боги» и сборнике литературных сказок «История с кладбищем». Автором были выделены основные мифологические мотивы, присутствующие в творчестве Геймана и описана их роль на разных этапах его творческого пути, а затем с помощью сравнительного анализа текстов определены способы, которыми мифология проникает в сюжет произведений [8, 2013].

В некоторых работах затрагивается пространственная организация текста как один из способов восприятия художественной реальности персонажами и читателем. О. С. Наумчик рассматривает романы «Никогде», «Коралина» и сценарий к фильму «Зеркальная маска» с точки зрения художественно-философского переосмысления принципов сюрреализма. Автор приходит к выводу, что реальный и ирреальный миры в игре с пространством и временем переплетаются здесь так, что становятся одним целым [9, 2015].

В свою очередь, рассматривая творчество Нила Геймана с лингвистической точки зрения, М.И. Бондаренко обращается к анализу топонимов относительно двойственного восприятия Лондона в сознании героев романа «Никогде», деления его на Верхний и Нижний Лондон. Становится очевидным, что Лондон выходит за рамки общепринятого восприятия и мифологизируется в образ «вечного» города [10, 2019].

Продолжая разрабатывать тему пространства в произведениях Нила Геймана, Е. А. Поправко исследует функции и специфику имён собственных в романе «Никогде», связанных с названиями различных элементов архитектуры города (Дверь, Темпл, Арка, Ислингтон и т.п.). Имена нарицательные используются автором как собственные, что раскрывает сюжетные особенности и открывает заложенные в них имплицитные смыслы [11, 2020].

Граница между миром реальным и миром ирреальным в произведениях Нила Геймана представляется размытой и нечёткой. Благодаря такой размытости появляется возможность стереть границы фантастики и обыденности и заставить героев пройти ряд душевных трансформаций, перемещаясь по выдуманным пространствам текста [12, 2023].

Пространство концепции «Дом» в прозе Н. Геймана часто сопряжено с фантастическими преобразованиями и свойствами, непосредственно влияющими на сюжет произведения. Метафора Дома в романе «Никогде» проявляется в невозможном в объективной реальности расположении комнат в особняке Двери, из которых можно попасть в различные точки пространства, преодолевая огромные

расстояния, а иногда и проходя сквозь годы или даже века, при этом не покидая дом [13, 2018].

Целью данной работы является изучение существительных, номинирующих пространство в романе «Океан в конце дороги» (исследование проведено совместно с У. О. Гулевской). В романе можно чётко проследить три основные группы локальной лексики: водная, воздушная и земная. Самой частотной является группа «Водное пространство», пространственными доминантами здесь являются слова *pond* и *ocean* с частотностью словоупотреблений 38 и 50 соответственно. Высокая частотность лексики в подгруппе «Водное пространство» позволяет сделать вывод о том, что тема воды играет значительную роль в романе. Вблизи или непосредственно в водных пространствах происходят наиболее важные события.

С самого начала романа водные пространства оказываются не тем, чем кажутся с первого взгляда. Так, после того как Лэтти называет пруд у фермы Хэмпстоков океаном, главный герой задаётся вопросом об их разнице: «*Just thinking,*” I said. “*Could you have an **ocean** that was as small as a **pond**?...No,*” said my father. “***Ponds** are **pond-sized**, **lakes** are **lake-sized**. **Seas** are **seas** and **oceans** are **oceans**. Atlantic, Pacific, Indian, Arctic. I think that’s all of the **oceans** there are*».

Несмотря на неоспоримую логику отца главного героя, пруд у фермы тем не менее является океаном, полученным семьёй Хэмпстоков из мифических древних времён. На этом фантастические преобразования пространства не заканчиваются, теперь пруд-океан может быть перенесён прямо к главному герою в обычном железном ведре: «*I couldn’t get you to the **ocean**,*” she said. “*But there was nothing stopping me **bringing** the **ocean** to you.*” <...> *She put the **metal bucket** down on the grass beside me without spilling a drop. **The ocean**,*” she said».

Всё, что остаётся главному герою — это войти в океан. А размер ведра тому, конечно, не помеха: «*Now,*” she said, “*you step into the bucket. You don’t have to take your shoes off or anything. Just step in.*” <...> *I put one foot into the glimmering water of the bucket, raising the water level almost to the **edge**. My foot rested on the tin floor of the bucket. The water was cool on my foot, not cold. I put the other foot into the water and I went down with it, down like a marble statue, and the waves of Lettie Hempstock’s **ocean** closed over my head*».

Такое несоответствие формы содержанию усиливает ощущение ирреальности происходящих событий как у главного героя романа, так и у читателя. Перенесённый океан становится безопасным местом, в котором главные герои находят спасение от выпущенного на волю древнего зла, но что ещё более важно, главный герой обретает у океана свою утраченную память: «*It all came back and even as it came back, I knew it would not be for long: all the things I remembered, sitting on the green bench beside the little pond that Lettie Hempstock had once convinced me was an **ocean***».

Воздушное пространство, напротив, таит в себе множество опасностей, таких как, взмывшая в наэлектризованный воздух Урсула Монктон: «*The thing that*

*called itself Ursula Monkton hung in the **air**, about twenty feet above me, and lightnings crawled and flickered in the **sky** behind her».*

Причём Урсула «стоит» в воздухе, как если бы он был твёрдым пространством, а главный герой, напротив, лежит на земле: *«She **stood up straight in the air**, three feet above the **ground**. I was **sprawled beneath** her, on my back, in the wet grass».*

И пожирающие само пространство мироздания чёрные хищные птицы, которые, строго говоря, птицами не являются, так как по задумке автора они не могут быть постигнуты разумом обычного человека и описаны словами: *«High in the **sky** they were, and **black, jet-black**, so **black** it seemed as if they were specks on my eyes, not real things at all. They had wings, but they were not birds. They were older than birds, and they flew in circles and in loops and whorls, dozens of them, hundreds perhaps, and each flapping unbird slowly, ever so slowly, descended».*

Часто небо в местах за пределами земли Хэмпстоков и знакомого героям городка описывается прилагательными *gray* и *orange*, а привычная нам зелень становится *dirty brown*. Такое несоответствие реальному голубому и зелёному цветам неба и растительности отмечается самим главным героем-рассказчиком и является ещё одним средством оппозиционного разграничения фантастического и обыденного в романе: *«We looked up in the **sky**—it was all **dirty brown** and **sooty gray** here then, not **green** and **blue**...»* и *«I did not know where we were, but I could not believe we were still on the Hempstocks' land, no more than I believed we were in the world I had grown up in. The **sky** of this place was the **dull orange** of a warning light...»*

Образ земли же оказывается двойственным. На земле Хэмпстоков находится безопасное место, свободное от монстров иных миров, и населённое могучими богинями. Частотность употребления прилагательного *gold* или *golden*, связанного с божественной силой, теплом и светом в отрывках текста, описывающих владения Хэмпстоков, также свидетельствует о безопасности этого места: *«Lettie Hempstock held me tightly. "Don't worry," she whispered, and I was going to say something, to ask why I shouldn't worry, what I had to be afraid of, when the **field** we were standing in began to **glow**. <...> ... the **meadow** exploded into a **golden light**. Even the hedges were **glowing**. It was a **warm light**. It seemed, to my eyes, as if the soil beneath the grass had transmuted from base matter into **pure light**, and in the **golden glow** of the **meadow** the blue-white lightnings that still crackled around Ursula Monkton seemed much less impressive».*

Зло в виде хищных птиц в воздухе (опять воздух мыслится как некоторое пространство, на которое эти птицы могут приземлиться) здесь снова противопоставляется золотому свету добра земли Хэмпстоков: *«They were all-too-real, and they landed in the darkness, just beyond the **golden glow of the ground**. They landed **in the air** and in trees, and they shuffled forward, as close as they could get to the **golden ground of the Hempstocks' farm**».*

Однако земля также связана с червями Урсулы, пытавшимися завладеть сердцем главного героя. Снова употреблено прилагательное *gray* в этом романе

относящееся к описанию ирреальных объектов и пространств: «*The earth writhed and churned with worms, long gray worms that pushed up from the ground beneath our feet*».

Языковая игра с пространственными элементами в произведениях Н. Геймана, а именно, намеренное искажение пространственных постоянных, высвечивание «ненормальных» пространственных структур, постоянные трансформации расположения элементов и окрашивание предметов в непривычные для них цвета призваны создать у читателя ощущение фантастического, ирреального и погрузить его в атмосферу неизведанных территорий. Это достигается обилием употребления лексики с пространственным значением, сгруппированной по тематикам и противопоставленной друг другу. Такое многообразие единиц пространственной лексики является структурообразующим в прозе Нила Геймана и помогает вести читателя по сюжету, подчёркивая в нём значимые моменты.

Библиографический список

1. Худяков, А. А. Семиозис простого предложения / А. А. Худяков. – СПб., 2001. – 272 с.
2. Пыхтина, Ю. Г. Уровневый анализ пространственных образов и моделей в художественной литературе / Ю. Г. Пыхтина, П. А. Якимов // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2017. – № 11(211). – С. 59-66.
3. Тураева, Б. Б. Теоретические основы концепции художественного времени и художественного пространства / Б. Б. Тураева // Ученый XXI века. – 2023. – № 1(92). – С. 31-36.
4. Есин, А. Б. Время и пространство / А. Б. Есин // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эспалнек и др.; Под ред. Л.В. Чернец. - М.: Высшая школа., 2004. - 680 с.
5. Аюпова, С. Б. Категории пространства и времени в языковой художественной картине мира (на материале прозы И.С. Тургенева) / С. Б. Аюпова // Филологические науки. – 2011. – № 1. – С. 43-53.
6. Хартунг, В. Ю. Языковая игра как способ организации нарративного пространства постмодернистских сказок Н. Геймана (на материале английского языка) / В. Ю. Хартунг // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3-1(69). – С. 162-166.
7. Дещенко, М. Г. Литературные аллюзии в повести Нила Геймана "Коралина" / М. Г. Дещенко // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: Материалы II Международного научного конгресса, Симферополь, 03–28 апреля 2017 года / Редактор Е.В. Полховская. – Симферополь: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство Типография «Ариал», 2017. – С. 244-247.
8. Лозовик, Е. В. Миф и сказка в творчестве Нила Геймана / Е. В. Лозовик // Дискуссия. – 2013. – № 4(34). – С. 124-132.

9. Наумчик, О. С. Художественно-философское переосмысление принципов сюрреализма в творчестве Нила Геймана / О. С. Наумчик // Российский гуманитарный журнал. – 2015. – Т. 4, № 1. – С. 9-15.

10. Бондаренко, М. И. Образ Лондона в романе Н. Геймана "Никогда" / М. И. Бондаренко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Т. 12, № 1. – С. 238-242.

11. Поправко, Е. А. Роль собственных имён в создании фантастического мира в романе Нила Геймана «Никогда» / Е. А. Поправко // Грани языка: коммуникативно-лингвистический, социокультурный, философский и психологический аспекты: Сборник научных статей / Редколлегия: И.П. Зайцева (отв. ред.) [и др.], под общей редакцией И. П. Зайцевой. – Витебск: Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2020. – С. 283-288.

12. Khalid, R. Blurred Boundaries between Reality and Magic in Gaiman's *The Ocean at the End of the Lane* / R. Khalid // *Global Language Review*. – 2023. – Vol. VIII, No. I. – P. 351-359.

13. Bida, A. Mapping home in contemporary narratives / A. Bida. – Springer, 2018. – 315 p.

ПРОБЛЕМА ОТЧУЖДЕНИЯ В РАССКАЗЕ «РАССТАВАНИЕ» ДЖЕКА ХОДЖИНСА

Н. А. Развадовская

*канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный
педагогический университет имени Максима Танка, Беларусь, Минск)*
raznat2003@yandex.by

В статье анализируется структура рассказа «Расставание», выделяется два уровня интерпретации: реалистический и философский. Через историю жизни главного героя автор демонстрирует кризис сознания и обращает внимание на общечеловеческий характер проблемы отчуждения. В целом, статья обращает внимание на то, как Д. Ходжинс создает сложное произведение, которое позволяет читателю задуматься над глубокими аспектами человеческой судьбы.

Ключевые слова: антитеза, мотив, отчуждение, проблема, рассказ, символ, философская притча.

THE PROBLEM OF ALIENATION IN THE STORY «SEPARATING» BY JACK HODGINS

N. A. Razvadovskaya

*PhD, Ass. Prof. (Belarusian State Pedagogical University
named after Maksim Tank, Belarus, Minsk)*
raznat2003@yandex.by

The article analyses the structure of the story «Parting», distinguishes two levels of interpretation: realistic and philosophical. Through the life story of the main character the author demonstrates the crisis of consciousness and draws attention to the universal nature of the problem of alienation. In general, the article draws attention to the way D. Hodgins creates a complex work that allows the reader to reflect on the deep aspects of human destiny.

Key words: antithesis, motive, alienation, problem, story, symbol, philosophical parable.

Джек Ходжинс (*Jack Hodgins p. 1938*) можно по праву назвать живым классиком современной англоязычной литературы Канады. Дебют писателя состоялся еще в 1968 году, но широкая известность пришла к нему после публикации сборника рассказов «Остров Спита Делани» (*«Spit Delaney's Island», 1976*) и романа «Изобретение мира» (*«The Invention of the World», 1977*). Сегодня Д. Ходжинс является едва ли не самым известным канадским писателем. Он удостоен многочисленными литературными наградами, среди которых медаль Лорна Пирса (2014), премия Терасена (2006), премия Этель Уилсон (2000), премия Содружества (1988), Канадско-Австралийская премия (1986), премия Этвуд-Гибсона (1978)) и другими.

В 2001 году по мотивам рассказов, входящих в сборник «Семейный театр Барклай» («*The Barclay Family Theatre*», 1982) была создана опера «Глаза на горе». О жизни самого писателя снят фильм «Остров Джека Ходжинса».

Хотя в большей степени Д. Ходжинс известен как романист («Воскрешение Джозефа Борна», 1979; «Почетный покровитель», 1987, «Невинные города», 1990; «Очарование Маккена», 1995; «Разбитая земля» 1998; «Расстояние», 2004; «Мастер счастливых концовок», 2010), он также является признанным мастером коротких рассказов (сборник «Ущерб, нанесенный штормом», 2005), автором детских книг («Забытый в Склаббл-Бэй», 1989). На родине и в Европе творчество Д. Ходжинса уже давно является объектом изучения литературоведов, ему посвящены десятки исследований (например, «Джек Ходжинс и его работы» Д. Джеффри, сборник научных и критических статей «На берегах вечности» и т. д.). Книги писателя переведены на множество языков, однако русскоязычному читателю имя Д. Ходжинса практически неизвестно, а о его творчестве упоминала лишь А. К. Савуренок в предисловии к «Рассказам канадских писателей» (1985), давая краткий обзор развития истории и литературы Канады с конца XVIII и до 80-х годов XX века: «...несмотря на различие творческих почерков Д. Уокера и Д. Бейли, У. Д. Валгардсона и О. Ноулена, Д. Ходжинса и М. Этвуд, всех их объединяет внимание к духовному миру человека, интерес к нравственным проблемам и осознание глубокого кризиса, переживаемого буржуазным обществом» [1, с. 12].

Прозу Д. Ходжинса можно назвать антропоцентрической, поскольку в центре внимания писателя всегда находится человек, живущий обыкновенной жизнью. Продолжая традицию национальной литературы, Д. Ходжинс изображает жизнь канадской провинции, а его излюбленным героем является маленький человек. Именно таков Спит Делани – главное действующее лицо одного из ранних рассказов писателя «Расставание» («*Separating*», 1975).

Сюжет рассказа строится вокруг достаточно типичной и распространенной ситуации – развод супругов. Именно этим и объясняется, тот факт, что при переводе названия рассказа чаще всего употреблялись существительные «расставание» или «прощание». Однако их использование, на наш взгляд, сужает идейно-смысловое поле рассказа, суть которого лучше отражено в оригинальном названии «*Separating*» (разделение, разделяющий). К тому же можно говорить о первичном (исходном) смысловом содержании слова «*separating*» и вторичном (метафорическом). Под первичным подразумеваются два конкретных события – отправка в музей Оттавы паровоза, на котором работал Спит Делани, и путешествие Спита с семьей за границу. Эти события разделили жизнь героя на «до» и «после». «До» – привычная, размеренная жизнь, казавшаяся благополучной («*Когда Спиту стукнуло сорок, он уверился в том, что обошел все западни, в которые попались другие в тридцать с чем-то лет. <...> А Спит, как и двадцать лет назад, все занимался своим любимым делом: водил паровоз бумажной фабрики – Старикана Номер Один, – гонял его по путям, толкал платформы, товарные вагоны и цистерны к баржам и обратно. <...> В семейной жизни ему тоже повезло. У всех его знакомых с детьми-подростками непременно случалось что-то неладное..., а Джон и Кора, казалось, выросли без помех: Кора предпочитала сидеть у телеви-*

зора и уплетать шоколад, а не валять дурака с парнями или бегать по вечеринкам. Джон только и делал, что читал книжки. Вроде с ними было все в порядке. <...> После того как ему стукнуло тридцать, у всех, куда ни глянь, семьи стали разваливаться. У всех, кроме него и Стеллы». [1, с. 308-309]). После – распад семьи и необходимость привыкать к новой реальности.

Метафорический смысл – тотальное одиночество человека, разобщенность и отчуждение людей как в мире, так и в семье, разрушение духовных связей. Появление темы одиночества и отчуждения в творчестве Д. Ходжинса неслучайно. Оно объясняется как особенностями современной жизни, в которой человек чаще всего вынужден соответствовать общепринятым стандартам и ожиданиям окружающих, забывая о собственных желаниях, так и спецификой самой канадской литературы: «...одиночество, духовная изоляция – исторический удел канадцев, корни которого уходят в далекое прошлое, – одинокими и изолированными чувствовали себя обитатели первых английских фортов на берегах Гудзона в окружении неизвестного, а потому страшного и враждебного мира; в одиночку сражались жившие на границе пионеры с дикой природой, которую им предстояло покорить; тысячи прибывавших в Канаду иммигрантов были оторваны от своей старой родины, своего прошлого» [1, с. 12].

Характер главного героя «Расставания», его жизнь и своеобразное прозрение раскрываются перед читателем постепенно, для чего Д. Ходжинс использует прием ретардации, включая в текст различные описания (пейзаж, интерьер, фрагментарные воспоминания Спита, поток сознания героя и т.д.). Рамочная композиция в свою очередь позволяет усилить контраст между настоящим (уход жены и детей и растерянное одиночество героя) и прошлым (иллюзорное благополучие жизни Спита).

Рассказ отчетливо распадается на две части: первая соотносится с настоящим временем, вторая – с прошлым.

В первой части Д. Ходжинс в мельчайших деталях описывает место, где начинается и завершается действие рассказа: дорога, на которой автостопщики (hitch-hikers) ждут попутные машины, чтобы добраться до океана; прячущаяся за деревьями старая бензоколонка Спита Делани; его стоящий на перекрестке дом и большой камень «у обочины дорожного тупика» [1, с. 306], на котором сидит мужчина. Дорожный тупик, где ожидает отъезда жены Спит, – символ жизненного тупика, в котором оказался герой. Фраза, завершающая первую часть «Расставания», – «У меня нет жены... Сегодня мы расстаемся. У меня нет жены» [1, с. 308] – дает понять, что жизнь Спита изменилась. Таким образом, уже в начале рассказа появляются два ключевых мотива, имеющие символическое значение, – дорога и перекресток. Перекресток символизирует неизвестность, выбор иногда символ перекрестка трактуют как человеческий страх и надежду в момент выбора [2]. Аналогично – дорога, которая соотносится с жизненным путем и поиском. «От его камня у дорожного тупика до пляжей на западном побережье, куда они (автостопщики – прим. наше) направляются, тянется дорога в девяносто миль. Серебристо-серая, бежит она по холмам вдоль небольших заливов, через поселки, опоясывая горы, тянется по берегам рек, и на всем ее

протяжении царит оживленное движение: туристы стартуют от парома и мчатся к кемпингам, коммивояжеры выезжают из мотелей и спешат на деловые встречи. Самое трудное – старт и финиш, а длинная серая лента, соединяющая их, бежит гладко и беспечно по поверхности вещей. Спит Делани может мысленно проследовать по этой дороге, зная каждый ее поворот, ощутить, как, перевалив последний холм, видишь перед собой широко раскинувшийся океан, окутанный голубой дымкой. Длинная извилистая полоса песка, на которой кишмя кишат люди, отделяет остров от моря и человека от кита» [1, с. 307–308]. В приведенной цитате присутствуют словосочетания с глаголом «отделять» (separate), которые подводят к мысли, что история Спита Делани – это лишь повод для автора задуматься над проблемой тотальной разобщенности людей и причинах этой разобщенности. Отсюда и антитезы «остров – море», «человек – кит». Важно, что дом Спита находится именно на острове, а не на материке. По словам С. Стефанидеса и С. Баскет, человек, живущий на острове, совсем по-другому воспринимает пространство, четко осознавая, что земля рано или поздно закончится и начнется море [3]. Дж. Трессидер в «Словаре символов» пишет о множественности символики острова: «он (остров – прим. наше) всегда таинственное "где-то", мир обособленный, иногда духовная цель или место обитания избранных бессмертных, иногда заколдованное место» [2]. В то же время остров может символизировать не только обособленность, но и центр личности, место откровения и возможного духовного перерождения. Однако в контексте рассказа остров ассоциируется именно с обособленностью героя. «Спиту безразлично их (автостопщиков – прим. наше) внимание, он чувствует себя фигурой сбоку» [1, с. 306], т.е. ощущает себя чужим. На первый взгляд может показаться, что такое состояние героя вызвано исключительно его расставанием с женой, однако это не так. Во второй части рассказа, где речь идет о прошлом Спита, в потоке его воспоминаний всплывает эпизод, связанный с семейной поездкой на пляж. «Он не искал его, не звал, вопрос возник сам по себе. Спит лежал на спине, зарывшись в песок у залива Виканинии, впитывая солнечные лучи. Он привез семью на западный берег провести уикенд и поставил палатку повыше линии большого прилива. <...> Внезапно ему в голову втемяшился вопрос: "Где проходит разделительная линия?" <...>. "Между чем есть эта линия и между чем ее нет?" "Где проходит разделительная линия?" Эти слова поразили его мозг снова и с такой силой, что он вскочил на ноги и потряс головой, словно корова, отгоняющая мух» [1, с. 310–311]. Само появление этих вопросов и реакция на них Спита свидетельствуют о том, что на уровне подсознания чувство одиночества, отчужденности от семьи и других людей уже давно жило в мужчине. Не случайно в тексте Д. Ходжинса вопросы обозначены курсивом, и столь же неслучайна антитеза «остров – море», поскольку море (океан) – символ не только источника жизни, превращения и возрождения, но и символ беспокойства, и познания. Не менее значима и антитеза «человек – кит». Символика образа кита имеет разные толкования. Во многих культурах кит чаще всего олицетворяет мир природы и связь человек с ней, но, кроме этого, образ кита может символизировать знания и мудрость, мощь и силу, выносливость и

настойчивость, освобождения от физических и умственных ограничений, от оков повседневной жизни и давления общества. Таким образом, говоря об отделенности человека от кита, Д. Ходжинс называет причины, порождающие отчуждение людей: отсутствие гармонии с природой и окружающим миром, зависимость от общественных установок и т.д.

Примечательно, что крах жизни Спита Делани случился, когда ему исполнилось сорок лет. Мужчины в сорок лет – уже полностью сформировавшаяся личность с собственными взглядами и жизненными ценностями и укладом: *«Спит не знал никого, для кого работа значила бы так же много, кто был бы так же, как он, беззаветно предан делу, которое давало ему средства к существованию»* [1, с. 308]; *«То, что для него было важным, настоящим – работа, семья, брак – всему этому было суждено вынести испытания предательского третьего десятка»* [1, с. 310]. В то же время в психологии сорок лет определяется как середина жизни, кризис среднего возраста, кризис души. В это время и мужчины, и женщины начинают критически оценивать пройденный жизненный путь, поэтому именно в сорок лет Спиту в голову приходит в голову вопрос о проходящей где-то разделительной линии, а его жена Стелла заявляет: *«Женщина в моем возрасте <...> начинает задавать себе вопрос, чего она достигла и чего ей остается ждать»* [1, с. 314]. Кризис усугубляется потерей Старикана Номер Один, старого паровоза, на котором Спит проработал 20 лет: владельцы фабрики продали его в качестве экспоната Национальному музею в Оттаве. Но если для них паровоз – всего лишь вещь (*«...эта колымага давным-давно свое отслужила, в мире все изменилось, кроме музея ей место разве что на свалке. Не могут же вещи служить вечно»* [1, с. 313]), то для Спита Старикан Номер Один – часть его самого (*«Сукины дети. Они с таким же успехом могли бы снести ему полголовы. Почему бы им заодно не продать государству его правую руку? <...> И с этой разлукой ему было нелегко примириться»* [1, с. 313]).

По настоянию Спита его семья отправляется в путешествие за границу. Но если для мужчины путешествие – попытка преодолеть кризис души и забыть о потере Старикана Номер Один, то для Стеллы – попытка избавиться от гиперфиксации мужа, который не только повесил изображение Старикана перед камином и прибил номер паровоза к дверям спальни, но и записал на магнитофонную пленку гудок машины, чтобы *«слушать, как ее душа выпускает гудки во всю мочь, пробирая его до дрожи»* [1, с. 314]. Женщину раздражает заикленность мужа, поскольку поведение Спита слишком явно выходит за рамки общепринятого. Однако надежды обоих оказались тщетными. За границей тоска Спита по Старикану лишь усилилась, и когда она стала невыносимой мужчина включил магнитофон. *«...он сидел, прислонившись спиной к пыльным камням, закрыв глаза. Обеими руками он прижимал к груди магнитофон. Старикан Номер Один тряс его, как лихорадка»* [1, с. 316]. Поступок Спита стал своего рода лакмусом истинного отношения к нему жены и детей. Стелла считает своего мужа глупцом, который портит ее репутацию: *«В этой пустыне столько людей, все видели, какого дурака ей приходится терпеть!»* [1, с. 314]. В данной фразе, передающей

мысли Стеллы, важным, на наш взгляд, является употребление глагола «терпеть», коннотация которого свидетельствует об отсутствии любви и уважения в семье. Да и семьи-то по сути нет. Есть четыре человека, живущие под одной крышей, но отдельно друг от друга. Стелла целиком сосредоточена на председательстве в женском клубе и озабочена лишь общественным мнением. Сын Спита Джон – эгоист, убежденный в собственной уникальности, а потому с презрением относящийся к родителям и сестре. *«Он говорил, что у него позднее сексуальное развитие, таким образом давая возможность окружающим сделать вывод о собственной гениальности. У блистательных умов нет времени на сумасбродный период созревания. Их дело мыслить»* [1, с. 318]. Мирок Кору Делани примитивен и ограничен лишь едой, телевизором и желанием выйти замуж. И Джон, и Кора так же, как и Стелла, стыдятся своего отца, их раздражает его привязанность к старому паровозу. *«Дети, разумеется, не желали разговаривать с ним, и так вся семья проехала Израиль, Турцию и Францию. ...они все время отворачивались от него, а в толпе делали вид, что путешествуют без родителей. Кора подолгу плакала от стыда, а Джон прочитал полную шеститомную историю Европы»* [1, с. 316]. Именно во время путешествия к Спиту приходит понимание, что он чужой для семьи: *«Ему казалось, невероятным, что эти люди – его близкие. Семья, которую он таскал по всему белому свету, была такой же чужой для него, как престарелая супружеская пара, жившая в этом доме. Что общего было у него с этим чопорным и заносчивым парнем? Или с этой толстой девицей? А Стелла... Ее лицо с красными припухшими глазами было сейчас для него таким же чужим, как в день их первой встречи. Если бы он подошел к ней сзади и тронул ее за ногу, она бы, поди, сказала, как тогда: "Проваливай, мистер, мне надо дело делать". Они не стали ближе друг к другу, ни на один шаг»* [1, с. 318]. Едва ли не впервые Спит задумывается о том, почему люди оказываются чужими друг другу. И к нему приходит понимание, что недостаточно иметь жену и детей, чтобы называться семьей. Необходимы существование духовной связи и стремление понять друг друга. *«Не знаю, что и подумать, – говорил он себе, – но что-то творится неладное. Если мы не можем соприкоснуться в мыслях, откуда мне знать, здесь ты или нет? Откуда мне знать, кто ты? Если два человека не могут хотя бы чуть-чуть понять друг друга, как, черт побери, они могут быть уверены хоть в чем-нибудь?»* [1, с. 318]. Однако трагедия Спита не только в том, что его семья далека от него, но и в том, что он далек от семьи. Он также живет в своем собственном мире, центром которого является Старикан Номер Один. Вклад в семью Спита заключался лишь в зарабатывании денег для обеспечения жены и детей, но их мыслями и чувствами мужчина не интересовался. В тот момент, когда Спит размышлял о своей, как ему казалось, благополучной жизни, вспоминая о детях, он думает: *«У всех его знакомых с детьми подростками непременно случалось что-то неладное: один разбил отцовскую машину, другого подловили в компании наркоманов, у одних дети обращались с родителями, как с рабами, у других дочери делали тайные аборт на континенте, а Джон и Кора, казалось, выросли без помех...Вроде с ними все в порядке.*

Стало быть, они уважали отца, как говаривал Спит, хотя он и признавал, что отчасти заслуга в этом принадлежала его жене» [1, с. 309]. Важными в приведенной цитате, на наш взгляд, является употребление вводного слова «казалось» и частицы «вроде», которые указывают, что Спит совершенно не знает своих детей. То же самое можно сказать и Стелле. Д. Ходжинс включает в рассказ в качестве воспоминаний Спита историю его женитьбы. *«Когда он вошел к Стелле в кухню, помещавшуюся позади лавки ее отца, она была длинноногой двадцатидвухлетней девушкой с костистым лицом, невестой плоскозатого лесоруба из Тэхиса. <...> Он лапнул ее. "Проваливай, мистер, мне надо дело делать", – сказала она, а он в ответ: "Видать, этого лесоруба загнали-таки в угол". Однако Спит остался, чтобы отбить ее, и помчался с ней в дом к священнику за день до намеченной свадьбы с лесорубом»* [1, с. 310]. Случайный союз Спита и Стеллы – союз двух чужих людей, которых не связывали глубокие чувства и у которых не было ничего общего. Таким образом, путешествие за границу лишь обнажило проблемы, существовавшие в семье Спита. По возвращении домой Стелла принимает решение о разводе. Несмотря на очевидность происходящего, Спит не в состоянии принять услышанное: *«Оторвать его от Стеллы было все равно, что оторвать ему руку. Он привык к ней и не мог представить себе, как жить без нее»* [1, с. 323]. Ключевым является глагол «привык»: Спит цепляется за изживший себя брак из-за страха перед неизвестностью (*«Я даже не могу представить себе, как все это будет»* [1, с. 324]).

Однако рассказывая историю одной семьи, Д. Ходжинс выходит за рамки судьбы конкретного человека. Так в «Расставании» появляется символический образ трещины, о которой говорит незнакомый юноша, встреченный Спитом на побережье. *«Они нашли там трещину, идущую по дну океана. Точно, они говорят, что эта трещина все время выдавливает лаву, как зубную пасту. <...> Отталкивает континенты все дальше друг от друга. <...> Отталкивает и отталкивает. Образует водораздел. Как когда-то в самом начале времен. И где-то прямо здесь поблизости проходит этот чертовски огромный шов. Он разрастается и расталкивает континенты»* [1, с. 322]. Таким образом, проблема отчуждения приобретает глобальный, общечеловеческий характер, что позволяет сделать вывод: «Расставание» Д. Ходжинса следует рассматривать на двух уровнях: как реалистический рассказ и как философскую притчу. Если говорить о рассказе канадского писателя как реалистическом произведении, то следует отметить его бытовой план, простой, логичный и причинно обусловленный. Автор подчеркивает реальность происходящего, вводя в повествование множественный фактический материал: топографические названия (Оттава, Стрэтфорд, Кахиркивин и т.д.), предметы одежды, быта, марки автомобилей (ковичанские¹ свитера, туфли на пластиковой подошве, эстамп Тома Томпсона², пи-

¹ Ковичан – группа из 41 племени береговых салишей, которые живут в районе долины реки Ковичан на острове Ванкувер.

² Том Томсон (англ. Thomas John Thomson, 1877 – 1917) – канадский художник, пейзажист.

кап фирмы «Дженерал моторс»). Кроме этого, в рассказе присутствуют упоминания индейских легенд и пейзажные зарисовки, которые можно рассматривать как отсылку к «*natura story*», «местному колориту», например: «Она рассказывала про какое-то поверье о чудовищном морском волке (имеется в виду Васго, он же Морской Волк – в мифологии индейцев хайда озерное, морское чудовище с телом волка и плавниками косатки – прим. наше), который с рыком выходил из моря и пожирал людей, Он приходил еще для того, чтобы развести волков на суше, но потом отправлялся жить в море» [1, с. 311]; «Здесь и там по влажному песку шлепали чайки, они собирались стайками у лужиц, оставленных приливом. Деревья, и без того согнутые и искореженные штормами, под ветром согнулись еще ниже. Вдоль неровной линии высокого ночного прилива тянулась, словно бесконечная полоса скошенного хлеба, гряда желтоватых водорослей, скатанных, спутанных с обломками коры и корягами» [1, с. 320]. Все эти детали придают повествованию достоверность, едва ли не документальность, и призваны убедить читателя в реальности происходящего. В то же время сосредоточенность Д. Ходжинса на социально-бытовом плане жизни Спита Делани не вытесняет главного – изображения кризиса сознания главного героя.

Рассказ «Расставание» тесно связан с действительной жизнью, т.е. насыщен реалиями быта, однако оригинальное название «Separating» приобретает аллегорическое звучание: человек фатально отделен от других людей (separate – отдельный, изолированный; отделять(ся), разделять(ся) [5]). Таким образом, проблема отчуждения и одиночества приобретает у Д. Ходжинса экзистенциальный характер. Неслучайно рассказ завершается вопрошающим криком Спита: «*Меня надули, где же в конце концов эта проклятая линия?*» [1, с. 327].

Библиографический список

1. Рассказы канадских писателей : пер. с англ. / сост., предисл., справка об авторах А. К. Савуренок. – Л., 1985. – 360 с.
2. Трессидер, Дж. Словарь символов [Электронный ресурс] / Дж. Трессидер. – URL: https://www.lesjeunesrussisants.fr/dictionnaires/documents/DICTIONNAIRE_RUSSE_DES_SYMBOLIS.pdf (дата обращения: 08.08.2024).
3. Stephanides, S. Islands, Literature and Cultural Translability [Electronic resource] / S. Stephanides, S. Bassnett // Open Edition Journals. – URL: <https://journals.openedition.org/transtexts/212?lang=en>. (дата обращения: 08.08.2024).
4. Official web site of Canadian author Jack Hodgins [Electronic resource] / J. Hodgins/ – URL: Mode of access: <https://jackhodgins.ca/> (дата обращения: 08.08.2024).
5. Англо-русский словарь Мюллера [Электронный ресурс] // Словари онлайн. – URL: <https://eng-rus-muller-dict.slovaronline.com/> (дата обращения: 08.08.2024).

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В ДИАЛОГЕ ВРЕМЕН: НОВАЯ ТРИЛОГИЯ ПЭТ БАРКЕР О ТРОЯНСКОЙ ВОЙНЕ

М.С. Рогачевская

докт. филол. наук, профессор (Беларусь, Минск)
marinaragachewskaya@gmail.com
mailto:alexandra-vil@yandex.ru

В статье представлен критический анализ новой исторической трилогии о Троянской войне современной английской романистки Пэт Баркер: «Безмолвие девушек», «Троянские женщины» и «Путь домой» с точки зрения диалогизма как методологического подхода. Выделены и рассмотрены следующие способы ведения художественного диалога между наследием античности и современностью: современный язык в изображении реалий античности, интерпретация событий от имени рассказчика, помещенного в иной временной и географический пласт, ирония, разрушение бинарных оппозиций и создание множественной картины мира, уравнивание рационального и иррационального, диалог с «имплицитным» читателем, а также диалог разных голосов внутри одного воспринимающего сознания.

Ключевые слова: диалог/диалогизм, исторический роман, Пэт Баркер, Троянская война, ирония, имплицитность.

THE HERITAGE OF ANTIQUITY IN THE DIALOGUE OF TIMES: PAT BARKER'S NEW TRILOGY ON THE TROJAN WAR

M.S. Ragachewskaya

Ph. D., Professor (Belarus, Minsk)
marinaragachewskaya@gmail.com

The article presents a critical analysis of the new historical trilogy about the Trojan War by the contemporary English novelist Pat Barker: *The Silence of the Girls*, *The Women of Troy* and *The Voyage Home* from the point of view of dialogism as a methodological approach. The following methods of holding an artistic dialogue between the heritage of antiquity and modernity are identified and analyzed: modern language in the depiction of the realities of antiquity; interpretation of events on behalf of the narrator placed in a different temporal and geographic location; irony; destruction of binary oppositions and creation of a multiple picture of the world; balancing the rational and the irrational; dialogue with the “implicit” reader, as well as a dialogue of different voices within one perceiving consciousness.

Key words: dialogue/dialogism, historical novel, Pat Barker, Trojan War, irony, implicitness.

Античное культурное наследие является фундаментом, на котором возникла и развивалась вся современная европейская литература. Известным фактом, который тем не менее стоит подчеркнуть, является то, что в эпоху античности бы-

ли сформированы основные литературные жанры, формы повествования, базовые сюжетные схемы и типы героев, получившие дальнейшее развитие в западноевропейской литературе.

Современные авторы обращаются к мифологии, истории и литературе античности по ряду причин. Прежде всего, западноевропейских писателей всегда привлекали эстетические идеалы античности. Современную литературу, безусловно, мотивируют и философские и гуманистические идеи древнего мира, связанные с человеческой личностью и свободой. Идея калокагатии, «гармонически развитого человека», которая была актуальна в античную эпоху, продолжает вдохновлять современных мыслителей, стремящихся к исследованию человеческой природы и места человека в обществе.

Межкультурный диалог с античным наследием способствует установлению связи между различными культурными традициями. Это взаимодействие позволяет не только глубже понять исторические и культурные процессы, но также способствует развитию новых идей и форм. В результате, античность становится не только объектом изучения, но и активным участником современного культурного дискурса. Писатели нашей эпохи не просто повторяют античные мотивы, а интерпретируют их с учетом современных реалий, создавая произведения, в которых античные архетипы и образы получают новые значения и контексты.

Если мы обратимся к писателям современной Великобритании, то найдем сотни произведений, в которых действуют герои греческой мифологии и истории, реинтерпретируются и переосознаются сюжеты, ставшие архетипическими, отражающие вечные свойства человеческой природы. При этом среди таких романов – в основном, фантастика, бестселлеры, ориентированные на массовую публику: «Король должен умереть» («*The King must Die*», 1958) Мэри Рено (1905–1983), «Любимые» («*Those Who are Loved*», 2019) Виктории Хислоп (1959–) (древняя Греция здесь, скорее, составляет аллюзивный пласт, но сами романы посвящены сравнительно недавней истории Греции), «Справедливый город» («*The Just City*», 2015) Джо Уолтон (1963–), «Персидский огонь» («*Persian Fire*», 2005) Тома Холланда (1968–), «Дети Иокасты» («*The Children of Jocasta*», 2017) Натали Хейнс (1974–), «Дафна» («*Daphne*», 2019) Уилла Боуста (1980–), «Дочери Спарты» («*Daughters of Sparta*», 2021), «Тень Персея» («*The Shadow of Perseus*», 2023) и другие романы Клэр Хейвуд (1985–), «За победителя» («*For the Winner*», 2017) Эмили Хаузер (1987–) и мн. др. Однако большего внимания литературоведов заслуживают писатели так называемого первого ряда, как, например, Роберт Грейвз (*Robert Graves*, 1895–1985), Джон Фаулз (*John Fowles* 1926–2005), Пэт Баркер (*Pat Barker*; 1943–), Питер Акройд (*Peter Ackroyd*; 1949–), Колм Тойбин (*Colm Tóibín* 1955–), в творчестве которых заметное место отведено историческим романам.

Пэт Баркер можно без преувеличения считать одной из ведущих писательниц современной Великобритании: она удостоена Букеровской премии, премии *The Guardian* в области художественной литературы, а в июле 2024 г. была избрана почетным членом Британской академии. Ее творческие приоритеты пре-

терпели определенную эволюцию. Начав свою писательскую карьеру с романов «Юнион-стрит» (*«Union Street»*, 1982) и «Дочь столетия» (*«The Century's Daughter»*, 1986), которые посвящены проблемам женщин из рабочего класса, Баркер непроизвольно привлекла к себе ярлык «феминистски», с чем она была категорически не согласна, заявляя в интервью, что *«загнала себя в рамки, где меня тоже жестко загнали в рамки эдакого типажа северянки, провинциалки из рабочего класса, автора феминистских романов – ярлык, ярлык, ярлык. Дело не столько в том, что я возражаю против ярлыков, но тут действительно доходишь до точки, когда люди читают ярлыки вместо книг. И я чувствовала, что дошла до этой точки»* [1]. Действительно, тематический арсенал писательницы достаточно широк: это и проблемы исторической и индивидуальной памяти, психологические травмы, моральный выбор, искусство и этика... Особое внимание она уделила теме Первой мировой войны, которую раскрыла в трилогии «Возрождение»: «Возрождение» (*«Regeneration»*, 1991), «Дверной глазок» (*The Eye in the Door*, 1993) и «Дорога призраков» (*«The Ghost Road»*, 1995), а также и в других романах – например, «Другой мир» (*«Another World»*, 1998), «Комната Тоби» (*«Toby's Room»*, 2012). Тема войн XX в. проникает и в ряд других романов писательницы, созданных уже в новом столетии – «Двойное видение» (*«Double Vision»*, 2003), «Полдень» (*«Noonday»*, 2015).

С 2018 по 2024 гг. Баркер снова издает трилогию (форма, ставшая очень модной у современных британских авторов – например, у Х. Мантел, Д. Митчелла, К. Аткинсон) – на этот раз это романы о Троянской войне: «Безмолвие девушек» (*«The Silence of the Girls»*, 2018), «Троянские женщины» (*«The Women of Troy»*, 2021) и «Путь домой» (*«The Voyage Home»*, 2024). На их примере можно осмыслить феномен обращения автора военных романов к истории Трои в контексте современности.

Исследуя тему Троянской войны в зарубежной литературе XX–XXI вв., О. В. Манжула справедливо отмечает, что «в литературе разных стран сюжет Троянской войны был популярен всегда» [2, с. 54] и рассматривает в своей статье яркие примеры: роман «Улисс» (*Ulysses*, 1921) Дж. Джойса, пьесу французского писателя Ж. Жироу «Троянской войны не будет» (*«La guerre de Troie n'aura pas lieu»*, 1935), роман английской детской писательницы Оливии Кулидж «Троянская война» (*«The Trojan War»*, 1952), роман еще одной детской писательницы Розмари Сатклиф «Черные корабли у стен Трои» (*«Black Ships Before Troy»*, 1992), фантастический роман американского писателя Дэна Симмонса «Илион» (*«Ilium»*, 2004), романы американских писательниц Маргарет Джордж «Елена Троянская» (*«Helen of Troy»*, 2006) и Джо Грэм «Черные корабли» (*«Black Ships»*, 2008), повесть немецкого автора Ганса Эриха Носсака «Кассандра» (*«Kassandra»*, 1948). Добавим, что свой вклад в разработку темы внесли и немецкая автор Криста Вольф (1929–2011) с романом «Кассандра» (1983), Колин Маккалоу, австралийская романистка, с романом «Песнь о Трое» (*«The Song of Troy»*, 1998), затем появляются «Падение Трои» (*«The Fall of Troy»*, 2006) Питера Акройда – исторический роман о раскопках Трои, «Елена Троянская: богиня,

царица, блудница» («*Helen of Troy: The Story Behind the Most Beautiful Woman in the World*», 2007) Беттани Хьюз. И вот список пополняется целой трилогией знаменитой британской писательницы.

Способы апроприации античных сюжетов разнообразны: создание полусказочного пересказа (как у О. Кулидж, Р. Сатклиф, М. Джордж, Дж. Грэм); построение сюжета, разворачивающегося в современности, однако постоянно возвращающего читателя с помощью приема параллельного сюжета и хронотопа в древность с целью ведения диалога времен (Д. Симмонс); использование античных сюжетов в форме реминисценций с целью, например, пародирования («Пенелопада» – «*The Penelopiad*» (2005) Маргарет Этвуд, «Троя. Величайшее предание в пересказе» – «*Troy: The Greatest Story Ever Told*» (2021) Стивена Фрая – переосмысление мифов о Трое в юмористическом ключе).

Какую же форму, жанр, нарративную стратегию выбирает П. Баркер? Это романы исторические в той степени, в которой можно считать гомеровскую историю Трои собственным историческим текстом. Баркер своеобразно пересказывает эпическую поэму Гомера, но пересказ получается оригинальным, эмотивным и очевидно созвучен с трагедий Еврипида «Троянки» (415 г. до н. э.), которая не имела большого успеха из-за своей антивоенной направленности. Романы П. Баркер – это взгляд на события с позиции Брисеиды, той самой, которая в начале «Илиады» служит источником гнева Ахиллеса, Пелеева сына, из-за того, что ее как награду за победу в битве отбирает у Ахилла Агамемнон, но имя которой всплывает только в 184 строке поэмы, да и в целом в поэме возникает всего 9 раз (в самом-то деле, ведь гнев героя-мужчины куда эпичнее, нежели судьба и вся жизнь некой наложницы). Вот на этом пересечении мотивов – психологических перипетий греческого воина и страдания женщины поверженного города Лирнесса, который греки осадили еще до взятия Трои, и возникает нарративное пространство трилогии. Иронично, но Баркер сознательно создала действительно феминистские художественные тексты, на страницах которых она разворачивает диалог времен, правда, не с помощью персонажей, принадлежащих разным эпохам, не прибегая к параллельным сюжетам, не посредством путешествия героя во времени и даже с минимумом авторских ремарок (которые могут создавать диалоги между голосами прошлого и настоящего или авторским голосом), а посредством имплицитной ассоциативной и аллюзивной связи с ценностными ориентирами нашего времени, феминистской картины мира и ее дискурсивной составляющей.

Развитие теории диалога восходит к трудам М. Бахтина. Он сформулировал философскую основу диалогизма, подчеркивая, что «все, что есть в человеке, выражается в действии и в диалоге» [3, с. 272]. Говоря о диалогичности хронотопов, ученый особо отметил тот факт, что «этот диалог не может войти в изображенный в произведении мир, ни в один из его (изображенных) хронотопов: он – вне изображенного мира, хотя и не вне произведения в его целом. Он (этот диалог) входит в мир автора, исполнителя и в мир слушателей и читателей. И эти миры также хронотопичны» [3, с. 284]. Данный постулат представляется нам

в особенности важным для понимания жанровой эволюции романа в целом и романа с античным хронотопом и сюжетом в особенности.

Приведем еще один взгляд на концепцию диалогизма известного исследователя проблем риторики, диалектики и диалогизма Дона Бялостоски: «Следствием принципа [диалогизма] является то, что не существует систематического или исторического ограничения для количества голосов, которые могут найти место в данном диалоге. В то время как в диалектике ожидается, что тезис будет иметь формальный антитезис или следствие, а риторика направлена на историческую аудиторию, диалогизм открыт любым голосам, где участники могут проявить себя. Такие голоса не могут предложить антитезис данному тезису или ответ на поставленный вопрос, но могут ввести иной способ говорения, который бросает вызов самому языку собеседников; вместо того, чтобы апеллировать к присутствующей аудитории, эти голоса могут вторгаться в утверждения других лиц, тех, кто исключен из этой аудитории, но тем не менее затронут рассматриваемыми вопросами. Начальный диалогический ход, таким образом, заключается в том, чтобы поместить высказывание в поле других конкретных высказываний, а всегда доступный диалогический ход – ввести другой новый голос в это поле» [4, с. 22]. Переводя эту идею в концептуальную сферу литературоведческой науки, можно утверждать, что для диалога не всегда важно доступное наличие актуализированных точек зрения в произведении, но возможно ведение имплицитного диалога даже с постоянно возникающими виртуальными голосами.

Диалог времен – между событиями Троянской войны и нашим XXI веком с его собственными войнами – реализуется в трилогии П. Баркер, на наш взгляд, инновационно как с точки зрения нарративных стратегий, так и в коммуникативно-ценностном аспекте. Содержание трилогии в своей общей направленности следует общеизвестным нарративам, однако ведущими голосами в романах являются голоса троянских женщин. Баркер гениально подбирает эпитафьи, и в особенности примечательным является эпитафья к первому тексту, взятый из романа Ф. Рота «Людское клеймо» (*«The Human Stain»*, 2000): «*“You know how European literature begins?” he’d ask, after taking the roll at the first class meeting. “With a quarrel. All of European literature springs from a fight.” And then he picked up his copy of The Iliad and read to the class the opening lines. “‘Divine Muse, sing of the ruinous wrath of Achilles...Begin where they first quarrelled, Agamemnon, the King of men, and great Achilles.’ And what are they quarrelling about, these two violent, mighty souls? It’s as basic as a barroom brawl. They are quarrelling over a woman. A girl, really. A girl stolen from her father. A girl abducted in a war”*» [5, с. 10–11]. Этим эпитафьем универсализируется любой конфликт, будь то масштаба драки в местном баре или мировой войны.

В «Безмолвии девушек» Баркер пересказывает сюжет Троянской войны голосом Бризеиды, захваченной и поработанной Ахиллом, при этом повествование резко контрастирует с тем, что повествуется о событиях в «Илиаде» Гомера, отчетливо обнажая маргинализированное положение женщины в патриархальных обществах, что очевидно уже в первых строках романа: *«Great Achilles. Bril-*

liant Achilles, shining Achilles, godlike Achilles... How the epithets pile up. We never called him any of those things; we called him "the butcher"» [6, с. 3]. Ее рассказ начинается с того, что греческие войска во главе с Ахиллом нападают на город Лирнесс. Ахилл забирает Брисеиду, царицу Лирнесса и жену царя Минеса, в качестве приза. Она становится рабыней в лагере Ахилла, где вынуждена служить ему, быть наложницей и терпеть жестокие реалии войны. Напряжение обостряется, когда Агамемнон, предводитель греческой армии, требует Брисеиду в качестве компенсации за возвращение Хрисеиды, другой пленницы. Этот поступок заставляет Ахилла отказаться от битвы в знак протеста, что существенно влияет на ход войны. Мысли и эмоции Брисеиды, ее чувство потери и бессилия среди хаоса доминируют в повествовании, которое ненадолго переключается на голос сознания Ахилла, раскрывая его смятение, его скорбь о погибшем в поединке Патрокле, его острое осмысление ценности чести и человеческой любви. Кульминация романа – грядущее падение Трои и предстоящий брак Брисеиды с одним из помощников Ахилла после смерти последнего в битве.

Дальнейшая судьба Брисеиды после падения Трои развивается в романе «Троянские женщины» [7] вместе со сложным эмоциональным дискурсом страдания женщин, взятых в рабство греками, которые и сами оказываются в затруднительном положении, не имея возможности вернуться домой из-за отсутствия попутного ветра, что свидетельствует о гневе богов. Брисеида – теперь жена Алкима, она беременна ребенком Ахилла и живет новой жизнью, пытаясь поддержать других поработанных троянских женщин, включая таких известных личностей, как Гекуба и Андромаха. В рядах греческих солдат всплывают старые распри и разгораются новые конфликты. Брисеида стремится отомстить тем, кто причинил ей зло. Но в этом романе возникает новая перспектива видения событий и героев через повествование от третьего лица от имени таких персонажей, как Пирр, сын Ахилла и Деидамии, который пребывает в тени славы своего отца, что делает его жестоким, о чем свидетельствует безжалостное убийство беззащитного царя Приама; дочь Приама Кассандра и прорицатель Калхас. Эти события гармонично вписаны в общую картину динамики власти и выживания в патриархальном обществе, попыток обрести достоинство в своих страданиях. Роман завершается тем, что греческие войска наконец готовятся покинуть Трою, но будущее Брисеиды и судьба других персонажей создают открытую концовку, приглашающую читателя к третьему роману «Путь домой» [8].

В нем продолжается исследование жизни женщин, оказавшихся в послевоенной ситуации, и особое внимание уделено Кассандре, дочери царя Приама, ее сложным отношениям с властью, пророчествам и ее выживанию. Кассандра проклята Аполлоном. Вместе с пленными троянскими женщинами она направляется в Микены, а Агамемнон женится на ней, чтобы укрепить свою власть. Повествование перемежается между точками зрения Кассандры и Рлицы, служанки, приставленной к ней. Это чередование отражает контраст в переживании ситуации. Кассандра предвидит жестокую расплату, ожидающую Агамемнона по возвращении. Ее предсказания исходят из ее глубокого понимания человеческой

натуры. Рица же явственно выступает антагонистом своей госпоже Кассандре, обладая рациональным взглядом на мир и обнажая безумие Кассандры. Клитемнестра, жена Агамемнона, преисполненная обиды, не может простить жертвоприношения их дочери Ифигении – жестокого поступка, который Агамемнон совершил, чтобы обеспечить благоприятный ветер для греческого флота – и предстает как грозный персонаж: она захватила власть в отсутствие Агамемнона, одновременно вступив в интрижку с Эгисфом, двоюродным братом мужа. Ею движет желание мести. Кульминация наступает, когда Агамемнон наконец возвращается домой и Клитемнестра его убивает. Судьба Кассандры также ужасна: ее убивает любовник Клитемнестры, Эгисф. Этот финал романа созвучен трагедийному канону античной драмы, но при этом подчеркивает разрушительные последствия мужского насилия и борьбы за власть. Мрачная концовка трилогии – это четкий посыл о гуманистической значимости утраты, о возмездии как неизбежном мотиве действий, а также – осуждение наследия всякой войны и утверждение важности часто игнорируемых голосов женщин в истории.

Диалог времен, на наш взгляд, прежде всего реализуется через ставший уже традиционным прием – современный, не стилизованный под античность язык, которым общаются герои или выражают свои переживания. При этом не возникает никаких языковых барьеров между троянцами и греками. В действительности, по одной версии, во время Троянской войны греки и троянцы говорили на разных языках. Греки, как правило, использовали древнегреческий язык. В то же время, язык, на котором говорили троянцы, остается предметом дискуссий. Исследования показывают, что хотя все герои «Илиады» говорят на греческом языке, язык, преобладавший в Трое в позднем бронзовом веке, вероятно, не был греческим. Это может быть связано с тем, что Троя находилась в регионе, где могли использоваться анатолийские языки. По другой версии, троянцы – это также греки, или некий субэтнос греков. Так, троянцы и ахейцы в «Илиаде» не только говорят на одном языке, но и поклоняются одним и тем же богам, имеют схожий стиль боя. Так же и язык романного повествования – одинаков во всех диалогах и описаниях, являясь лишь художественной условностью для обеспечения доступа к самому праву голоса. Показателен эпизод прихода Нестора, царя Пилоса, к Брисеиде.

«Then a white-haired man walked forward and introduced himself as Nestor, King of Pylos. He bowed courteously and I thought that, probably for the last time in my life, somebody was looking at me and seeing Briseis, the queen.

“Don’t be frightened,” he said. “Nobody’s going to hurt you.”

I just wanted to laugh. The boys who’d been pretending to defend the staircase had already been dragged away. Another boy, a year or two older, but backward for his age, clung to his mother’s skirt until one of the fighters bent down and prized his pudgy fingers loose. We heard him screaming “Mummy, Mummy!” all the way down the stairs. Then silence.

Keeping my face carefully expressionless, I looked at Nestor and thought: I will hate you till my last breath» [6, с. 17].

И сказанное и несказанное в этом диалоге проходят процесс коммуникации беспрепятственно. И хотя женщины в романах говорят вслух очень мало, они прекрасно понимают все, что обсуждают греки. Не возникает порога восприятия и у читателя – Баркер использует современный английский язык, а также вставляя в повествование общеупотребимые идиоматические, фразеологические выражения и сленг: «*No, I didn't see her as a victim, but then, I knew her better than most. I was her body-slave, or, to use the common, vulgar term slaves themselves use, her catch-fart. And I hated it*» [8, с. 1].

Второй прием – обобщающие комментарии, обладающие своеобразным эвристическим свойством – некая ранее скрытая истина ошеломляет героиню. Голос повествователя сливается с голосом автора, поскольку выражаемые мысли и идеи нехарактерны для дискурса античности. При этом повествование от первого лица остается неизменным, меняется только графическая подача текста. Такова сцена посещения Приамом Ахилла с просьбой выдать тело Гектора для погребения. Слова Приама продолжают еще долго звучать в голове Брисеиды, до тех пор пока она не формулирует некую максиму, которая озвучивает обреченность женщин во времена всех войн:

«I do what no man before me has ever done, I kiss the hands of the man who killed my son.

Those words echoed round me, as I stood in the storage hut, surrounded on all sides by the wealth Achilles had plundered from burning cities. I thought: *And I do what countless women before me have been forced to do. I spread my legs for the man who killed my husband and my brothers*» [6, с. 267].

Отдельно стоит отметить любопытную деталь: автор, наделяя героев-мужчин – Ахилла, Пирра и Калхаса – правом голоса, представляет их перспективу через повествование от третьего лица, в то время как Брисеида и Рита наделены правом повествования от первого лица. Эмоции, переживания, оценочные суждения при этом в обоих способах наррации представлены с одинаковой степенью глубины, детализации, исповедальной интимности и неприкрытой иронии: «*Calchas follows at a slower pace, mouth dry, heart thumping his ribs, but underneath it all he's jubilant, because Agamemnon can't ignore this. He's a man who craves signs and portents, who sees the action of the gods in even the most mundane events, and assumes, of course, that any message from the gods will be aimed exclusively at him. Yes! He's got to send for me now. Though, after a moment's further reflection, Calchas returns to his previous anxious state. Yes, Agamemnon will send for him, he'll be asked to explain why the gods are forbidding the Greeks to leave the site of their greatest victory – and he has absolutely no idea, no idea at all, what he's going to say*» [7, с. 85].

Ирония, третий выявленный прием, повсеместно служит «телепортационным» мостом в диалоге времен. Ирония указывает на точку выхода из античности и прихода в наше время, точку сомнения, критического переосмысления той реальности и перенесения ее на почву сознания современного человека. Такое перенесение часто характерно для пассажей, связанных с Еленой: «*The brother*

kings, Agamemnon and Menelaus, who'd led the expedition, had quarrelled because Menelaus, in defiance of honour, decency and common sense, had taken that bitch Helen back into his bed. Thousands of young men had died so Menelaus could get back to humping his whore. And so, Alcimus went on, they had somehow to seize control of the situation, bring the divided factions together. Pyrrhus said "Yes" and "No" and drank and offered the opinion that what the men really needed was a bit of fun. The games will be fun, Alcimus insisted. "Until they start killing each other over the results," Automedon said» [7, с. 36].

Четвертый прием заключается в уравнивании в правах двух разных картин мира: реалистической и мистической. Выше была упомянута антитеза в видении событий предположительно безумной Кассандрой и рационально мыслящей служанкой Рицей. Но рациональная и иррациональная картины мира в своем синтезе, как и в поэмах Гомера, поддерживают в культуре универсальную и взвешенную модель бинарной оппозиции «рациональное/иррациональное (мистическое)». Так, в романах наравне с живыми людьми действует и мать Ахилла, богиня Фетида, которая, возникнув из морских глубин, приносит ему особенные доспехи для битвы с Гектором. Однако Баркер настолько мастерски рисует эту сцену, что явление Фетиды можно воспринять как игру воображения Брисеиды, наблюдавшей за этим.

Одним из событий затяжной Троянской войны, согласно и историкам, и тексту «Илиады», является некий загадочный «мор», охвативший лагерь греков после того, как Агамемнон глубоко оскорбил Хриса: *«дщери не выдал ему и моление и выкуп отринул»* [9, с. 17]. В романе «Безмолвие девушек» описана эпидемия чумы, которая начинается так же, как и в романе А. Камю: мертвые крысы, количество которых устрашающе растет. Приходит мор – массовые смерти. Этот эпизод имеет две стороны: из мира физического и мира метафизического. В условиях сильной жары, пищевых отходов, крови и ран, антисанитарии (в нашем понимании) эпидемия более чем ожидаема. Но, с другой стороны, мощной риторической силой обладает и сцена молитвы Брисеиды к Аполлону вслед за услышанными ею мольбами Хриса:

«Smintheus Apollo, hear me!»¹

Lord whose arrows strike from afar, hear me!

Lord of mice, hear me!

Lord of mice? I'd forgotten – if I ever knew – that Apollo is the god of mice. And suddenly, I knew where all these prayers were leading. Apollo isn't the lord of mice because they're sweet, furry little creatures and he quite likes them...No, he's the lord

¹ Термин «Сминтей» – эпитет, который употреблялся в описаниях греческого бога Аполлона и означал «Повелитель мышей» или «Уничтожитель мышей». Это имя происходит от древнегреческого слова *sminthos*, которое переводится как «мышь»; Аполлон Сминтей ассоциируется с защитой урожая от мышей.

of mice because mice, like rats, carry the plague; and Apollo, the lord of light, the lord of music, the lord of healing, is also the god of plague.

As the priest's great prayer for vengeance mounted to the skies, I found myself praying with him.

Lord of mice, hear me!

Lord of the silver bow, hear me!

Lord whose arrows strike from afar, hear me!

Until, finally, the forbidden words erupting from my mouth like blood or bile:

God of plague, hear me!» [6, с. 63].

Так естественным образом воедино сливаются два голоса: рациональное толкование явлений и вера в божественное их происхождение. При этом Брисеида олицетворяет в целом скептический взгляд на религию и подвергает сомнению божественную волю, по которой происходят события.

Еще один пример – нахождение отряда греков внутри осадной машины («Троянского коня»). Автор обращается к сниженной физиологической стороне всего происходящего. Описание этой сцены, открывающей вторую роман трилогии, откровенно реалистично и комично: *«Inside the horse's gut: heat, darkness, sweat, fear. They're crammed in, packed as tight as olives in a jar. He hates this contact with other bodies. Always has. Even clean, sweet-smelling human flesh makes him want to puke – and these men stink. It might be better if they kept still, but they don't. Each man shifts from side to side, trying to ease his shoulders into a little more space, all intertwined and wriggling like worms in a horse's shite* [7, с. 1]. Обозреватель *The Guardian*, Эмили Уилсон, тонко отметила свойство поэтики романов Баркер: *«Она также гомерична в своем внимании к тому, что происходит между людьми, и к деталям физического мира: еде, вину, одежде, окружающим звукам и ощущениям на коже, крови, костям, кровоточащим ранам и агонии»* [10].

Отличительным, пятым, свойством диалогизма в тексте становится вовлечение «имплицитного» читателя, т.е. потенциального, абстрактного адресата, идеального получателя авторской информации, поскольку ожидается, что такой читатель способен понять произведение в процессе активного прочтения. Трилогия П. Баркер действительно предполагает наличие такого читателя: его образ задается структурой текста – ему не нужно объяснять, кто есть кто в романе, и почему эти события происходят. Все аллюзии становятся не отсылками к Гомеру, а самостоятельным античным хронотопом, который диалогичен уже потому, что читатель (имплицитный) остро осознает время создания романа и авторскую перспективу, осознает не сказочность и фантастичность, а реализм и попытку рационализации мифа.

На этой основе строится особенность диалога времен в трилогии: через разрушение и деконструкцию бинарных оппозиций, основными из которых в трилогии являются дискурс героического (относящегося к античности) и низкого/телесного/физиологического (современность), гомеровского «известного»

(античность) и рационального, но неизвестного, предполагаемого или сконструированного автором (современность), и самое главное – мужского и женского дискурсов. Примером деконструкции последней упомянутой бинарной оппозиции может служить сцена, где Брисеида невольно слышит уговоры Нестора к Ахиллу, отказывающемуся воевать из-за нанесенной ему Агамемноном обиды:

«“It doesn't matter that you're a better fighter, braver, stronger, whatever –that's not what it's about. He has more men than you, more ships than you, more land than you – and that's why he's commander-in-chief and you're not.”

“None of that gives him the right to take another man's prize of honour. It doesn't belong to him; he hasn't earned it.”

There was a lot more, but I'd stopped listening. Honour, courage, loyalty, reputation – all those big words being bandied about – but for me there was only one word, one very small word: it. It doesn't belong to him, he hasn't earned it» [6, с. 108].

Местоимение среднего рода (*оно*), употребленное для обозначения женщины, нарушает традиционные бинарные оппозиции в гендерном дискурсе, подрывая женскую идентичность, что остро осознается повествовательницей. Этот языковой выбор отражает более глубокие социальные корни динамики власти, конструирования гендерных ролей и закрепляет существующий дисбаланс. Дегуманизация женщин (ведь в английском языке данное местоимение применяется в отношении неодушевленных предметов и животных) укрепляет патриархальные взгляды, согласно которым мужчины – высшие существа. Осознание вербализации женского через местоимение «*оно*» способствует распаду этой оппозиции. В античном по своей тематической канве тексте таким образом возникает «чужой» голос, или, по Бахтину, «внутреннее разноречие». Осознание Брисеидой «объективизации» женщин посредством дискурса не могло возникнуть в гомеровском эпосе или иных нарративах античности. Таким образом объект и субъект уравниваются, меняются местами, их иерархичность разбивается, приводя к иному осознанию ситуации, создавая имплицитный характер авторского диалога.

Похожим свойством обладает и описание Елены Троянской: *«In public, Helen was forever beating her breast, blaming herself for the part she'd played in starting this ruinous war. Perhaps she thought if she used the word “whore” frequently enough, others would be less likely to use it. If so, she was wrong. In private, it was quite a different story. She ridiculed the Trojan women – “the ladies” – and, god knows, they gave her plenty of material. The stupid way they copied her hairstyles, her makeup, her clothes...It was astonishing the way really quite intelligent women seemed to believe that if they carried their eyeliner beyond the outer corner of the lid and gave it a little upward flick, they'd have Helen's eyes. Or if they fastened their cinctures the same way she did hers, they'd have Helen's breasts. All this mindless imitation of a woman they affected to despise...No wonder she laughed at them»* [6, с. 128].

Нельзя не упомянуть еще одну, шестую, форму диалогизма в романах: это разные голоса внутри одного сознания, когда Брисеида раздваивается и «растраивается» на несколько голосов, ведущих внутренний диалог:

«*Would you really have married the man who'd killed your brothers?*

Well, first of all, I wouldn't have been given a choice. But yes, probably. Yes. I was a slave, and a slave will do anything, anything at all, to stop being a thing and become a person again.

I just don't know how you could do that.

Well, no, of course you don't. You've never been a slave» [6, с. 93].

Последняя фраза мастерски диалогизирует роман. Ведь она обращена не ко второму «я» Брисейды (она-то *стала* рабыней), хотя перед этим диалог был заключен внутри ее сознания. Но завершается он обращением к читателю, не прибегая к непосредственной форме обращения.

Этот внутренний диалог часто выходит на уровень философско-психологических обобщений, представляя современное видение человеческого сознания. Таков, например, анализ состояния Кассандры: «*Like every other woman in the camp, Cassandra was facing a lifetime of slavery. Royal birth, her status as a high priestess of Apollo, none of that would be enough to save her. Like everybody else there, like her own mother, she wasn't an important person any more; in fact, she wasn't any kind of person. She was a thing, because that's what a slave is – and not just in other people's eyes, the people who own her, and use or abuse her; no, it's worse than that. You become a thing even in your own estimation. It takes a strong spirit, a strong mind, to resist the stripping away of your old identity. Most of us can't do it. And yet here was Cassandra, who if half the stories were true was as mad as a box of snakes, prophesying that she was about to become the wife of a great king*» [8, с. 2]. Идея «внутреннего раба» и концепция идентичности, безусловно, предоставляют современную оценку героини.

Необходимо добавить, что романы ведут диалог не только с поэмами Гомера, но и с трагедией Еврипида, который фактически изобразил войну как бедствие и для побеждённых, и для победителей, представляя таким образом поход на Трою как бессмысленный, что возвращает нас к избранному Пэт Баркер эпиграфу.

Подводя итог анализу реализации диалогизма в трилогии Пэт Баркер о Троянской войне, можно выделить следующие приемы: 1) отсутствие стилизации дискурса исторического романа, или же стилизации под Гомера; 2) нехарактерная для античности интерпретация событий от имени рассказчика, помещенного одновременно в исторический и современный хронотопы; 3) ирония как средство, сигнализирующее о двойственности звучащего голоса; 4) разрушение бинарных оппозиций и создание множественности и одновременно синтетичности картины мира; 5) уравнивание рационального и иррационального как в античной картине мира, так и в современной; 6) имплицитный диалог с «имплицитным» читателем; 7) диалог разных голосов внутри одного воспринимающего сознания.

Трилогия П. Баркер о Троянской войне – сильные, впечатляющие романы, которые предлагают нам иначе взглянуть не только на «Илиаду», но и на наши собственные способы рассказывать истории о прошлом и настоящем, и на то, как злоба, ненависть, агрессия приводят к войнам в настоящем. «*The defeated go down in history and disappear, and their stories die with them*» [6, с. 206] – «Побежденные уходят в историю и исчезают, и их истории умирают вместе с ними», – говорит нам голос в романе. Именно поэтому писательница рассказывает забытые истории поверженных, призывая прислушаться к их голосам, заглушенным большой маскулинной историей и властью.

Библиографический список

1. Armitstea, C. 'You could argue that time's up: we're at the end of patriarchy': Interview with Pat Barker / C. Armitstea [Electronic resource] // The Guardian. Fri. 4 Jan 2019. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/jan/04/pat-barker-women-carry-the-can-long-term>. – Date of access: 12.11.2024.
2. Манжула, О. В. Тема Троянской войны в зарубежной литературе XX–XXI веков / О. В. Манжула // Мировая литература в контексте культуры. – 2019. – №8(14). – С. 53–61.
3. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
4. Bialostosky, D. Mikhail Bakhtin: Rhetoric, Poetics, Dialogics, Rhetoricity / D. Bialostosky. – Anderson, SC: Parlor Press, 2016. – 203 p.
5. Roth, Ph. The Human Stain / Ph. Roth. – N.Y.: Vintage Books, 2001. – 361 p.
6. Barker, P. Silence of the Girls / P. Barker. – L.: Penguin Books, 2019. – 325 p.
7. Barker, P. Women of Troy / P. Barker. – L.: Penguin Books, 2022. – 307 p.
8. Barker, P. The Voyage Home / L.: Hamish Hamilton, 2024. – 304 p.
9. Гомер. Илиада. Пер. с древнегреч. Н. Гнедича / Гомер. – М.: Дюна, 1993. – 432 с.
10. Wilson, E. *The Silence of the Girls* by Pat Barker – a feminist Iliad. Review / E. Wilson [Electronic resource] // The Guardian. Wed. 22 Aug 2018. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2018/aug/22/silence-of-the-girls-pat-barker-book-review-iliad>. – Date of access: 12.11.2014.

«ДРУГОЙ» В РОМАНЕ АДАМА ТОРПА «ЗАТАИВ ДЫХАНИЕ»

Т. М. Хацкевич

*канд. филол. наук, доцент (Автономная некоммерческая организация
высшего образования «Русская христианская гуманитарная академия
имени Ф. М. Достоевского», Россия, Санкт-Петербург)
ta-ta89@mail.ru*

Появление независимых государств после распада СССР способствует созданию нового топоса в художественном пространстве. Образы жителей стран Восточной Европы все чаще появляются в современной английской литературе. Геополитические изменения задают новый вектор развития малоизученной в отечественном литературоведении проблемы Другого. Адам Торп в романе «Затаив дыхание» смещает фокус внимания с гетеробраза восточноевропейского Другого на автообраз представителя своей нации, взаимодействующего с таким Другим. Писатель рассматривает концепт «угроза» нетривиально, соотнося его не с Востоком, а Западом.

Ключевые слова: автообраз; английская литература; восточноевропейский Другой; гетеробраз; идентичность; концепт «угроза».

«OTHER» IN ADAM THORPE'S «BETWEEN EACH BREATH»

T. M. Khatskevich

*PhD, Ass. Prof. (The Russian Christian Academy for the Humanities
named after Fyodor Dostoevsky, Saint Petersburg)
ta-ta89@mail.ru*

The formation of sovereign states after the dissolution of the Soviet Union caused the creation of a novel spatial image in fiction. The image of Eastern European citizens is more frequently used in modern English literature. The Other issue is poorly explored in Russian literary study; a new branch of the problem is developed due to geopolitical changes. In the novel "Between Each Breath" Adam Thorpe switches the focus from hetero-image to the auto-image which interacts with Other. The author explores the concept "threat" in the extraordinary way as it is connected with the Western countries.

Keywords: auto-image; English literature; Eastern European Other; hetero-image; identity; concept "threat".

Английский писатель Адам Торп (*Adam Thorpe, 1956*) в 2007 году представляет публике свой роман «Затаив дыхание» (*«Between Each Breath»*). Перевод романа на русский язык в 2013 году опубликован в журнале «Иностранная литература». Сюжет произведения выстраивается вокруг любовного треугольника: главный герой романа композитор (Джек Миддлтон) уезжает в Эстонию, чтобы создать музыкальное произведение, в Таллине он вступает в близкие отношения

с местной девушкой официанткой, начинающей скрипачкой (Кайя), несмотря на то, что женат и получает сообщение о долгожданной беременности жены (Миллисент Дюкрейн). По ходу развития сюжета жена героя теряет ребенка и становится бесплодной, а эстонка приезжает в Лондон с сыном главного героя (Яан).

В произведении показана оппозиция Свой-Другой, несмотря на то, что основные упоминаемые в романе страны – Эстония и Британия, подразумевается более широкое понимание дихотомии, отношение к которой имеет также противостояние Запада и России. Исследователь В. Н. Козулин считает, что зарождение обозначенного противостояния происходит еще во время появления течений славянофильства и западничества и само понятие «Запад» формируется в России. Оппозиция включает в себя как географический, так и политический аспект, кроме того, важно понимание ценностей в обществе того или иного государства. В XX веке получает распространение теория модернизации, благодаря которой появляются термины «страны первого и второго эшелона модернизации», «страны догоняющей модернизации», однако следует отметить, что согласно этой концепции образцовыми считаются западные ценности и достижения. Со временем возникает вопрос о границах Европы, о странах, входящих в ее состав и разделяющих ее ценности. Проблема восточной границы Европы имеет долгую историю развития, очевидно стремление исключить Россию из Европы. К периоду «холодной войны» сложилось понимание, что существует «преуспевающий капиталистический Запад» и «просоветский социалистический Восток» [1, с. 16], как правило, это два конкурирующих блока стран. После распада СССР ситуация с восприятием восточных постсоветских территорий начинает постепенно меняться, и в употребление входит термин «Центрально-Восточная Европа», возникший еще в период между двумя Мировыми войнами [1, с. 18]. Появление самостоятельных государств на территориях постсоветского пространства постепенно отображается и в современных художественных произведениях, это событие стало импульсом для создания новых образов.

О. Ю. Поляков отмечает, что существует следующий подход к пониманию образов: «*Современная имагология оперирует понятиями автообраза (представлений о собственной общности) и гетерообраза (образа иной нации, этноса)*», в романе «Затаив дыхание» присутствуют оба типа образов [2, с. 22]. Образ главной героини официантки-эстонки Кайи является гетеробразом, особенности его формирования и перцепции связаны с геополитическим положением Эстонии, в романе описан период, когда Британия меняет свое отношение к постсоветскому пространству. Представители Эстонии не являются Своими, оппозиция сохраняется, однако выявляется новый топос – постсоветское пространство, оно больше не является частью СССР\России, следовательно, не идентифицируется как вражеское, именно поэтому жители Эстонии не враги, не Чужие, а Другие, которых нужно познать.

С первых строк романа главный герой заявляет, что ничего не ожидает от своей поездки в Эстонию, эти мысли сопровождаются описанием неказистого пейзажа, персонаж не находит ничего достойного, чтобы остановить свой взор,

так как изначально предвзято относится к Эстонии. Опустение, заброшенность и обветшалость позиционируются как наследие советского прошлого, главный герой даже не задумывается, почему страна остановилась в развитии, учитывая давнее обретение независимости. Действие первой главы происходит в эстонской пивной, в которой проходят шумные гуляния финнов. Джек осознает, что вседозволенность порождена зависимостью жителей от финансовых вложений туристов.

Финансовая зависимость жителей становится поводом для появления стереотипа, переносимого на всех эстонок, а именно непристойное поведение. В Лондоне Джек часто сталкивается с этим стереотипом об эстонках: *«И за Эстонию – сексуальный центр мира» <...> «Пятьдесят процентов баб, если они не подверглись облучению, – проститутки» <...> «А богатый папик ей не требуется? Я бы с ней такое закрутил...»* [3], более того, он сам подсознательно обращается к нему. По ходу повествования читатель понимает, насколько безответственен Джек, иногда складывается впечатление, что главный герой готов отказаться от своей прошлой жизни, остаться в Эстонии, начать отношения с официанткой и забыть о жене, именно эти мысли роятся в его голове после нескольких дней проведенных в Таллине. Необходимо отметить, что герой объективизирует официантку, считает, что девушка хочет провести с ним время, хотя с самого начала общения она не проявляет к нему интереса. Джек снимает обручальное кольцо, рассматривает официантку как претендентку на легкую интрижку, стереотипное мнение, что в этой стране девушки легкомысленны, будто подталкивает к измене. Джек не допускает мысли, что официантка способна играть на скрипке и давать концерты, однако в Великобритании такое сочетание занятий уместно, молодые люди аналогично подрабатывают официантами во время учебы.

Кайя совершенно иначе воспринимает знакомство с героем, для нее это не легкомысленное увлечение, она обсуждает серьезные темы, интересуется семейным положением Джека, так как для нее недопустимо общение женатым. Отношение к адюльтеру очевидно, оно объясняется в диалоге с Джеком о персонажах романа «Анна Каренина», девушка сочувствует обманутому Каренину и не одобряет действия Вронского. Воспитанность и образованность англичанина из благородной семьи выглядит напускной в этой ситуации соблазнения прямолинейной честной девушки из Таллина, по мнению Джека, из «глубинной Европы». Описание того, как Джек искал встречи с Кайей, напоминает охоту зверя на жертву: *«Она чуяла опасность. Испуганно вскидывая глаза, склонялась ниже и ниже, но вся равно рисковала получить сильный удар»* [3], это наводит читателя на мысль, что врагом как раз является англичанин, который впоследствии разрушит мечты девушки.

Другость подчеркивается еще и на физическом уровне, в описании Кайи используется следующая фраза: *«В уголке губ у нее опять набухла складочка, и я увидел эстонскую постсоветскую улыбку, столь же малозаметную, как и музыка в этом кафе»* [3], несомненно, здесь снова подчеркивается влияние советско-

го периода, улыбка, скованная из-за постоянного страха в обществе, но при этом именно эстонская, что герой вкладывает в это описание непонятно. Кроме того освещается некоторая «ущербность», Кайя рассказывает о своем спортивном прошлом, о том, что гимнасткам приходилось пить таблетки, сдерживающие физическое развитие, кто-то пил таблетки для ускорения роста мышц, это привело к плачевным последствиям: *«А теперь в результате – рак. Дети с отклонениями, с увечьями. Или выкидыши. Или вообще этих чертовых детей родить не могут»* [3], в данном случае эстонцы представлены как изувеченные жертвы советского режима.

Многое автор показывает тем, что свидание героев происходит в ресторане с африканской кухней, эстонцы открыты к сотрудничеству с Другими, как финансовому, так и межличностному: *«Одни из поваров, здоровенный нигериец, оказался приятелем Кайи; он дружески подмигнул мне, и на душе у меня потеплело»* [3]. Интересно, что упоминание национальной еды встречается только в поездке на остров Хааремаа. В повествовании возникает антитеза, с одной стороны, эстонцы принимают Других, с другой стороны, они постоянно встречались с запретами на проявление собственной идентичности: *«Иначе он доносил про меня своему деду, а дед – большой начальник, в наш Верховный Совет, – что я пою эстонские песни. Тогда – добро пожаловать в Сибирь, Кайя»* [3], для девушки было важно сохранять эстонский фольклор. Кайю поразило и обидело то, что англичанин не понимает ценности этого элемента связанного с идентичностью: *«Эстонскую, старинную. Раньше мы пели ее тайком, и кто-нибудь обязательно дежурил у входа: вдруг подкрадется шпион или явится незваный гость. Тогда нас могли арестовать и отправить в лагеря за пропаганду национализма. – За пропаганду? Ого. Смело с вашей стороны. – Нет. Что ты хочешь сказать? Что нам не обязательно было петь?»* [3]. Эстонка трепетно относится к своему острову Хааремаа, рассказывает его историю, делится воспоминаниями о родных, которые погибали по обе стороны фронта, о сокращении населения после «чисток». Герой проводит параллель с рассказами матери о Битве за Англию, однако это несравнимо в случае с Эстонией, страна постоянно под гнетом какого-то соседа: *«надменные пруссаки хозяйничали в Эстонии более двух веков, жестоко наказывая своих крепостных за малейшую провинность»* [3], более того, Кайя сама переживала события в отличие от Джека.

Восприятие как прошлого, так и настоящего у Кайи гораздо шире, чем у англичанина, она честно признает и достоинства, и недостатки государств: *«При советской власти он был инспектором строительных объектов, напомнила Кайя, а теперь он сидит без работы»* [3], в то время как Джек видит только плохое в СССР. Более того, девушка, возможно, неосознанно, принимает и часть идентичности связанную с советским периодом, у нее нет отторжения ко всему русскому. Она извлекает из этой части идентичности много полезного, например, она любит литературу, постоянно цитирует строки из русских стихотворений, несколько раз перечитывала «Анну Каренину», ей удается совмещать обе части

идентичности, это словно подчеркивается упоминанием «двуязычного томика Ахматовой – на русском и эстонском». Кайя понимает, что принимая различные культуры, может обогатиться культурно, духовно: *«Представь: чистокровная эстонка изучает русских футуристов! Вот она, интеграция. В ней есть великодушные, готовность прощать»* [3], эстонка пережила травмирующий опыт и открыта принятию Другого и его культуры.

На лексическом уровне дружба тоже подчеркивается, в текст вплетаются специфические слова: *«Эта местность очень-очень уязвимая, – сказала Кайя. – Она называется альвар. Слово настолько редкое, что оно еще не вошло в ваши словари»* [3], Кайя выстраивает параллель между образами: *«Альвар – это жизнь каждого из нас»*. Еще одно слово: *«Оно означает “остров объятия”, по-эстонски haarama»* [3]. Хааремаа символизирует островок сохраненной идентичности в современной Эстонии, здесь нет туристов, именно на острове Джек встречает женщин одетых в национальные наряды, исполняющих национальные танцы. Брат Кайи учился в европейских странах, он не стремился возвращаться домой в отличие от сестры: *«Между двумя поколениями пролегла пропасть. Это ничего, утешила меня Кайя, любовь стоит мосты, преодолевая расстояния»* [3], несмотря на упадок в стране, массовую миграцию, население старается сохранить национальную и этническую идентичность: *«Тем не менее, когда исполняли гимн Эстонии и в грязном дворе взвился национальный флаг, у меня комок подкатил к горлу»* [3], его исполняют даже в маленьких городках, на незначительных фестивалях, флаг страны был поднят на крепости с первых дней обретения независимости.

Отдельного внимания заслуживает поведение Джека в Лондоне, когда его друг Говард рассказывает об ученике-вундеркинде из Эстонии, мальчике Яане. Джек в данном случае совершенно не соответствует образу благочестивого храброго англичанина, он в ужасе думает о том, что Кайя вторгнется в его жизнь, расскажет его жене о событиях в Таллине, он трусливо избегает встреч и разговоров с эстонкой, ему проще сидеть за дверью и подслушивать подстроенный разговор Кайи и его друга. Джек не способен решать проблемы, он постоянно воображает, что жизненная ситуация разрешится сама собой, например, жена погибнет при теракте. Нетипичен разговор об отцовстве, Кайя дает Джеку шанс стать хорошим отцом, ожидает, что Джек возьмет на себя ответственность за ребенка, однако для него важно сохранить комфорт и спокойствие в богатом преуспевающем семействе Дюкрейн. Джек настолько зависим от жены, что обдумывает план, как откупиться от Кайи и ребенка, но в обход осведомленности жены об этом. Несомненно, описанная ситуация совершенно не сочетается с образом успешного англичанина, композитора, кормильца семьи, который обычно представлен в литературе в качестве автобрана.

Кайя, привезя ребенка в Лондон, дает Джеку шанс почувствовать себя отцом, ей не нужны деньги или возможность жить в Британии, как ожидает Джек. По мнению композитора Яан для девушки «проходной билет», однако он не по-

нимает, что ценности Кайи весьма отличаются от его собственных, поэтому он удивляется, что она увезла сына обратно в Эстонию. Отличаются и взаимоотношения внутри семей героев, если у Кайи в семье поддержка, родители помогают ей с ребенком, то в семье у Джека сложные обстоятельства разрушают отношения, как в родительской семье после смерти матери, так и в его союзе с Милли. Кайя с удовольствием возвращается в родительский дом, Джек с удивлением рассматривает небогатую квартиру, в которой прожил все детство, он уже успел привыкнуть к роскоши имущества семейства Дюкрейн. Эстонка не стыдится своего происхождения, положения, она способна принять и прошлое и настоящее, а Джек встает на путь «принятия» только пройдя многочисленные испытания во второй поездке в Эстонию. Интересна параллель с сыновьями: главный герой смотрит репортаж о войне в Ираке, где обезумевший от горя отец держит на руках окровавленного сына, в то время как Джек сознательно избегает общения со своим ребенком. Хабибуллина Л.Ф. отмечает: *«Восточноевропейская проблематика нередко «всплывает» в современной английской литературе, и все чаще она становится своего рода маркером способности автора или героя принять новые ценности, преодолеть традиционную английскую ксенофобию и подозрительность»* [4, с. 175], главный герой романа «Затаив дыхание» обретает именно такую особенность. В начале романа Таллин является тихим захолустьем, где может в тишине творить композитор, по словам героя *«куда ни поедешь, даже в самый экзотический край, он в конце концов все равно опустится до твоего уровня»* [3], то есть он не ощущает национального колорита, ему не нужно учитывать особенности менталитета и традиций при взаимодействии с жителями: *«Три дня спустя я сидел в кафе, размышляя над понятием «свой дом». В Таллине я определенно чувствовал себя как дома. То же чувство я испытывал в Берлине»* <...> *«И нескольких дней не прошло, а я уже чувствую себя здесь как дома»* [3], страна является «удобной», не нужно считаться с населением, можно вести себя как дома. Отношение к девушке аналогично, как и к стране, потребительское, она привлекает его как нечто экзотическое, необычное, при этом не нужно брать на себя ответственность за действия. Эйфория от обладания Другим, сменяется страхом, непредсказуемостью, например, страх заражения болезнями: *«Что, если какой-нибудь пьяный матрос заразил ее в Таллинне СПИДом? Мало ли с кем она спала до моего появления. Может, она регулярно водит к себе мужиков»* [3], рассказ об измене жене, таким образом, вторжение в жизнь англичанина, более того, на его территории возвращает советский образ врага, однако вражеская коннотация постсоветской Эстонии перекрывается более значимым соперником, а именно образом России и русских: *«Олев был похож на психопата. Возможно он русский»* [3], негативные характеристики нарочито приписываются русской идентичности.

Если в начале романа Другой, способной воспринимать чужую культуру и идентичность была Кайя, то в конце произведения Джек становится человеком ценящим иную идентичность, понимающим, что «самость» страны снова может быть поглощена более сильным политическим игроком. Поворотным моментом

для Джека становится смена ценностей, появлению которых способствовала череда травматичных событий, появляется осознание того, что Кайя, действительно, хочет сблизить Джека с Яаном, а не нуждается в его деньгах и связях. Главный герой неосознанно начинает сравнивать две своих поездки в Эстонию, во второй раз он отмечает, что если раньше население мирилось с громкими вечеринками туристов, то теперь висят таблички, напоминающие о соблюдении вежливости и запрете на подобные гуляния. Однако в Эстонии из прошлого по улицам гуляли туристы со всего мира, встречались японцы, *«финские кричалки перекрывали ирландские напевы»* [3], а современная страна «захвачена» англичанами: *«но на сей раз кричат англичане, а не финны»* [3], описывается неподобающее поведение туристов из Англии. Джек осознает, что его народ по-прежнему одержим колониальным мышлением: *«Я и впрямь крепко разошелся. Такое чувство, будто орда чужеземцев буянит на моей родной земле. Я огрызаюсь, но не потому, что я храбрец — просто меня накрыл приступ слепого гнева. Эти хамы упились в зюзя дешевым пивом и таллиннской водкой. Глупо с ними связаться. Но не связаться я уже не могу. Они насмеются надо мной, принимая меня за эстонца, во всяком случае, не за англичанина, и потому считают человеком низшей расы»* [3], главный герой, отказавшись от всего в Англии, будто избавился от подобного мышления. По всему городу постоянно слышится английская речь, главный герой замечает вандальные надписи, у дверей ресторана стоят опасные парни, Джек разочарован, что теперь это своеобразная колония Англии: *«К твоему сведению, когда мы съезжаемся туда побухать, эстонцы срубают бабки по-черному. Твердой валютой. В евро»* [3], конечно, не в традиционном понимании, англичане «покупают» страну. Джек настолько погружается в культуру страны, что начинает чувствовать, как его любимый эстонский композитор Арво Пярт передает темп эстонского языка через музыку: замедленная музыка привычнее уху композитора, так как в родном языке много долгих гласных, речь получается несколько замедленной. Герой может распознать скрытое в мелодии: *«Сразу чувствуешь, что перед тобой подлинный эстонец, вобравший в себя боль и страдания родины. Потому его музыка и далека от безмятежности»* [3], посетив Эстонию, проникаясь ее особенностями, ему становится понятнее музыкальный текст. Тем не менее, следует отметить, что Джек не может до конца понять особенности эстонской жизни, посещая впервые Таллин, он обманывает Кайю и «разрушает» ее жизнь, а во второй раз снова ошибается, отпускает лиса, что провоцирует аварию и смерть героини. Главный герой метафорически связывается с образом лиса, который словно дикий зверь набрасывается, разоряет и приносит беды. Джек, чувствуя вторжение в свою жизнь в Лондоне, совершенно не отдает себе отчета, что это именно он вторгается и ломает жизнь Кайи дважды, он как охотник выслеживает жертву и, наконец, настигает ее. Таким образом, Адам Торп создает образ, с одной стороны, начинающий познавать, понимать и принимать Другого и пагубное воздействие собственной культуры на Другого, а с другой стороны, показывает, что такой персонаж овладевает и неосознанно разрушает иную идентичность: *«постепенно про-*

является мысль о том, что не столько Восток несет угрозу Западу, сколько Запад, используя представителей Востока в своих целях, несет разрушение и гибель» [4, с. 178], образ Джека в романе «Затаив дыхание» является подтверждением этой идеи.

Библиографический список

1. Козулин, В. Н. Россия и Запад. Очерки истории взаимодействия культур [Текст]: монография / В. Н. Козулин. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. – 150 с.
2. Поляков, О. Ю. Имагология: учебное пособие. – Киров: ВятГУ, 2015. – 184 с.
3. Торп А. Затаив дыхание / А. Торп. // Иностранная литература. – 2013. – №7-9. [Электрон. Ресурс]. – URL: https://royallib.com/book/torp_adam/zataiv_dihanie.html (дата обращения: 14.09.2024).
4. Хабибуллина Л. Ф. Образ восточноевропейской Другой в романе А. Торпа «Затаив дыхание». // Филология и культура. Philology and Culture. – 2022. – №3 – С. 174-179.

МОТИВ ОБРЕЧЁННОГО ДОМА В РОМАНЕ Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»

Ю. Д. Шабуня

преподаватель, магистр филологических наук (Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой, Беларусь, Новополоцк)
y.shabunya@psu.by

Рассматривается мотив обречённого дома в романе английской писательницы Э. Бронте (Emily Jane Brontë, 1818–1848) «Грозовой перевал» (Wuthering Heights, 1847). Отмечается влияние готической литературы на пространственную структуру произведения, выделяются приёмы, характерные для готического повествования. Рассматриваются особенности реализации мотива обречённого дома в романе Э. Бронте, а также анализируется образ Грозового перевала.

Ключевые слова: мотив; «Грозовой перевал»; дом; художественное пространство; готическая традиция; хронотоп.

THE MOTIF OF THE DOOMED HOUSE IN THE NOVEL OF E. BRONTE «WUTHERING HEIGHTS»

J. D. Shabunya

Ass. Lect., Master of philological sciences (Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk, Novopolotsk, Belarus)
y.shabunya@psu.by

The article deals with the motif of the doomed house in the novel «Wuthering Heights» (1847) by the English writer Emily Jane Brontë (1818–1848). It notes the influence of Gothic literature on the literary space of the novel and highlights techniques that are characteristic of the Gothic narrative. The article describes the features of the implementation of the motif of the doomed house in the novel by E. Bronte and analyzes the image of Wuthering Heights.

Key words: motif; Wuthering Heights; house; literary space; Gothic tradition; chronotope.

Эмили Джейн Бронте (Emily Jane Brontë, 1818–1848) – английская писательница и поэтесса, известная как автор романа «Грозовой перевал» («Wuthering Heights», 1847), а также ряда стихотворений. Роман «Грозовой перевал» является образцом позднего романтизма в Великобритании. При этом Л. Н. Галимова отмечает проблему романтизма и реализма в романе [1]. Столкновение двух художественных направлений оказывает влияние на художественную идею, образует конфликт, определяющийся столкновением мечты и действительности, а также организует пространственную структуру произведения.

Готической эстетике в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» посвящена работа Л. К. Байрмакуловой [2]. Роль пейзажа в произведении английской писательницы рассматривает Ю. С. Камардина [3]. Стилистические особенности «Грозового перевала» исследует Л. М. Варгезе [4], художественные особенности произведения изучает Н. Мамбрл [5].

Несмотря на существующее многообразие исследований, посвящённых как хронотопу романа Э. Бронте «Грозовой перевал» [6], так и его пространственно-временной структуре [7], на данный момент нет работ, посвящённых мотиву обречённого дома. Таким образом, актуальность данного исследования заключается в комплексном рассмотрении мотива обречённого дома в романе Э. Бронте «Грозовой перевал». Новизна исследования определяется тем, что впервые предпринимается попытка выделить черты данного мотива в произведении Э. Бронте на основе рассмотрения художественного пространства, а также установлении связи произведения с готической традицией.

Мотив обречённого дома отражает негативное чувство безысходности и невозможности предотвратить или изменить ход событий, граничащее с ощущением бессилия. Следует отметить, что данный мотив является одним из основополагающих в английском готическом романе последней трети XVIII в и встречается в произведениях Х. Уолпола, К. Рив, А. Радклиф и др.

Пространственная структура произведения представлена двумя домами – Грозовой перевал и поместье Скворцы. Дома являются разными мирами с разной обстановкой и укладом жизни. Поколения сменяют друг друга, что связывает время и пространство в произведении, образуя хронотоп. Грозовой перевал и поместье Скворцы – не только основные места действий, где разворачивается сюжет, но они также образуют отдельные самостоятельные образы наряду с системой персонажей.

Автор связывает многие события в романе с местом жительства, поскольку сюжет и все ключевые его элементы разворачиваются преимущественно на Грозовом перевале. Погодные условия и пейзаж характеризуют происходящее и отражают настроения внутри дома. Так, Грозовой перевал довольно органичен, и это объясняется тем, что дом скрыт от окружающего мира и находится в изоляции среди йоркширской пустоши. Автор с первых строк пишет об удалённости места, где расположен Грозовой перевал: «Вряд ли бы я смог отыскать во всей Англии место столь удаленное от светской суеты. Совершенный рай для мизантропа! А мы с мистером Хитклифом просто созданы для того, чтобы делить между собой уединение»¹ (Здесь и далее перевод наш. – Ю.Ш.). Грозовой перевал – место одиночества и уединения, где нет лишних глаз. Сгущение красок, тёмный пейзаж и угрюмость архитектуры дома – то, что характеризует Грозовой перевал. Бедность природы, как и плохие погодные условия вокруг дома отра-

¹ «In all England, I do not believe that I could have fixed on a situation so completely removed from the stir of society. A perfect misanthropist's Heaven – and Mr. Heathcliff and I are such a suitable pair to divide the desolation between us» [9].

жаются в названии поместья. Эпитет «грозовой» указывает на атмосферные явления, от ярости которых дом, расположенный на возвышении, нисколько не защищен в непогоду. На Грозовом перевале очень редко светит солнце – для этой местности характерно ненастье; а зима – самая суровая пора года с морозами, снегом и выюгами: «Здесь, на мрачной вершине холма, земля затвердела от бесснежных морозов, а суровый ветер заставлял меня трястись от холода. Я не мог снять цепь, поэтому перескочил через забор, пробежал мощёную дорожку, окаймлённую редкими кустами крыжовника, и тщетно стучал в дверь, пока костяшки моих пальцев не свело от холода и собаки не подняли вой»². В этом месте не слышно пения птиц, здесь не растут цветы – жизнь словно покинула эти места, оставив лишь непогоду.

Время на перевале тянется дольше, чем в других местах. Автор выбирает технику фрагментарного описания времени на Грозовом перевале – события, описанные в романе, представляют собой отдельные периоды из жизни героев. Внутреннее убранство по настроению ничем не отличается от внешнего вида дома: Грозовой перевал выделяется тёмными комнатами, мрачными коридорами и грубой мебелью, однако, дом наполняют старинные артефакты, как старые ружья, камин, связки писем и книги. Мрачная колористика, которая проникает во внешнее и внутреннее пространство, влияет на психологическое состояние персонажей. Интерьер Грозового перевала напоминает жилище простого фермера из-за разрухи, полумрака и запущенности. Так, автор описывает сырую комнату, в которой пришлось ночевать гостю во время бури, куда ночью приходит призрак: «Так оно и есть – комната кишит привидениями и гоблинами! Вы правильно делаете, что не открываете её, уверяю вас. За ночлег в этой берлоге никто не поблагодарит вас!»³.

Поместье Скворцы, напротив, тёплое и приветливое место. Стоит отметить, что Э. Бронте уделяет меньше внимания описанию данного имения с целью оттенить зло, происходящее на Грозовом перевале. Поместье, или Мыза Скворцов – аристократичная усадьба, находящаяся в низине недалеко от Грозового перевала и скрытая за холмом. В отличие от перевала, здесь есть дорогая библиотека, книги из которой читает главная героиня романа (Кэтрин), просторный и светлый холл, множество красивых комнат, а за пределами дома – великолепный сад, по которому любит гулять Кэтрин. Автор создаёт поместье Скворцов как многослойную структуру, центром которой является сама усадьба. Особое место в произведении занимает сад, а ограждение сада отделяет поместье от внешнего враждебного мира. Таким образом, поместье Скворцы, как и Грозовой перевал –

² «On that bleak hill top the earth was hard with a black frost, and the air made me shiver through every limb. Being unable to remove the chain, I jumped over, and, running up the flagged causeway bordered with straggling gooseberry-bushes, knocked vainly for admittance, till my knuckles tingled and the dogs howled» [9].

³ «Well, it is – swarming with ghosts and goblins! You have reason in shutting it up, I assure you. No one will thank you for a doze in such a den!» [9].

замкнутое пространство. Все действия в Скворцах, описанные автором, происходят в тёплую и солнечную погоду, что настраивает на позитивное отношение к дому. Название усадьбы «Скворцы» также отсылает к идиллии и единению с природой. Мыза Скворцов – место надежды на лучшую жизнь, поскольку оно притягивает и восторгает людей, в то время как Грозовой перевал представляет собой худшее место для пребывания: «Я мчалась, как к маяку, на огни Скворцов. И пусть я лучше буду приговорена на вечные страдания в Аду, чем соглашусь снова провести ещё хоть одну ночь под крышей Грозowego Перевала»⁴. Автор описывает интерес девушки к тому, что находится за высоким холмом. От неё эту информацию скрывают, потому что её отец не хотел, чтобы она попала на нелюдимый и обречённый Грозовой перевал. Так, Э. Бронте создаёт два полюса: Грозой перевал – одинокий, суровый и негостеприимный, и поместье Скворцы – уединённое, тёплое и полное жизни место. В романе происходит постоянное противопоставление Мыза Скворцов и Грозowego перевала – два отдельных то-поса, у которых нет внешних точек соприкосновения, кроме персонажей.

Зло преследует Грозовой перевал: всего за несколько десятков лет там умирает большое количество людей (мистер и миссис Эрншо, мистер и миссис Линтон, Изабелла, Кэтрин и т.д.). Смерть становится частым гостем на Грозовой перевале. Дом, как и его жильцы, обречены на несчастья и страдания, которые приводят к смерти каждого, кто является частью семьи Эрншо и Линтонов. Э. Бронте часто обращается к мотиву болезни, делая его одним из основных в данном романе: «Она так и продолжала лежать неподвижно, её лицо полностью было залито слезами. Физическое истощение совершенно сломило её дух: наша пылкая Кэтрин стала не лучше плаксивого ребёнка»⁵. Мотив сна, наряду с мотивом болезни, занимает важное место в повествовании. Э. Бронте часто описывает сны, в которых персонажи видят страхи и ужасы, связанные с домом. Также сны предупреждают их о приближении несчастий. Так, автор указывает на то, что нахождение на Грозовой перевале воздействует на настроение и общее состояние людей, проживающих в нём, и влияет даже на их сны.

В романе прослеживается соотнесённость Грозowego перевала с его владельцем. Мистер Хитклиф – типичный готический злодей, в руках которого жизнь его домочадцев, к которым он относится как к своей собственности: «Его «Входите» было сказано сквозь стиснутые зубы и прозвучало как «Иди ты к черту!», да и створка ворот, над которой он склонился, не распахнулась, когда он позволил войти. Думаю, что именно это обстоятельство побудило меня принять его приглашение: я загорелся интересом к человеку, который показался мне ещё

⁴ «Precipitating myself, in fact, towards the beacon-light of the Grange. And far rather would I be condemned to a perpetual dwelling in the infernal regions than, even for one night, abide beneath the roof of Wuthering Heights again» [9].

⁵ «She lay still now, her face bathed in tears. Exhaustion of body had entirely subdued her spirit: our fiery Catherine was no better than a wailing child» [9].

более замкнутым, чем я»⁶. Мистер Хитклиф не хочет впускать в своё пространство посторонних людей; ему есть, что скрывать. Он крайне закрытый и нелюдимый человек, мизантроп, который не хочет видеть людей рядом с собой. Автор часто называет Грозовой перевал «*проклятым домом*»⁷, именуя его владельца сектантом, не человеком, дьяволом во плоти, чудовищем, людоедом, узурпатором, тираном, сатанистом. Подбирая большое количество стилистических фигур, описывающих сущность человека, Э. Бронте пишет о Хитклифе только в отрицательном ключе, подчёркивая тёмные стороны его души, перекладывая характеристики этого персонажа на поместье, в котором он живёт. На Грозовом перевале царит атмосфера отчуждения. Негостеприимный хозяин заставляет своим поведением и жёстким нравом думать о том, что дом проклят. Отрицательное впечатление от хозяина дома накладывает отпечаток на впечатление от самого поместья.

С появлением Хитклифа на Грозовом перевале в поместье поселяется зло. Э. Бронте пишет, что с детства его никто не любил, из-за чего в нём сложились особые отношения с теми, кто его окружает. Только один человек относился к нему хорошо – молодая девушка по имени Кэтрин; она единственная, кого Хитклиф смог полюбить. Однако сильная любовь погубила девушку, и та умирает, оставив после себя ребёнка от другого мужчины. Новорождённая девочка – двойник умершей Кэтрин, или как пишет о ней Э. Бронте – «маленькая замена»⁸. На это указывает их полное внешнее сходство (светлые кудрявые волосы и голубые глаза), огненный характер, а также одинаковое имя – девочку называли Кэтрин в честь её матери. Также девочка унаследовала и частично повторила нелёгкую судьбу своей матери. Следует отметить, что приём использования двойников имеет место в готическом повествовании: сверхъестественное двойничество или встреча с самим собой или своим двойником символизируют несчастливое, фатальное предзнаменование или даже проклятие [8], в данном случае – проклятие, нависшее над Грозовым перевалом и его владельцем.

Э. Бронте пишет о том, как у человека может помутиться рассудок из-за потери близкого и любимого человека. Автор описывает греховное действие – выкапывание трупа из могилы. Данное действие влечёт за собой проклятие, вследствие которого «готический злодей» умирает. Неоднократно автор пишет о том, как меняется психологическое и физическое состояние персонажа: помутнение рассудка и приступы счастья сменяют друг друга, как и погодные условия на Грозовом перевале, что указывает на связь поместья и его владельца. Символично и распахнутое окно в комнате, где умер Хитклиф: «Я не могла и подумать, что

⁶ «The “walk in” was uttered with closed teeth, and expressed the sentiment, “Go to the Deuce!” even the gate over which he leant manifested no sympathising movement to the words; and I think that circumstance determined me to accept the invitation: I felt interested in a man who seemed more exaggeratedly reserved than myself» [9].

⁷ «Wretched inmates!» [9].

⁸ «puny successor» [9].

он мёртв, но его лицо и шея были омыты дождем. С постели стекали капли, а его тело было неподвижно. Створка окна, болтаясь на петлях то взад, то вперёд, задевала его руку, лежавшую на подоконнике. Из ссадины не сочилась кровь, и, когда я приложила к ней пальцы, я больше не сомневалась: он умер и окоченел!»⁹. Появление призрака на Грозном перевале навсегда делает это место мрачным и окутанным тайнами: «Но местные, если вы их спросите, поклянутся на Библии, что он разгуливает здесь. Некоторые говорят, что встречали его и возле церкви, и на болоте, и даже в этом доме»¹⁰.

Кроме всего, Э. Бронте использует особый сюжетный ход, подобный эпизоду в «Замке Отранто» (*The Castle of Otranto*, 1764) Х. Уолпола (*Horace Walpole*, 1717–1797), когда главный герой хочет женить своего сына на Изабелле для продолжения рода. Такой же эпизод есть у Э. Бронте: Хитклиф желает женить своего сына Линтона на Кэтрин, чтобы унаследовать имение и продолжить род, поскольку у него больше не было наследников, а его единственный сын – слаб и болен. Чтобы совершить задуманное, Хитклиф запирает на ключ Кэтрин с её помощницей в одной комнате, чтобы те не сбежали. Автор пишет о страхе, испытываемом Кэтрин перед будущим. Так, две женщины становятся пленницами, оказавшись словно в тюрьме: «Что же касается вашего обещания выйти замуж за Линтона, то я позабочусь, чтобы вы его сдержали: вы не покинете этот дом, пока обещание не будет исполнено»¹¹. Злой план Хитклифа исполняется – узурпатор становится владельцем Мызы Скворцов, снова нарушив моральные принципы: «Папа хочет женить меня на тебе, – продолжал он, отпив немного из чашки. – Но он знает, что твой папа не позволит нам пожениться сейчас, и боится, что я умру, пока мы будем ждать. Поэтому ты должна остаться здесь на всю ночь, а утром ты станешь моей женой. Если ты все сделаешь, как хочет мой отец – завтра ты вернёшься домой и заберёшь меня с собой»¹². Для романа «Замок Отранто» этот важный эпизод сюжета является началом «готического» действия и представляет собой тип событийной завязки, в которой отражена одна из характерных черт готической литературы – проклятие, тяготеющее над замком.

⁹ «I could not think him dead: but his face and throat were washed with rain; the bed-clothes dripped, and he was perfectly still. The lattice, flapping to and fro, had grazed one hand that rested on the sill; no blood trickled from the broken skin, and when I put my fingers to it, I could doubt no more: he was dead and stark!» [9].

¹⁰ «But the country folks, if you ask them, would swear on the Bible that he walks: there are those who speak to having met him near the church, and on the moor, and even within this house» [9].

¹¹ «As to your promise to marry Linton, I'll take care you shall keep it; for you shall not quit this place till it is fulfilled» [9].

¹² «Papa wants us to be married,» he continued, after sipping some of the liquid. «And he knows your papa wouldn't let us marry now; and he's afraid of my dying if we wait; so we are to be married in the morning, and you are to stay here all night; and, if you do as he wishes, you shall return home next day, and take me with you» [9].

В романе «Грозовой перевал» данный сюжетный ход используется с той же целью, однако он не выходит на передний план повествования.

В конце произведения Э. Бронте пишет об упадке родового поместья: более двухсот лет здесь жили люди, а смерть Хитклифа повлекла разрушения и хаос в этом доме. Церковь рядом с Грозовым перевалом превратилась в страшное и необитаемое место: «Остановившись рядом с ней, я заметил, что за эти семь месяцев она начала гнить и разрушаться: оконные проёмы стали чёрными из-за отсутствия стёкол, шифер съехал и наклонился кое-где за прямую черту крыши, чтобы постепенно покинуть её из-за надвигающихся бурь осени»¹³. Похожая ситуация обстояла и с поместьем Скворцы: после смерти отца Кэтрин на Мызе поселилась разруха.

Готический роман, возникший во второй половине XVIII в., оказал огромное влияние на роман Э. Бронте «Грозовой перевал», в частности, на пространственную структуру произведения. Грозовой перевал является основным художественным пространством романа, в котором происходят все события. Готические приёмы повествования, создающие мистическую атмосферу, являются универсальными и продолжают появляться и трансформироваться в последующих произведениях. Мотив обречённого дома, один из основополагающих в готической литературе, прослеживается в романе Э. Бронте и реализуется при помощи готических элементов повествования, а также других сопутствующих ему мотивов. Используя различные художественные приёмы, автор усиливает мрачность дома и упаднические настроения: ветхий интерьер, длинная история, природные явления и всё, что окружает и наполняет Грозовой перевал, составляют его обречённый образ. Описание зла, несчастья, насилия и разрухи характеризуют художественное пространство произведения. Также в романе используется мотив болезни: многие живущие на перевале люди обречены на страдания и нездоровье, что зачастую является причиной их смерти. Кроме всего, Грозовой перевал является тюрьмой для слабых женщин, которые не в силах справиться со злом. Образ готического злодея напрямую связан с образом Грозового перевала на основании проклятия, преследующего героя. Так, проклятие, тяготеющее над Грозовым перевалом, опустошило дом и сделало его не подходящим для жизни. После смерти хозяина Грозовой перевал становится пристанищем призрака, а дом – необитаемым местом.

Библиографический список

1. Галимова, Н. Ф. Проблема романтизма и реализма в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» / Н. Ф. Галимова // Е–Scio, Филологические науки. – Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы. – 2021. – 6 с.

¹³ «When beneath its walls, I perceived decay had made progress, even in seven months: many a window showed black gaps deprived of glass; and slates juttied off, here and there, beyond the right line of the roof, to be gradually worked off in coming autumn storms» [9].

2. Байрамкулова, Л. К. Готическая эстетика в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» / Л. К. Байрамкулова // Вестник Московского финансово-юридического университета. – № 2. – 2012. – С. 218–229.

3. Камардина, Ю. С. Роль пейзажа в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» / Ю. С. Камардина // Международный научный журнал «Символ науки», Уфа. – № 2. / 2016. – С. 81–84.

4. Varghese, L. M. Stylistic Analysis of Emily Brontë's Wuthering Heights / L. M. Varghese // Journal of Humanities and Social Science. – Vol. 2. – 2012. – p. 46–50.

5. Mambrol, N. Analysis of Emily Brontë's Wuthering Heights / N. Mambrol // [Electronic resource]. – URL: <https://literariness.org/2019/03/25/analysis-of-emily-brontes-wuthering-heights/> (дата обращения: 14.07.2024).

6. Артамонова, Т. Г., Стеблина, А. С. Особенности хронотопа в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» / Т. Г. Артамонова, А. С. Стеблина // Вестник Курганского государственного университета. – 2018. – 4 с.

7. Хакимова, А. И., Гарипова, И. И., Миннулина, Г. Р. Особенности пространственно-временной организации романа Эмили Бронте «Грозовой перевал» / А. И. Хакимова, И. И. Гарипова, Г. Р. Миннулина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2018. – № 3 81). – Ч. 2. – С. 258–260.

8. Luckhurst, R. Gothic An Illustrated History / R. Luckhurst. – London : Thames Hudson, 2021. – 288 p.

9. Bronte, E. Wuthering Heights / E. Bronte // [Electronic resource]. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/768/768-h/768-h.htm> (дата обращения: 14.07.2024).

ХРОНОТОП РОМАНА А. РАДКЛИФ «УДОЛЬФСКИЕ ТАЙНЫ»

Ю. Д. Шабуня

*магистр (Полоцкий государственный
университет имени Евфросинии Полоцкой, Беларусь, Новополоцк)
y.shabunya@psu.by*

Хронотоп в готическом литературе является основополагающим понятием, т.к. выражает его пространственно-временные характеристики. Хронотоп замка в творчестве А. Радклиф претерпевает существенные изменения по сравнению с предшественниками (Х. Уолполом, К. Рив и др.) и принципиально отличается усложнением хронотопа. Отличительными чертами романа «Удольфские тайны» являются замковое строение, похожее на лабиринт, стилизованное под средневековое время, особая система персонажей, сюжетная линия, циклическая композиция и напряжённость повествования, вызванная психологическим приёмом саспенса. При этом хронотоп в романе А. Радклиф совмещает в себе два временных пласта: прошлое и настоящее, взаимно влияющих друг на друга.

Ключевые слова: готика; хронотоп; пространство; время; саспенс.

CHRONOTOPE OF THE NOVEL A. RADCLIFFE «THE MYSTERIES OF UDOLPHO»

J. D. Shabunya

*Master (Euphrosyne Polotskaya State
University of Polotsk, Novopolotsk, Belarus)
y.shabunya@psu.by*

Chronotope in Gothic literature is a fundamental concept, because it expresses space-time characteristics. The chronotope of the castle in the work of A. Radcliffe undergoes significant changes compared to her predecessors (H. Walpole, C. Reeve, etc.) and is fundamentally different in the increasing complexity of the chronotope. A castle which is similar to a labyrinth, medieval time, a special system of characters, a plot, a cyclic composition and narrative tension that is caused by the psychological technique of suspense are the distinctive features of the novel The Mysteries of Udolpho. At the same time, the chronotope in A. Radcliffe's novel combines two time layers: past and present, mutually influencing each other.

Key words: Gothic; chronotope; space; time; suspense.

Готический роман, как один из жанров предромантической литературы, является отличительной чертой данного периода. Жизнь героев в готическом романе непостижима разуму, таинственна и полна роковых загадок. Сверхъестественные силы вмешиваются в жизнь человека, наполняя её страхами, странными и пугающими событиями, смутными предчувствиями. Ужасное и фантастическое в сюжете достигается посредством готического хронотопа, который явля-

ется основополагающим инструментом для суггестии и нагнетания обстановки. По М.М. Бахтину хронотоп определяется как *«взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»* [1, с. 120]. Так, хронотоп имеет существенное жанровое значение, поскольку определяет особенности готического романа как отдельного литературного жанра.

К концу XVIII века в английской готической литературе закрепляется художественное пространство для свершения событий в произведении – замок. Первым, кто обратился к данному пространству – Х. Уолпол (*Horace Walpole*, 1717–1797) в романе «Замок Отранто» (*The Castle of Otranto*, 1764) [2]. Так, М.М. Бахтин отмечает, что «замок оказывается *«насыщен временем исторического прошлого»*, а также *«в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений»* [3, с. 492]. Исследуя пространственно-временные модели, М.М. Бахтин обращал внимание не только на литературно-художественные особенности, но и культурологические. В характере хронотопов он видел *«воплощение различных ценностных систем, а также типов мышления о мире»* [4, с. 34].

Художественное пространство готического романа играет сюжетообразующую роль. Определённое место, где происходят события произведения, становится «полотном», где разворачивается сюжетная линия, соответственно, описываемое пространство зачастую выходит на передний план повествования. Так, Г.В. Заломкина отмечает, что *«сюжетное развёртывание пространства высвобождает его скрытые возможности: будучи выведено из привычного бытового ряда человеческого жилища, оно начинает играть сюжетообразующую роль. Создание готического пространства осуществляется автором в форме романтизированного, абсолютно внебытового готического хронотопа – «особой территории свершения романских событий», «традиционной готической параферналии» – старинного замка, монастыря, аббатства, либо просто большого аристократического дома с башнями, темницами, потайными ходами, скрипучими лестницами, ржавыми дверными петлями, спрятанными старинными рукописями, привидениями»* [5].

Сюжет романа А. Радклиф «Удольфские тайны» строится вокруг замка. Как основное место действия, замок полностью передаёт атмосферу времени. Однако, географические и исторические данные большей частью вымышленные, что также отражает жанровую модификацию романа. Данный факт говорит об неисторичности готического романа, что вызвано хронотопом. Автор описывает несуществующие замок Сент Обера на берегах Гаронны, в Гаскони, а также Удольфский замок в Апеннинах, замок Вильфора в Лангедоке и т.д. События произведения разворачиваются в 1584 году. При этом в произведении А. Радклиф сталкиваются два мира – «свой» и «чужой», выраженные двумя замковыми пространствами – родным домом главной героини, где она проживала до смерти родителей, и Удольфским замком, куда её забирает родственница.

Время в романе А. Радклиф, как одно из составляющих готического хронотопа, стилизовано под средневековье, что выражается в тяготении к прошлому. М.М. Бахтин отмечает, что *«вековую прикреплённость жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех её событиях не отделена»* [3, с. 374].

Кроме этого, вещный мир произведения «Удольфские тайны» изобилует предметами из прошлого: старые письма на желтой бумаге, ржавые ключи от заброшенных комнат, перстни и личные вещи давних обитателей замка, а также портреты. В контексте романа А. Радклиф все письма, фигурирующие в повествовании, являются для главной героини произведения Эмилии источником важной информации о прошлом. Следует также отметить, что к характеристике «замкового времени» относится историческая многослойность, воплощенная в артефактах. Так, Удольфский замок можно назвать семейным, а его историю – богатой, т.к. он передавался по наследству. Замок осуществляет связь между разными поколениями его обитателей. Так, старинные портреты напоминают потомкам об их предках, а призраки мёртвых приходят к живым людям.

А.А. Чамеев, анализируя творчество А. Радклиф, обращает внимание на кольцевую композицию произведений писательницы: *«Пространственно-временной континуум «Удольфских тайн» включает в себя, таким образом, три наиболее существенные в композиционном отношении части: «свой» мир (идиллический хронотоп) – «чужой» мир (хронотоп замка) – и вновь «свой», идиллический мир. Окрашенные в светлые эгегические тона начало и концовка произведения обрамляют его «темный» центр»* [66]. Таким образом, особая композиция романа предполагает три составные части, контрастирующих между собой. Данный композиционный приём объясняет жанровую модификацию романа.

Мистическое и сверхъестественное, как обязательные элементы готического романа, присутствуют и в данном произведении, в котором раздаются необъяснимые звуки, не поддающиеся никакому рациональному объяснению. Время суток, когда происходят непостижимые события в произведении, – это глубокая ночь. Так, Эмилия часто думает, что видит призрака: *«...и вдруг я вижу, как блеснул яркий свет. Оглянувшись, я увидела высокую фигуру (я увидела её так же ясно, сударыня, как вижу вас в эту минуту!). Так вот, эта фигура проскользнула в ту таинственную комнату, что всегда заперта и ключ от которой есть только у сеньора»*¹.

Внутреннее убранство замка не менее пугает своим «холодом»: старый и ничем не примечательный замок будто утратил связь со всем живым. Он привлекает внимание, словно желая поделиться тайнами прежних обитателей. Тронутые временем стены и окна не впускают в покрытые паутиной пределы тепло и свет: *«Она со страхом смотрела на полуразвалившуюся крышу, стены, позелевшие от сырости, и на готические остроконечные окна, где плющ и бриония давно уже заменяли стёкла и свешивались вокруг разбитых капителей колонн, когда-то поддерживающих крышу»*². Эмоциональный накал, который вызван

¹ «...all of a sudden comes a great light, and, looking behind me, there was a tall figure, (I saw it as plainly, ma'amselle, as I see you atthis moment), a tall figure gliding along (Oh! I cannot describe how!) into the room, that is always shut up, and nobody has the key of it but the Signor, and the door shut directly» [12, p. 213].

² «She looked fearfully on the almost roofless walls, green with damp, and on the gothic points of the windows, where the ivy and the briony had long supplied the place of glass, and

рефлексией героини, неоднозначен: с одной стороны, вид этих древних зданий вызывает восхищение и удивление, с другой – ощущение опасности. По мнению Ф. Ботинга, «замок в повествовании Радклиф представлен олицетворением силы, тирании коварства» [7, с. 43]. Таким образом, угроза, которую скрывает в себе замок, может представлять вполне реальную опасность. Поступки Монтони оборачиваются смертью госпожи Шерон, тёти главной героини «Удольфских тайн».

Так, А.А. Чамеев пишет, что *«готический замок в произведениях Радклиф выполняет, как правило, хронотопическую и метафорическую функции; это материализованный символ средневекового варварства и суеверий; с ним обязательно связана какая-то тайна – кровавое преступление его нынешнего владельца или его предков, потенциальное присутствие сверхъестественных сил и т. п.»* [6]. Замок является многофункциональным символом в готическом романе, поскольку данное пространство – инструмент, вокруг которого строится сюжет, основанный на убийстве и фантастических элементах.

Специфическое пространство и время готического романа имеет тесную связь с внутренним миром персонажа. Следовательно, персонажи готического произведения хронотопичны, поскольку их нахождение в замке довольно чётко отражает их характеры. В связи с этим Г.В. Заломкина отмечает, что *«заключение, изоляция становятся тем фабульным компонентом, который направляет сюжетное развёртывание во внутреннее пространство сознания героя. Состояние замкнутости и покинутости в сочетании со скудным освещением способствует большей концентрации на внутренней жизни»* [8, с. 48]. Таким образом, герой становится хронотопичен, поскольку ему свойственно смешение различных эмоциональных состояний, сменяющих друг друга, а также рефлексия, сны, видения и др.: *«Когда она проехала ещё раз под громадной решёткой, прежде наводившей ужас и смятение, она снова оглянулась и уже не увидела тех стен, что ограничивали её свободу всё это время. Она испытала, несмотря ни на какие опасения за будущее, внезапную радость, которую чувствует узник, вырвавшийся на волю»*³.

Хронотоп в романе «Удольфские тайны» ограничивается не только одним замком. А. Радклиф описывает в произведении такие локации, как руины, древние монастыри и тёмные леса. Для манеры писательницы свойственно обилие описаний различных пейзажей: гор, морей, полей, лесов и т.д. Так, Д.Д. Бадина указывает на то, что *«лес в романах Радклиф обособлен, он практически одушевляется автором, он пугает героев и умиротворяет их одновременно. Лес представляет собой неизвестность, одновременно отталкивающую и привлекающую героев; в отсутствие дневного света он становится похожим на пугаю-*

ran mantling among the broken capitals of some columns, that had once supported the roof» [12, p. 244].

³ «... when she passed once more under the huge portcullis, which had formerly struck her with terror and dismay, and, looking round, saw no walls to confine her steps – felt, in spite of anticipation, the sudden joy of a prisoner, who unexpectedly finds himself at liberty» [12, p. 283].

щие подземелья замков, днем же он вдохновляет, вселяет в персонажей чувство единения с природой и всем миром» [9, с. 17]. Кроме чувств главной героини А. Радклиф описывает внешнее убранство замка и пейзаж, что коррелирует с переживаниями девушки: *«Протяжённость и мрачность этих лесов пробудили в её сознании ужасающие образы и страшные картины. Она была почти уверена, что вот-вот из-за деревьев выскочат бандиты. Наконец кареты въехали на каменную площадку и вскоре достигли ворот замка, где низкий звон колокола, в который ударили, чтобы известить об их прибытии, ещё больше усилили испуг, охвативший Эмилию»*⁴.

Различные вышеперечисленные топосы наслаиваются на особое замковое пространство, что играет роль в воплощении архетипического образа лабиринта, представленного в романе. Говоря об особенностях пространства готического замка, В.Э. Вацуро считает принципиально важной его соотнесенность с лабиринтом, так как внутренний облик замка максимально приближён сложному, многослойному и запутанному пространству: *«недоступный полному осмотру, с многочисленными коридорами, подземными переходами, темными лестницами и потайными дверьми... площадка для перемещения героя, своего рода лабиринт, оканчивающийся "таинственной комнатой"»* [10]. Так, пространство замка напоминает лабиринт, перемещаясь в котором персонажи постоянно сталкиваются со всевозможными опасностями для их жизни.

Готический и пугающий пейзаж – один из инструментов, который создаёт в романе атмосферу страха и одиночества. В произведении А. Радклиф заметны различные формы присутствия природы [11, с. 225]. В первую очередь, это мифологическое воплощение её сил, когда автором описываются дожди и бури страшной силы. Готический хронотоп в романе строится на противопоставлении, как на одном из основных композиционных принципов [11, с. 289]. А. Радклиф зачастую использует как сгущающую тишину, так и описание громких звуков; яркий день противопоставляется мрачной ночи; нежная и обволакивающая музыка контрастирует с отталкивающими звуками органа. На таких противопоставлениях и контрастах выстраивается готический мир художественного произведения: *«Эмилия с меланхолией и трепетом смотрела на замок, который принадлежал Монтони. Несмотря на то, что сейчас замок был освещён заходящим солнцем, готический стиль его сооружений и ветхие стены из тёмно-серого камня, придавали ему мрачный и величественный вид»*⁵.

⁴ «The extent and darkness of these tall woods awakened terrific images in her mind, and she almost expected to see banditti start up from under the trees. At length, the carriages emerged upon a heathy rock, and, soon after, reached the castle gates, where the deep tone of the portal bell, which was struck upon to give notice of their arrival, increased the fearful emotions, that had assailed Emily» [12, p. 163].

⁵ «Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object» [12, p. 163].

Таким образом, время в сочетании с пространством в романе А. Радклиф «Удольфские тайны» образует особый готический хронотоп. Следует отметить, что хронотоп замка в творчестве А. Радклиф претерпевает эволюцию по сравнению с творчеством предшественников, т.к. писательница не ограничивается стандартным построением пространственно-временной структуры произведения. Хитросплетения сюжета готического романа обусловлен новым типом хронотопа, который представлен, в первую очередь, замковым строением, введением особой системы персонажей, непредсказуемостью сюжетной линии, композицией и общей напряжённой манерой повествования. Хронотоп совмещает в себе два временных пласта: события прошлого влияют на происходящее в настоящем времени, что обуславливает их взаимодействие друг с другом.

Библиографический список

1. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М.: Худ. лит-ра, 1986. – 394 с.
2. Walpole, H., Reeve, C. The Castle of Otranto & The Old English Baron / H. Walpole. – Frankfurt : Bookwire, 2019. – 149 p.
3. Бахтин, М.М. Собрание сочинений : в 7 т. М.: Языки славянских культур. – Т. 3. Теория романа. – 2012. – 880 с.
4. Чернец, Л.В. Литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк., 2004. – 230 с.
5. Заломкина, Г.В. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развертывания / Г.В. Заломкина. – Вестник Самарского государственного университета. – 1999. – С. 78–88.
6. Чамеев, А.А. «Удольфские тайны» А. Радклиф как образец сентиментальной «готики» / А.А. Чамеев. – СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета. – 2005. – С. 30–32.
7. Botting, F. Gothic. London / F. Botting. – Routledge. – 1996. – 128 p.
8. Заломкина, Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете : дис. ... канд. филол. наук. – Самара. – 2003. – 224 с.
9. Бадина, Д.Д. Поэтика хронотопа в литературной традиции южной готики / Д.Д. Бадина. – М.: Росс. ун-т дружбы народов, 2019. – 58 с.
10. Вацуρο, В.Э. Готический роман в России / В.Э. Вацуро. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.
11. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк. – 2004. – 405 с.
12. Radcliffe, A. The Mysteries of Udolpho / A. Radcliffe. – Cambridge : Gothic Series, 2001. – 476 p.

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ДИНЫ МОРРИС: ОТ ПРОПОВЕДНИЦЫ ДО ХРАНИТЕЛЬНИЦЫ ОЧАГА (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ГЕРОИНЬ ДЖОРДЖ ЭЛИОТ И ЖОРЖ САНД – ДИНЫ МОРРИС И КОНСУЭЛО)

Г. А. Широкова

аспирант, ст. преподаватель (Пермский государственный национальный исследовательский университет, Россия, Пермь)

В статье в сравнительном аспекте анализируются образы Дины Моррис из романа Дж. Элиот «Адам Бид» и Консуэло из дилогии французской писательницы Ж. Санд «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт». Актуальность работы мотивируется интересом литературоведческой науки к компаративным исследованиям образов героев художественного произведения. Анализ различных сторон образов героинь позволяет сделать вывод об их сходстве нескольких уровней и, в частности, на модальном, так как Дина Моррис и Консуэло выражают феминистические тенденции авторских идей о положении женщины в обществе и её потребности в свободе и творчестве.

Ключевые слова: Джордж Элиот; Жорж Санд; Дина Моррис; Консуэло; компаративный анализ; образ героя; авторская модальность.

EVOLUTION OF THE CHARACTER OF DINA MORRIS: FROM PREACHER TO KEEPER OF THE HEARTH (COMPARATIVE ANALYSIS OF CHARACTER DEVELOPMENT IN GEORGE ELIOT AND J. SAND – THE CASE OF DINA MORRIS AND CONSUELO)

G. A. Shirokova

*Postgraduate Student; Senior Lecturer (Perm State University, Russia, Perm)
glory_glint@mail.ru*

The article analyses from a comparative perspective the characters of Dina Morris from J. Eliot's novel «Adam Bede» and Consuelo from French writer J. Sand's diology «Consuelo» and «The Countess of Rudolstadt». In the course of the analysis various aspects of the characters' identities, attitudes and behavior are considered, and the conclusion regards their similarity at several levels. From the point of view of feminist criticism, the article explores the authors' ideas about the position of woman in society and her need for freedom and creativity.

Key words: George Eliot; George Sand; Dina Morris; Consuelo; comparative analysis; character construction; authorial stance.

В настоящей работе делается попытка сравнительного анализа двух героинь английской и французской литературы XIX века – Дины Моррис из романа Джордж Элиот (*George Eliot, 1819 – 1880*) «Адам Бид» («Adam Bede») и Консуэло – из одноимённого произведения и его продолжения «Графиня Рудольштадт»

(«*The Countess of Rudolstadt*», 1843) Жорж Санд (*George Sand* 1804 – 1876). На первый взгляд, этих писательниц мало что объединяет, тем не менее, некоторые тенденции их творчества близки: они были современницами, обе творили под мужским псевдонимом и поднимали в своих работах проблемы, касающиеся феминизма и эмансипации, и – самое главное – тяготели к созданию особых героинь, которые противостоят устоявшимся традициям и стремятся доказать, что женщине тесны рамки, которыми ограничивает её социум. В связи с вышесказанным рассмотрим образы героинь Элиот и Санд.

В октябре 1857 года Джордж Элиот начала работу над своим первым объёмным романом «Адам Бид» [15]. Сюжет романа, героиней которого является Дина Моррис, базируется на подлинной истории, которую автор услышала от своей родственницы – проповедницы от методистской церкви [11]. В нём прослеживается жизнь четырёх главных героев, живущих в вымышленной сельской общине Хейслоуп – тесном сообществе, описанном в пасторальных традициях. Действие романа происходит в 1799 году и обрамлено в своеобразный любовный четырёхугольник между красивой, но легкомысленной Хэтти Соррел; капитаном Артуром Донниторном, молодым сквайром, который соблазняет её; Адамом Бидом, несостоявшимся женихом Хэтти; и Диной Моррис, кузиной Хэтти – совершенно особенной героиней, которая отличается не только добродетелью, красотой и трудолюбием, но и тем, что является методистской проповедницей. Дж. Барри замечает, что эти пары образов полярны по отношению друг другу: «С Артуром и Хэтти контрастируют Адам и Дина» [10].

Неординарность Дины состоит также в том, что она не стремится к замужеству, не видит в нём основной цели в жизни женщины. Это подтверждает эпизод, в котором Сет Бид делает ей предложение, но она отвергает его, предпочитая посвятить себя богоугодному делу. Тем не менее, это не означает, что Дина никогда не выйдет замуж. В финале романа она станет супругой Адама Биды, который после долгого общения с ней поймёт, что испытывает настоящую любовь, однако до этого им придётся пройти долгий путь.

В романе французской писательницы эпохи романтизма Ж. Санд «Консуэло» описывается также неординарная героиня, которая традиционной женской судьбе предпочла служение искусству. В этом романе отобразилась личность автора, её нетривиальные взгляды на жизнь, в частности, размышления о женской свободе, самоотверженном служении искусству. Как и Консуэло, Жорж Санд получила религиозное воспитание [14, р. 570]. Однако, несмотря на своё образование, писательница достигла больших успехов в творчестве, ей уподобилась и Консуэло, чей образ, очевидно, восходит к личности Полины Виардо, которая, несмотря на скромное воспитание, также добилась славы. Романтизм в этом романе является основополагающим для понимания образа Консуэло и того, как она смогла реализовать себя через искусство.

Стремится к самореализации и героиня Элиот. По мере того как автор развивает характер Дины, она создаёт ряд конфликтов, призванных передать идею о том, что общество препятствует успехам женщин, если они выходят за семейные

рамки. Так, женщина может испытывать серьёзные трудности – и внешние, и внутренние в тех случаях, когда ей приходится выбирать между браком и призванием, если она вдруг обрела дело своей жизни.

Именно это происходит и с Диной, которая находит своё призвание в проповедовании. Когда читатель впервые видит её в романе, она в этот момент приближается к деревне, где ей предстоит произнести проповедь. Это событие жители деревни бурно обсуждают это событие. Дина привлекает их и как необычное явление, и как тема для разговора, скрашивающая скуку будней.

Дина транслируется читателю глазами случайного прохожего, который видит её окружённую толпой деревенских жителей: *«She stood with her left hand towards the descending sun, and leafy boughs screened her from its rays; but in this sober light the delicate colouring of her face seemed to gather a calm vividness, like flowers at evening»* [12, p. 112] / «Она стояла, обратившись левою стороною к заходящему солнцу, от лучей которого защищали ее покрытые листьями сучья, при мягком свете нежный колорит её лица, казалось, имел какую-то спокойную яркость, подобно цветам вечером».

Уже из этого описания становится очевидным обособленность Дины от окружающих, хотя эта мысль проводится имплицитно, на метафорическом уровне. Например, показателен такой момент: странник, наблюдающий за Диной, воспринимается как воплощение свободы. Дина же ограничена различными рамками и, кроме того, она привязана к своей местности и не может отправиться в путешествие. Однако её дело – проповедничество Слова Божьего – позволяет ей в какой-то степени преодолеть рамки и ограничения, с которыми сталкивались женщины Викторианской эпохи.

Консуэло, как и Дина, выделяется из толпы и тоже обладает редким даром, хотя и другого рода: её пение производит на окружающих огромное впечатление: *«Elle chanta le Salve Regina sans faire une seule faute de mémoire, sans hasarder un son qui ne fût complètement juste, plein, soutenu ou brisé à propos ; et suivant avec une exactitude toute passive les instructions que le savant maître lui avait données, rendant avec ses facultés puissantes les intentions intelligentes et droites du bon-homme, elle fit, avec l'inexpérience et l'insouciance d'un enfant, ce que la science, l'habitude et l'enthousiasme n'eussent pas fait faire à un chanteur consommé : elle chanta avec perfection»* [16] / «Она спела «Salve, Regina», причем память ей ни разу не изменила, она не взяла ни одной ноты, которая не прозвучала бы верно и полно, не была бы вовремя оборвана или выдержана ровно столько, сколько требовалось. Послушно и точно следуя наставлениям маэстро и тщательно выполняя его разумные и ясные советы, она при всей своей детской неопытности и беспечности достигла того, чего не могли бы дать и законченному певцу школа, навык и вдохновение: она спела безупречно» [8].

Примечательно, что искусство (речь идёт именно о подлинном искусстве) в романе «Консуэло» трактуется и как способ противостояния мещанскому миру, и как олицетворение свободы. Неслучайно большое внимание автором уделяется импровизации – как особому дару музыканта. Этим даром владеет и Консуэло,

которая не останавливается на достигнутом и постоянно совершенствует своё вокальное искусство. Здесь будет уместно привести слова французской исследовательницы Ф. Александр, написавшей работу «Женщина и птица в творчестве Ж. Санд» и которая считает, что птица в произведениях писательницы в первую очередь связана с искусством импровизации: она поет по капризу своего желания, срывается, начинает снова, и в этом смысле она является ключом к поэтике романа [9].

Дина лишена такой свободы, но нуждается в ней (желание женщиной свободы подчёркивается обеими писательницами). Но героиня не имеет возможности заниматься только лишь любимым делом, так как вынуждена работать. С одной стороны, проповедничество позволяет ей в некоторой степени освободиться от оков и стереотипов; с другой стороны, – окружающие (и особенно мужчины) – ограничивают её устремления и порывы, напоминая о месте женщины в обществе, и о бедности, которая становится причиной тяжкого каждодневного труда.

Это, несомненно, сковывает Дину, её природные способности, которые необходимо реализовывать (и она чувствует в этом потребность). В то же время автор стремится подчеркнуть одарённость своей героини, что особенно ярко проявляется в сценах проповедничества, в которых Дина выражает не только высокий уровень духовности, но и глубокие познания, а также дар импровизации. Так, во время проповеди Дина обращается непосредственно к одной из слушательниц по имени Бесс, с любовью наставляя её покаяться в своих грехах и напоминая ей, что однажды она состарится и потеряет свою юную красоту. Дина интуитивно понимает, на кого из пришедших послушать её следует обратить особое внимание. Внутреннее чувство, данное не каждому, подсказывает ей, какие слова нужно подобрать, чтобы они дошли до сердца слушателя и послужили импульсом к внутренним переменам.

Более того, Дина видит в Бесс духовный потенциал и затрагивает сокровенное в её душе, о чём свидетельствует жертвенный поступок героини. Так Дина опровергает общепринятую практику судить о человеке по внешности, что в очередной раз подчёркивает неординарность её мышления. Несомненно, Дине необходимо хорошее образование, которое бы приумножило её талант, но реалии Викторианского общества таковы, что подобная перспектива не является доступной для неё.

По сути, она может рассчитывать только на самую тяжёлую и низкооплачиваемую работу или на замужество. Более того, выбор Дины невелик: Сет Бид – её единственный поклонник. Но его нельзя назвать достойным героини, хотя он тоже христианин-методист, но при этом слаб и пассивен, а Дина сильна и активна.

В целом, равных Дине по моральным и духовным качествам, по жизненным запросам в её окружении мало, поэтому она почти всё время находится в отчуждении от общества. Но её отчуждение автор показывает не в отрицательном, а положительном контексте: невозможно не заметить исходящий от неё внутрен-

ний свет, как и исключительные качества, заключающиеся в реальной помощи ближним.

Здесь необходимо отметить, что забота Дины об улучшении положения женщин перекликается с заботой, которую проявляла сама Джордж Элиот, которая считала, что улучшение положения женщины в обществе должно начинаться с собственного совершенствования, и этот процесс она демонстрирует на примере своей героини в романе «Адам Бид». В сдержанных проявлениях феминизма, она транслирует мысль, что мир улучшается благодаря женщине, а не мужчине.

Однако Элиот нельзя назвать воинствующей феминисткой. В «Адаме Биде» она выражает свой протест с этой позиции, но не с агрессией: феминистские взгляды писательницы вплетены в более широкий контекст её гуманистической философии. Элиот благоволит Дине не только потому, что она женщина, но и потому, что она – личность, обладающая высокими духовными и нравственными качествами. По мнению Элиот, женщина должна стремиться к тому, чтобы быть морально достойной тех наград, которых она добивается.

Нельзя не заметить, что автор идеализирует свою героиню, но посредством этого приёма она показывает сложившуюся в обществе парадоксальную ситуацию: Дина, обладающая множеством достоинств, заслуживает наилучшей участи, но именно из-за этого оказывается за пределами социума и не получает должного признания, как и возможностей для самореализации.

Консуэло удаётся добиться большего, так как она более волевая, решительная и смелая. При этом героиня Санд также духовно и нравственно чиста, как и Дина. Несмотря на свой странствующий образ жизни, она не переступает табу, связанных с женским поведением; отвергает внебрачные отношения, стремится помочь людям, сохраняет и честь, и достоинство.

Но при этом путь Консуэло очень неровен и полон драматических коллизий. В этом контексте следует отметить, что в целом судьбы героев романа, которые можно назвать трагическими, довольно характерны для романтической литературы XIX века, поскольку они становятся жертвами своей страсти или безумия, или же отказываются от своей страсти (Консуэло теряет голос, символизируя покорность Альберту, своему мужу), что само по себе является трагедией. Тем не менее, именно в «Графине Рудольштадт» противостояние между тиранией и искусством показывается с большой силой [5, с. 29]

Консуэло – также романтическая героиня, о чём свидетельствует её неординарность, противопоставление большинству, большие трудности в попытке обрести своё место в мире. Оторванность от социума, как и неудача в первой любви, заставляет её бесконечно странствовать по свету.

Ж. Санд создаёт образ особенной женщины, которая решает взять судьбу в собственные руки и тем самым утвердить своё «Я», стремясь к познанию своего внутреннего мира и поиску своего места во внешнем мире. В процессе развития характера Консуэло (в нравственном, духовном, личностном), она всё больше проявляет свою волю, преодолевая различного рода препятствия, в том числе, и

социальные. Очевидно, что в этом произведении идея об эмансипации звучит очень отчётливо. Однако сложность задачи Ж. Санд состояла в том, что она пыталась синтезировать духовные послания Евангелия с идеями свободы и равенства.

В религиозном контексте завершается и роман Элиот. Дине не удалось достигнуть того, чего достигла Консуэло, и единственной наградой для неё становится брак с Адамом Бидом, но и здесь Элиот провела феминистскую линию, заставив героя пройти определённую эволюцию, благодаря которой он становится лучше, достойным своей избранницы. Но это событие не даёт читателю почувствовать полное удовлетворение, так как остаётся определённая недосказанность: предстающая в финале Дина в некотором отношении отличается от себя самой в начале романа. Она больше не проповедница, а жена и мать двоих детей; изменилась и фигура, хотя красота сохранилась. Но теперь это не пылкая проповедница, а домохозяйка, напоминающая миссис Пойзер и подобных её женщин. Теперь главной заботой Дины становится семья, хозяйство и ожидание возвращения мужа домой.

Однако теперь Дина оказывается полноценным членом общества, так как она приняла традиционные для женщины роли – жены и матери. Статус супруги владельца лесопилки позволяет ей завоевать уважение и признание социума. Но эту ситуацию обыденности и приземлённости Элиот не делает безнадёжной. По всей вероятности, благочестие Дины найдёт свою реализацию через Адама, личность которого сочетает в себе возвышенное и земное; духовное и практическое начало.

Интересен и взгляд Ж. Санд, высказанный ею в «Консуэло» и «Графине Рудольштадт», на любовь и брак. Он тем более неожиданный, поскольку ранее писательница выступала за свободные отношения. В этих же произведениях она опозитизировала брак по любви и показала на примере главных героев (Консуэло и графа Альберта) возможность обретения в брачном союзе не только человеческого счастья, но и духовного обогащения. По мнению О.Б. Кафановой, путь героев к такому результату *«можно сравнить с движением к правде, истине, Богу»*, а вознаграждением за пережитые страдания и приложенные усилия им служит *«гармоничный брак, обретённый ими в финале в результате преодоления многих испытаний и препятствий»*, который *«осмысливается символически как высшая духовная ценность»* [3, с. 93]. Однако важно, что любовь и брак для героини не являются единственной целью в жизни и их ценность не превышает ценности творчества и свободы [4, с. 23].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что образы Дины Моррис и Консуэло имеют несколько точек пересечения. Во-первых, обе они явились выразителями идей своих создателей, выступавших за перемены роли женщины в обществе и проявлявших феминистические настроения. Во-вторых, и Дина Моррис, и Консуэло – исключительные и высокоодарённые героини, которые публично выступают, привлекают особое внимание зрителей и способны к импровизации. Обе они вступают в брак, который имеет не только традиционное значение, но и духовный смысл; в произведениях Джордж Элиот и Жорж Санд

брак трактуется как способ примирения и приближения к Богу. Существенной разницей между образами Дины Моррис и Консуэло следует назвать окончательный этап их эволюции: героиня Элиот отказывается от своего призвания и возвращается к традиционной роли женщины – в то время, как героиня Санд, которая изначально была более свободной и независимой, отстаивает право реализовывать свой дар, выступать на сцене и служить искусству.

Библиографический список

1. Гениева, Е. Ю. Эти загадочные англичанки.../ Е. Ю. Гениева. – М.: Прогресс, 1992. – 505 с.
2. Горбунова, Н. В. Метафоры познания в творчестве Дж. Элиот: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03. – М., 2003. – 21 с.
3. Кафанова, О. Б. Профанация классики или технологии массовой культуры? (современные стратегии издания произведений Жорж Санд) / О. Б. Кафанова // Текст. Книга. Книгоиздание. – 2012. – № 2. – С. 91–105.
4. Литвиненко, Н. А. Семантика любви как культурно-исторического феномена: романы Жорж Санд / Н. А. Литвиненко // Rhema. Рема. – 2010. – № 4. – С. 23–34.
5. Литвиненко, Н. А. «Графиня Рудольштадт» Жорж Санд: особенности романной поэтики / Н. А. Литвиненко // Rhema. – 2009. – № 3. – С. 27–48.
6. Лугайс, А. Л. Проблема реализма и натурализма в творчестве Джордж Элиот (Ранний период 1851 – 1861) / А. Л. Лугайс. – Таллин: Ээсти раамат, 1987. – 191 с.
7. Маслова, Н. В. Региональный роман в творчестве Джордж Элиот: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Н. В. Маслова. – СПб, 2001. – 16 с.
8. Санд, Ж. Консуэло [Электронный ресурс] // URL: [https:// knizhnik.org/zhorzh-sand/konsuelo/1?ysclid=lrtoh3lqv1963251742](https://knizhnik.org/zhorzh-sand/konsuelo/1?ysclid=lrtoh3lqv1963251742) (дата обращения: 23.01.2024).
9. Alexandre, F. La Femme et l'oiseau dans l'œuvre de George Sand [Ressource électronique] // URL: <https://hal.science/hal-00598125/document> (дата обращения: 23.01.2024).
10. Barry, J.D. The Comtist Strain in the Novels of George Eliot [Electronic resource] // URL: https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4505&context=luc_theses (дата обращения: 23.01.2024).
11. Brîndaș, E.O. George Eliot's complex realism. rural, social, moral and psychological realism in Adam Bede [Electronic resource] // URL: <https://www.emmanuel.ro/wp-content/uploads/2022/01/Caesura-6.2-20197.pdf> (дата обращения: 23.01.2024).
12. Eliot, G. Adam Bede / G. Eliot. – L.: Wordsworth Editions, 1997. – 460 p.
13. Hardy, B. Novels of George Eliot / B. Hardy. – L.: A&C Black, 2000. – 244 p.

14. Renard, M.-R. Évolution religieuse et émancipation dans l'œuvre de George Sand (1804-1876). À l'occasion du bicentenaire de sa naissance / Renard, M.-R. // Nouvelle revue théologique. – 2004. – №4. T. 126. – P. 567– 576.

15. Ruth, K. The Imaginary Vision in Adam Bede: Hetty's Mirrors and The Object A [Electronic resource] // URL: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1266&context=ger> (дата обращения: 23.01.2024).

16. Sand, G. Consuelo [Ressource électronique] // URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Sand-Consuelo-1.pdf> (дата обращения: 23.01.2024).

17. Sand, G. La Comtesse de Rudolstadt [Ressource électronique] // URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Sand-comtesse-2.pdf> (дата обращения: 23.01.2024).

ОБРАЗ ГЕРМАНИИ В РОМАНЕ А. А. МАКУШИНСКОГО «ОДИН ЧЕЛОВЕК»

Г. И. Данилина¹⁾, С. Д. Арзыкулова²⁾

¹⁾докт. филол. наук, профессор

(Тюменский государственный университет, г. Тюмень, Россия);

²⁾магистрант (Тюменский государственный университет, г. Тюмень, Россия)

В статье рассматривается феномен повседневности в гуманитарной науке. Анализируется повседневность в литературе на примере романа А. А. Макушинского «Один человек», где поэтика быта, архитектуры и интерьера организует образ Германии в социокультурном западноевропейском контексте и формирует художественный стиль автора, с помощью которого прочтение произведения становится многоаспектным: повседневные детали выводятся не только как фон, но и как способ раскрытия глубины философских размышлений героя.

Ключевые слова: повседневность; быт; образ Германии; мультидисциплинарный подход; А. А. Макушинский.

THE IMAGE OF GERMANY IN A. A. MAKUSHINSKY'S NOVEL «ONE MAN»

G. I. Danilina¹⁾, S. A. Arzykulova²⁾

¹⁾PhD, Prof. (Tyumen State University, Tyumen, Russia);

²⁾Master Student (Tyumen State University, Tyumen, Russia)

The article deals with the phenomenon of everyday life in humanitarian science. Everyday life in literature is analyzed on the example of A. A. Makushinsky's novel «One Man», where the poetics of everyday life, architecture and interior organizes the image of Germany in the socio-cultural Western European context and forms the author's artistic style, by means of which the reading of the work becomes multidimensional: everyday details are brought out not only as a background, but also as a way of revealing the depth of the hero's philosophical reflections.

Keywords: everyday life; everyday life; image of Germany; multidisciplinary approach; A. A. Makushinsky.

В отечественной науке проблема повседневности изучается в основном в антропологии, философии, истории. Историей повседневности занимаются историки, социологи, культурологи, философы, литературоведы.

В 60-е годы XX века социологи Томас Лукман и Питер Бергер приводят определение «повседневности», которое впоследствии становится классическим: повседневность – это «реальность, которая интерпретируется людьми и имеет для них субъективную значимость в качестве цельного мира» [1, с.29]. Исследователи подчеркивают, что повседневность играет ключевую роль в становлении

индивида, так как через повседневные действия человек усваивает общественные нормы и ценности, а также строит собственное представление о реальности.

В российской науке активное использование понятия «повседневность» начинается с 1980-х годов. Наиболее полное описание быта и повседневности представлено у Ю. М. Лотмана. Он обозначал будничность как соединение обычного и необычного. В повседневных и привычных вещах (даже праздничных) исследователь искал скрытый за ними культурный код, который и формировал общественную позицию человека. Вот как Лотман трактует «быт»: *«Быт – это обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт – это вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведение»* [3, с.25].

Академик Ю. А. Поляков призывал исследовать повседневность с помощью мультидисциплинарного подхода, используя материалы самых разных наук, так как каждая отдельная сфера не способна объективно отразить реальную жизнь: *«...в тематике повседневности наибольшие возможности для сотрудничества всех исторических дисциплин, здесь обширная пограничная область с этнологией, историей культуры, демографией <...> В этой сфере должны быть задействованы не только гуманитарные науки, но и естественные – фундаментальные и прикладные»* [5, с.88]. Каждый день человека способен расширить представление и понимание о нём самом, прогресс постоянно изменяет образ жизни человека, его формы передвижения, досуга, труда. Поэтому изучение повседневности должно быть многогранным и многоаспектным.

Исследование повседневности в литературе требует особого внимания исследователя, основной задачей является разграничение действительной повседневности и авторского вымысла. Для грамотного и точного анализа требуется применять мультидисциплинарный подход, который будет включать как литературоведческий, так и исторический, этнологический, лингвистический и другие подходы.

Художественный мир романов Макушинского (*Алексей Анатольевич Макушинский, р. 1960*) отличается объемностью и разноплановостью бытийных, повседневных деталей, которые формируют особый художественный мир автора. В романе «Один человек» (2021) [4] изображается путешествие героя и его спутницы, Жижи, по Европе во время распространения вируса COVID-19. Город закрывается, герои хотят успеть последний раз попасть на выставку ван Эйка, туда они и держат свой путь. Перед читателем разворачивается дорожная автострада европейского мира, отели, рестораны. Однако они – лишь фон для воспоминаний главного героя. Воспоминания захватывают, мы переносимся в прошлое 1980-х годов, но все они погружены в своеобразную раму современного мира 2020 года, постоянно меняющейся обстановки, которая формирует два противоположных мира – советского и европейского.

И соединяются эти миры в самом герое, его внутреннем анализе и попытке примирить настоящее с прошлым, уловить то важное и существенное, которое уже нельзя вернуть, с тем, что есть сейчас. Так как две сюжетные линии романа

расположены параллельно, можно увидеть разницу не только в изображении повседневности, но и в отношении к ней самого героя и, как следствие, увидеть особенности и изменение его восприятия окружающего мира.

Герой-повествователь являет собой «...портрет современного европейского интеллектуала, находящегося в вялотекущем духовном кризисе» [2, с.24]. Он испытывает душевный кризис, экзистенциальную хандру, – всё это заставляет его пуститься практически в бегство от самого себя, в попытках найти то истинное и значимое, потерянное когда-то давно. Во время путешествия повседневность Европы служит фоном, не рассматривается подробно, однако европейский быт позволяет провести параллель между советским и европейским, прошлым и настоящим.

Архитектура Европы мелькает перед глазами героев, один город сменяется другим, идет нескончаемый дождь, который создает необходимую атмосферу для ностальгии героя. Европейский мир смешивается, путается, архитектура сливается между собой. Так как «Один человек» – это роман-рефлексия, роман-воспоминание, всё окружающее изображается через призму ощущений героя, поэтому можно сказать, что «спутанность» улиц, домов, дорог вызвана погруженностью героя в самого себя, его отрешенностью от настоящего момента, ведь все его существо – не здесь, оно – там, в прошлом: *«Мы все же пошли куда-то, сами не зная куда, по невразумительным улицам, мимо темных домов»; «Все идет сплошным потоком в жизни; все мешается, путается; радость и отчаяние, тоска и веселье наползают друг на друга, как льдины на весенней реке»* [4, с.18].

Отличительной особенностью европейской архитектуры является обилие бетона, серого цвета, металла: *«Забетонированный мир начался, как только мы въехали в Бельгию; сразу или почти сразу пошли послевоенные эстакады; склады и фабрики; потом прервались»* [4, с.20].

Герой сравнивает конструкцию отеля с тюрьмой, которая давит и наваливается на него, однако здесь можно заметить, что описание европейского пространства объектно, оно служит лишь фоном для воспоминаний героя. И он словно не может найти себе места, постоянно желая выйти из отеля в ресторан, из ресторана уехать в другой отель: *«Долго стояли мы у окна, уткнувшись глазами в эту бледнокирпичную, обшарпанно-бетонную задворочную конструкцию, с ржавыми водосточными трубами и длинными черными прорезями этажей, забранными или не забранными металлической сеткой, и в том, и в другом случае совершенно тюремными, пугающей Пиранезиевых»* [4, с.35].

«Тюремность» Европы неоднократно упоминается, она будто подчеркивает ощущение внутренней тюрьмы героя, из которой он пытается всю жизнь выбраться, выбраться из собственных оков, сдерживающих его. И спасением здесь является только мысль, возвращающая к самому себе, позволяющая избавиться от «коломятности» бытия: *«Проснувшись, я обнаружил Жижю у окна, занятую фотографированием бетонной парковки, ее черных провалов и тюремных решеток, отделенных от нас по-прежнему лишь кубом серого воздуха, пустого пространства»* [4, с.40].

Рассказчик подчеркивает, что «домишки» вокруг превосходят человека, указывают на его небольшое место в этом мире: *«Домишки жалобно жались к реке; в таких городках еще видно, как мало места занимает человек в этом мире, как все вокруг его превосходит, его превышает»* [4, с.81].

Можно заметить и следующую особенность: так как европейский пейзаж – это лишь фон для повествователя, он соотносится с тем, о чем рассказывает или думает герой в данную секунду. Так, серый и бетонный ландшафт, подчеркнуто-жесткое описание Европы соотносится с лирическим отступлением героя и рассказом о фильме «Чайки умирают в гавани» (бельгийский драматический фильм 1955 года, снятый Риком Кайперсом, Иво Михилсом и Роландом Верхавертом), воспоминания о котором вызвали рефлексии о смысле жизни: *«Мир ловил меня и, конечно, поймал. Рано или поздно ловушка захлопывается. Она может выглядеть так или иначе, эта ловушка. Она может притвориться немецким гемютным городишком с плю-шево-рюшевыми кафешками или превратиться в бельгийский забетонированный ландшафт со всеми его газгольдерами. Гибель настигает нас там и там»* [4, с.90].

А вот при воспоминании о выставках, которые посещал Яс и рассказывал о них герою, окружающий ландшафт становится *«райским»*, дорога *«прекраснейшей»* и вдохновляющей (хотя еще пару страниц назад раздражала своей невняtnостью, серостью и одинаковостью): *«Это не мешает ей быть одной из прекраснейших дорог на Земле. Близь течет вдаль; близь перетекает в даль; за каждой близью открывается новая даль. Даль всегда синяя. За синей далью – голубой горный кряж, за ним еще кряж, уже облачный. Какой мир большой, какое пространство огромное»* [4, с.94].

Достопримечательности Европы ничтожны и незначительны, по сравнению с прошлым, которое наполнено яркими впечатлениями юности. Всё движение героев по Европе, в особенности главного героя, – это не самостоятельное путешествие с целью насладиться поездкой, а способ справиться с внутренней рефлексией. Поэтому в данном случае повседневность оказывается важной категорией, ведь детали, которые всё-таки попадают в поле зрения героя, создают важную сферу пространства, пока что существующего хотя бы формально, но не попадающего в чувственный и эмоциональный опыт героя. Городское пространство Европы *«странное»*, как и сама Бельгия: *«...смотрим на этот дождь, эту странную Бельгию, где единственным развлечением кажется непрерывная смена фламандских и французских надписей добро пожаловать во Фландрию»* [4, с.90]. А почему? Ответа на вопрос мы не находим. *«Странность»* всего происходящего соотносится еще и с изменениями современного мира в романе – коронавирус. Страх, что всё закончится, угроза привычной жизни ощущается на протяжении всего романа. И этот страх объясняет желание героя будто бы зафиксировать всю свою жизнь, вспомнить и друзей, и любимых, и родных.

Приезжая в сюжетно-значимое место (гавань, где Константин встретит возлюбленную из прошлого – Мару), герой с особой тщательностью описывает пространство. Перед нами открывается череда подробностей: *«Горы песка и пу-*

стыни песка. По пустыням песка двигались, в этот поздний час, <...> – маленькие желтые тракторы, стремившиеся подвинуть этот песок поближе к горам песка» [4, с.180]. Строительство активно идет, а тоска в душе героя нарастает, усиливается его тревога, он впервые думает о том, что хочет убраться из этого места, но интерес берет верх: «...не повернуть ли сразу обратно? не убраться ли немедленно восвояси? Нет, теперь уже интересно, что будет дальше. Тоска уже такая, что даже уже не тоска» [4, с.183].

Отличительной функцией повседневности в романах Макушинского является то, что она – лишь фон для чего-то важного, развертывающегося прямо сейчас, перед твоими глазами. А понять эту действительность, которая «наваливается» на тебя, герой (и читатель) не может, не обращаясь к тому, что находится вокруг. И, таким образом, череда деталей и подробностей – это не способ добавить красочности повествованию, а художественный метод, позволяющий глубже понять душевные терзания героев, их внутренний мир: «Куда они так торопятся, что работают даже ночью? Мечтают, наверное, поскорее открыть курортный сезон? Неужели не понимают, что коронавирус сейчас все закроет – все сезоны, курорты, рестораны, гостиницы?» [4, с.189]. Рабочие работают даже ночью – это характеризует рабочих или весь мир в целом? Вот над чем задумывается герой. Даже под угрозой закрытия, бизнес продолжает пытаться заработать деньги, открыть курортный сезон. И всё это как о мире в целом, так и о нас. Все будто упускают то важное, которое кроется за этой рутинной, повседневностью. И эта повседневность поглощает, если вовремя не опомниться, не оглянуться на самих себя, как это делает главный герой, пытающийся за чередой бесконечных дорог, отелей, бетона, достопримечательностей не упустить собственные мысли, не растерять смысл всего происходящего, который одновременно и в этой внимательности к деталям, и, наоборот, в абстрагировании от них и погружении в воспоминания, ощущения и др.

По мере развития сюжета герой начинает догадываться, что в таком угнетающем пространстве что-то должно случиться. Интересной деталью является и то, что это – единственная часть романа, где Константин перестаёт что-либо вспоминать. Его мысли концентрируются только на происходящем, и эта тишина, отсутствие воспоминаний и рефлексии о прошлом – будто подготовка к чему-то важному, когда нужно быть только здесь и сейчас, не отвлекаясь на прошлое: «А все-таки не покидало меня ощущение, что здесь что-то должно и может случиться, в этом абсурдно-депрессивнейшем месте, и, стоя опять у окна, глядя на желтые экскаваторы, желтейшие тракторы» [4, с.190].

Пока предчувствие не покидало героя, он погружался в европейский мир, и теперь можно увидеть его достаточно объективным, не смешанным с воспоминаниями и эмоциональной оценкой из прошлого. Здесь появляется фактографичность и объектный анализ пространства: «Этот пирс есть местная достопримечательность; он построен был в 1933-м в стиле ар-деко» [4, с.190].

Остановившись от бесконечного потока воспоминаний, сопровождавших путь героев, Константин обращает свое внимание на белую стену с обрублен-

ным деревом: «...мы остановились у белой стены с обрубленным деревом перед нею. Что за дерево это было, мы тоже не знали. Оно было обрублено вровень с белой стеной, так что торчали только основания ветвей, из которых должны были, видимо, вырасти, в начале марта еще даже не пробовали расти новые веточки» [4, с.192]. И далее герой сам подчеркивает, что сейчас наступил «покой» созерцания, будто успокоивший все предыдущие эмоциональные впечатления: «Еще продлевали мы <...> блаженный покой сознающего себя созерцания» [4, с.193]. И вот, когда герои сидели в кафе, с ними, а точнее, с Константином, происходит то необычное и неожиданное, о чем он догадывался, – это встреча с Марой, бывшей возлюбленной, о которой он вспоминал всю дорогу по Европе. Можно сказать, что это кульминация романа: встреча двух миров, так надолго расставшихся и так далеко отделенных друг от друга временем, смыслом жизни и взглядом на мир. И уже после встречи с Марой, герой размышляет о том, что «...мы могли, еще разок дернув, еще разок толкнув эту дверь, отправиться восвояси. Ничего бы не было, просто-напросто» [4, с.197]. И ничего бы не случилось с героем, не произошло бы кульминационной встречи, не перевернулся бы его мир с ног на голову, и он не узнал бы, что его наставник и друг, которого он так любил, каждый раз предавал его, встречаясь с Марой. Но – таков случай, который порой бывает сильнее всех других обстоятельств – после множественных попыток попасть в кафе, дверь открывает охранник: «А почему эта узкая дверь не открывалась снаружи, я не знал и не знаю» [4, с.197]. И это уже неважно, потому что дверь уже открылась и повлекла за собой все последующие события.

Особенность изображения европейского городского пространства в прозе Макушинского не всегда объективирована, она субъективна и художественна, так как соотносится с чувствами и эмоциями Константина. Он – зритель и герой одновременно. Город становится фактографичным лишь в конце, когда рефлексия утихает перед неожиданной встречей. И тогда город становится самостоятельным объектом, видимым и отделенным от прошлого героя.

Описание интерьера в Европе ограничивается ресторанами и гостиничными номерами, которые не нравятся герою, вызывают ощущение дискомфорта и скованности, он хочет постоянно «убежать»: то в ресторан, то снова в «Астон Мартин», то в новую гостиницу. Тоска героя нарастает по мере продвижения сюжета: «Еще не были закрыты кафе, еще и рестораны работали»; «И все они были тесные, душные, плюшевые. Нет ничего пошлее этого плюшевого, рюшевого немецкого уюта; ничего неуютнее этого немецкого плюшевого, рюшевого уюта» [4, с.60-65]. А вот уже другое кафе, и оно такое же неуютное: «...посидели в (шикарно-неуютном) кафе в каком-то пассаже» [4, с.70]. И неуютное оно, не подходит герою из-за его внутренней неудовлетворенности, тяжелых воспоминаний: «... а я смотрел в окно, на серо-неоновые витрины и думал о неизбывной коломатности бытия» [4, с.78].

Герой ощущает себя одиноко, тема одиночества проходит через весь роман и звучит в названии. Яс учил героя тому, что думающий человек всегда остается

одиноким: *«Тот, кто не думает, живет в отрадном окружении незримых спутников, в толпе чужих мнений, заемных слов, в тепле и уюте всеобщего неразумия. Тот, кто думает, всегда один. Один человек. И ему плохо, этому одному человеку»* [4, с.45]. И, можно сказать, это он научил героя думать самостоятельно, формировать мнение и не бояться его выражать. Но лишь теперь он будто по-настоящему одинок в пространстве Европы, когда уже нет рядом жены, Яса и привычной Москвы. Когда приходится существовать по-новому в новой реальности с наваливающимися на героя воспоминаниями. Отсюда и некое раздражение, отрицание интерьера, улиц и дорог Европы. Так как они контрастируют с воспоминаниями и прошлой яркой жизнью героя.

Детали интерьера в отеле описываются достаточно подробно. Герой будто никогда не перестает размышлять о том, что его окружает, но при этом думает он о каждой мелочи всегда в отношении самого себя. Так, кровать *«тихая»* и большая, с большим матрасом, и поэтому подходящая для их *«усталых спин»*. Масляный обогреватель, падение которого описано с большой тщательностью, подходит для согревания *«тел и душ»* героев. Каждая деталь пространства будто проходит через ощущение героя, он примеряет её к себе, поэтому она становится уже не просто вещью, а элементом и частью его самого.

Как отмечает герой, жизнь идет, и вся жизнь – череда случайностей, моментов, повседневности, которая сопровождает человека всю жизнь, и к которой так внимательны герои Макушинского: *«Мы совершаем какие-то действия; пробираемся между труб, набираем код, входим в подъезд, потом в лифт, узкий, затхлый и медленный»* [4, с.84]. Приходится бесконечно действовать, устраивать себя в обществе, вести привычный образ жизни, но вместе с этим не терять самое главное – себя. Герои романа будто всегда боятся потерять себя, случайно забыть среди этих мелочей жизни, потерять в повседневности, поэтому так внимательны к своим мыслям даже во время *«внутренне бессмысленных действий»*: *«Это просто жизнь, Жижи. Жизнь, Жижи, состоит, среди прочего, из вот этих мелких, скучных, внешне осмысленных, внутренне бессмысленных действий»* [4, с.100]. И вот герои идут по лестнице, потому что лифт сломан, и самое главное – это, конечно, не пропустить нужный этаж. Или, быть может, не пропустить что-то важное? Герой постоянно повторяет, что это всё – просто жизнь. И она такая, какая есть: в мелочах, быте, сломанном лифте. Из этого и складываются воспоминания, в этом кроются эмоции и чувства, испытанные когда-то давно, но запомнившиеся именно благодаря сопутствующим деталям: *«...и это просто жизнь, Жижи, главное, не пропустить наш (седьмой; ты считаешь? вот уже четвертый) этаж, не сбиться со счета»* [4, с.180]. Но при этом опасность потерять себя присутствует всегда. Детали, обязанности, работа, одним словом, жизнь может даже оторвать от самого себя: *«Жизнь отрывает нас от нас самих; мы забываем себя; теряем себя из виду»* [4, с.167].

Бельгийское кафе, в котором герой встретит Мару, обращает на себя внимание включающимися и выключающимися динамиками, издающими внезапный

скрежет или жужжание; бессмысленными гирляндами, тускло светящими на фоне светлого моря. Обстановка достаточно тревожная и будто подготавливает героя к предстоящей встрече, передает внутреннее напряжение и предчувствие.

При описании интерьера ресторана, в котором происходила уже вторая встреча Константина и Мары, возникает тема страха, сопутствующего всему миру и вызванного вирусом. И пустота столиков лишь подтверждает надвигающееся закрытие мира: *«...ресторан оказался очень дорогим, очень хорошим, совершенно пустым (то ли потому что было еще рановато, то ли потому что вирус, приближавшийся не по дням, действительно, а по часам и минутам, подошел еще чуть-чуть ближе к Бельгии, к Бланкенберге, всеобщий страх еще чуть-чуть вырос)»* [4, с.189].

После встречи герой возвращается в отель. Он чувствует себя разбито, узнав о предательстве двух близких людей, но продолжает подмечать окружающую его повседневность, детали. Описание деталей перемежается с его мыслями о Ясе. Всё неразрывно связано – прошлое и настоящее, предметы и события. И вот вначале виден пейзаж из окна, а потом – Яс, читающий стихи Ф. Тютчева (1803–1873). Как примирить это внутри себя? Герою Макушинского это удается: *«...выключил лампу, чтобы не видеть ни ее, ни своего отражения. Зато я видел теперь далекие огни двух или трех кораблей, где-то там, посреди необъятного, но не сплошного мрака, лицом к лицу с которым я оказался <...> А как Яс читал Тютчева. Разве я могу забыть это, не думать об этом с благодарностью, с нежностью, в печали и смягчении сердца?»* [4, с.210].

Таким образом, городской пейзаж и интерьер Германии в социокультурном европейском контексте служат фоном для переживаний героя, однако интерьерные детали более подробно характеризуют внутренний мир героя, так как именно в отелях и ресторанах происходит его погружение в самого себя. Интерьер ресторанов показывает и тревожную обстановку в мире. Отсутствие людей оставляет героя в настоящем одиночестве, что имеет символический смысл. Пустота вокруг позволяет полностью погрузиться в себя, не отвлекаясь на внешние обстоятельства.

Итак, образ Германии в романе Макушинского «Один человек» почти освобожден от национально-культурной специфики, и в этом, с нашей точки зрения, состоит его отличительная особенность, если иметь в виду давнюю традицию изображения Германии в русской литературе. Германия у Макушинского – органическая часть Европы; европейский мир представлен в романе как внешне благоустроенный и комфортный, но при этом, если смотреть на него глазами героя-повествователя с содержательной «внутренней» стороны, он открывается как обезличенный и пассивный. Описание подробностей и деталей быта сопровождается авторефлексивными размышлениями героя, служит дополнительной призмой, с помощью которой многоаспектно, а вместе с тем и более предметно репрезентируется художественный мир произведения в целом.

Библиографический список

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – Москва: Медиум, 1995. – 124 с.
2. Вергелис А. О романе «Один человек» / А. Вергелис // Звезда. – 2021. – № 12. – С.24–29.
3. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство, 1994. – 430 с.
4. Макушинский А. А. Один человек / Макушинский А. А. – Москва: Эксмо, 2021. – 288 с.
5. Поляков Ю. А. Человек в повседневности. (Исторические аспекты) / Ю. А. Поляков // Труды Института российской истории РАН. –Выпуск 3. – 2002. – С. 290–322.

ПРОБЛЕМАТИКА РАННЕЙ ЛИРИКИ Р. М. РИЛЬКЕ В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

А. Е. Сьянова

*соискатель, преподаватель
(Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
syanovanastassia@gmail.com*

В статье рассматривается ранняя лирика Р. М. Рильке, в которой каждое явление, предмет и герой становятся субъектами диалога в духе теории диалога культур. Социокультурная проблематика по мере развития поэтического таланта Рильке дополняется философскими изысканиями о сущности человеческого бытия и пути поэта в мире через формирование идейно-нравственной позиции лирического героя при столкновении с противоречивой действительностью и разными точками зрения на мир.

Ключевые слова: Р. М. Рильке; ранняя лирика Рильке; диалог культур; социокультурная проблематика; философская проблематика; идейно-нравственная проблематика.

PROBLEMS OF EARLY LYRICS OF R. M. RILKE IN THE ASPECT OF DIALOGUE OF CULTURES

A. E. Syanova

*applicant, Ass. Lecturer
(Belarusian State University, Belarus, Minsk)
syanovanastassia@gmail.com*

The article examines the early lyrics by R. M. Rilke, in which every phenomenon, object and hero become subjects of dialogue in the spirit of the theory of dialogue of cultures. As Rilke's poetic talent develops, socio-cultural issues are supplemented by philosophical research on the essence of human existence and the poet's path in the world through the formation of the ideological and moral position of the lyrical hero in correlation with contradictory reality and different points of view on the world.

Keywords: R. M. Rilke; early lyrics of Rilke; dialogue of cultures; sociocultural issues; philosophical issues; ideological and moral issues.

Под проблематикой художественного произведения в литературоведении понимается совокупность вопросов, тем и проблем, которые затрагиваются в творчестве автора в целом и в конкретном литературном произведении. А. Б. Есин подчеркивает: «*Это сфера, в которой проявляется авторская концепция мира и человека, где запечатлеваются размышления и переживания писателя, где тема рассматривается под определенным углом зрения. На уровне проблематики читателю как бы предлагается диалог, подвергается обсужде-*

нию та или иная система ценностей, ставятся вопросы, приводятся художественные “аргументы” за и против той или иной жизненной мироориентации» [1, с. 43]. Анализ проблематики текста позволяет определить, что повлияло на писателя или поэта, какие аспекты окружающей действительности он стремился выразить в своем творчестве, какие мысли донести до читателя.

Творчество Рильке (*Rainer Maria Rilke, 1875 – 1927*) является уникальным примером объединения различных культурных традиций в едином поэтическом пространстве. Поэт, находясь под влиянием как западноевропейской, так и восточной культуры, создает собственный универсум, где пересекаются и взаимодействуют в процессе бесконечного диалога различные культурные и философские концепции, органично переплетаются античная рациональность и библейская образность, христианская эстетика и панентеистская концепция «всё в Боге и Бог во всем». Мировоззренческая позиция Р. М. Рильке во многом пересекается с классической концепцией М. М. Бахтина о диалоге культур, который подразумевает возникновение принципиально новых смыслов и культурных явлений на границе взаимодействия различных культурных парадигм: *«Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур»* [2, с. 334]. Каждое явление, каждый описываемый предмет или человек в универсуме Рильке становится субъектом диалога, к которому обращено поэтическое воззвание. Диалог культур проявляется как в проблематике, так и в языковых и стилистических особенностях поэзии Рильке, и становится важным источником творческой энергии поэта.

Первые стихотворные сборники Рильке – «Жертвы ларам» (*«Larenopfer», 1895*), «Венчанный снами» (*«Traumgekrönt», 1896*), «Перед Рождеством» (*«Advent», 1897*) – считаются во многом подражательными. В лирике этого периода преобладает социокультурная проблематика. В сборниках присутствуют картины-описания повседневного быта и культуры (*«Land und Volk», «Hinter Smichov», «Volksweise»*), природы и окружающей действительности (описания Венеции, Праги, Богемии: *«Mittelböhmische Landschaft», «Venedig», «Judenfriedhof», «Die Kirche von Nago»*), бытия и сознания отдельных социальных слоев общества (*«Die Nonne», «Der Maler», «Die Braut», «Martyrinnen»*). Рильке описывает жизнь вокруг себя подобно художнику, рисуя пейзажи и портреты окружающей действительности, наглядно представляя повседневные вещи в понятных, лишенных метафизики, образах и красках. В первых стихотворениях нет той многослойности смыслов, которая будет характерна для поздней поэзии Рильке. Здесь все вещи и герои узнаваемы, понятны, существуют в определенных социальных условиях и культурных реалиях. Говоря об особенностях сборника «Жертвы ларам», Е. А. Разумовская отмечает: *«В сборнике налицо попытка организовать сложный, самый разноплановый и разнохарактерный материал – калейдоскоп внешних впечатлений и внутренних переживаний – и тем самым утвердить себя как поэта»* [3, с. 75]. Однако это замечание справедливо и по отношению ко всем поэтическим поискам Рильке раннего периода.

В раннем творчестве поэта также появляются размышления о сущности одиночества, о страхе перед смертью, о понимании уникальности человеческой души, о правде, справедливости и милосердии («Книга образов» (*Das Buch Der Bilder*), первое издание – 1902 г.). Социокультурная проблематика объединяется с философской, при этом философская постепенно вытесняет социальную проблематику:

*Wer jetzt weint irgendwo in der Welt,
ohne Grund weint in der Welt,
weint über mich.*

*Wer jetzt lacht irgendwo in der Nacht,
ohne Grund lacht in der Nacht,
lacht mich aus [4].*

(«Тот, кто где-то в мире плачет сейчас, / без причины плачет в мире, / оплакивает меня. // Тот, кто смеется где-то в ночи, / без причины смеется в ночи, / смеется надо мной», – здесь и далее подстрочный перевод наш, А. С.).

Поэт пытается найти свое место в окружающем мире, в лице лирического героя произведений примеряет на себя разные социальные роли, стремится взглянуть на действительность с разных точек зрения. Г. И. Ратгауз отмечает: «... Рильке принадлежал к числу очень немногих поэтов, подготовивших выход поэзии из замкнутого круга эстетизма, ее решительный поворот к большому миру и понимание миссии поэта как преобразователя жизни, проникающего во все жизненные тайны» [5, с. 377]. Так, в «Книге образов», в одном из циклов стихотворений «Голоса: девять песен и титульный лист» поэт примеряет на себя роль угнетенных, обездоленных, изгоев:

*Счастливым, богатым — прилично молчанье,
что размышлять-то над их судьбой.
Но — обездоленный просит внимания,
он говорит: < ... >
Горя много, а слов не найти (Пер. Е. Витковского) [6].*

Сами произведения представляют собой жизнеописание – плач по своей судьбе и имеют соответствующие названия: «Das Lied des Bettler», «Das Lied des Blinden», «Das Lied des Trinkers», «Das Lied des Selbstmörders», «Das Lied der Witwe», «Das Lied des Idioten», «Das Lied der Waise», «Das Lied des Zwerges», «Das Lied des Aussätzigen» («Песня нищего», «Песня слепого», «Песня пьяницы», «Песня самоубийцы», «Песня вдовы», «Песня идиота», «Песня сироты», «Песня карлика», «Песня прокаженного»). Каждое стихотворение содержит не столько социальный портрет лирического героя, сколько философское размышление над причинами социальной несправедливости, выраженное в виде моно-

лога, обращенного к читателю. Поднимаемая поэтом проблема существования социально незащищенных слоев населения в развитом цивилизованном мире трансформируется в попытку осознания и констатации универсальных законов бытия в целом. Этот цикл продолжается философскими размышлениями в стихотворениях под общим заглавием «Aus einer Sturmnacht: Acht Blätter mit einem Titelblatt» («Из бурной ночи: восемь посланий с титульным листом»):

*Die Lampen stammeln und wissen nicht:
lügen wir Licht?
Ist die Nacht die einzige Wirklichkeit
seit Jahrtausenden... [4]*

«Светильники осекаются и не знают: / мы искажаем [перевираем] свет? // Ночь ли единственная реальность / на протяжении тысячелетий...»

Поэт переосмысливает в одном и том же сборнике разные жизненные позиции и сам задается вопросом: неужели мир полон только тоски и одиночества? Рильке отвечает с надеждой, утверждая существование взаимосвязи всех явлений в окружающем мире.

*Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns [4].*

*Смерть велика.
При ней мы живы,
смеёмся, а в час,
когда забываемся жизнью счастливой,
ей так тоскливо
в глуби у нас (Пер. С. Петрова) [6].*

Романтические стихотворения-песни первых сборников претерпевают существенную трансформацию в «Книге образов». Произведения утрачивают ясность и осязаемую понятность метафор и образов, наполняются глубоким философским содержанием и вниманием к внутренним законам мироздания.

Следующим этапом развития таланта Р. М. Рильке становится сборник «Часослов» («*Stundenbuch*», 1903 – 1905 гг.), написанный под влиянием поездок поэта по России. В «Часослове» исследуются глубинные аспекты личности через призму духовности и религии. Философская проблематика соединяется с идейно-нравственным поиском лирического героя. Поэт не просто описывает универсальные законы мироздания, но и стремится проследить духовное становление лириче-

ского героя, который ищет ответы на вопросы о смысле жизни, о пути к Богу, о добре и зле. Художественно переплетая в лирике различные культурные и религиозные традиции, поэт создает свой универсум, основой которого становится ситуация постоянного диалога «Я – Ты» в духе философских сентенций М. Бубера: *«Акцент внутри такой антологии, внутри попыток постичь тайны человеческого бытия переносится на взаимоотношение людей, на методы разговора и вслушивания; здесь и проявляется диалог в качестве способа услышать голос Другого – причем это может быть и Бог, и Мир, и человек»* [8, с. 192]. Таким способом связи становится для Рильке сборник «Часослов» – одна из вершин творчества поэта.

Рассмотрев проблематику ранних сборников Р. М. Рильке и становление Рильке как поэта, можно сделать следующие выводы:

1. В духе эстетики М. М. Бахтина, Рильке рассматривает каждый предмет, чувство и явление как субъект диалога, встраиваемый в целостную картину окружающего мира, в поэтический универсум.

2. Социокультурная проблематика первых лирических произведений (сборник «Жертвы ларам») дополняется философской в «Книге образов» и трансформируется в объединение философской и идейно-нравственной в «Часослове».

3. Проблемы, решаемые поэтом в стихотворениях раннего периода – идейно-нравственное самоопределение лирического героя произведений, размышления о смысле жизни и сущности человеческого существования, об общих закономерностях бытия.

Библиографический список

1. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А. Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.

2. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 503 с.

3. Разумовская, Е. А. Прага как композиционный центр сборника Р. М. Рильке «Жертвы ларам» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2008. – №1 [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/praga-kak-kompozitsionnyy-tsentr-sbornika-r-m-rilke-zhertvy-laram> (дата обращения: 19.09.2024).

4. Rilke, R. M. Gedichte [Электронный ресурс]. – URL: <https://rilke.de/> (дата обращения: 19.09.2024).

5. Ратгауз, Г. И. Райнер Мария Рильке (Жизнь и поэзия) / Г. И. Ратгауз // Рильке Р. М. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть. – М., 1977. – С. 373–419.

6. Рильке, Р. М. Книга образов. Второй книги вторая часть [Электронная книга]. – URL: https://rilke.org.ua/verses/bilder2_2_ru.html (дата обращения: 19.09.2024).

7. Длугач, Т. Б. Диалог в современном мире: М. Бубер – М. Бахтин – В. Библер / Т. Б. Длугач // Историко-философский ежегодник. – М.: Аквилон, 2015. – С. 191–242.

ПОЭТИКА РАННЕЙ ЛИРИКИ Р. М. РИЛЬКЕ В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

А. Е. Сьянова

*преподаватель, соискатель
(Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
syanovanastassia@gmail.com*

Статья посвящена рассмотрению творческого становления Р. М. Рильке на раннем этапе и анализу первых лирических сборников в аспекте диалога культур. Определение тематики ранних поэтических циклов позволяет сделать вывод о том, что в творчестве поэта органично сочетаются концепции и парадигмы западноевропейской и восточной традиций в духе теорий культурного диалога М. Бубера и М. М. Бахтина.

Ключевые слова: Р. М. Рильке; ранняя лирика Рильке; диалог культур.

POETICS OF EARLY LYRICS OF R. M. RILKE IN THE ASPECT OF DIALOGUE OF CULTURES

A. E. Syanova

*applicant, Ass. Lecturer
(Belarusian State University, Belarus, Minsk)
syanovanastassia@gmail.com*

The article is devoted to the consideration of the creative development of R. M. Rilke at an early stage and the analysis of the first lyric collections in the aspect of dialogue of cultures. Definition of the themes of early poetry cycles allows us to conclude that the poet's work organically combines concepts and paradigms of Western European and Eastern traditions in the spirit of the theories of cultural dialogue of M. Buber and M. M. Bakhtin.

Keywords: R. M. Rilke; early lyrics of Rilke; dialogue of cultures.

Европейская культурная традиция возникла и развивалась на пересечении различных культурных парадигм. Она вобрала в себя черты античного и библейского мира, стала итогом взаимодействия западноевропейских и восточнославянских культурных и философских концепций, объединила уникальные полюсы мировой культуры путем установления межкультурных связей в процессе постоянного межкультурного диалога. Творчество крупнейшего австрийского поэта Райнера Марии Рильке (*Rainer Maria Rilke, 1875 – 1927*) является ярким воплощением подобного диалога культур в литературе рубежа XIX – XX вв.

Детство поэта проходило в особой атмосфере Праги – города, в котором на протяжении многих веков переплетались многочисленные культурные традиции, а юность – в Богемии, в тесном соседстве с культурой славянских народов.

Р. М. Рильке много путешествовал по Европе, был в Италии, Дании, Швеции, Испании, Франции, изучал иностранные языки и знакомился с местными обычаями и традициями. Многочисленные исследователи творчества Рильке подчеркивают значительное влияние на мировоззрение поэта окружающей его атмосферы и неповторимого сочетания стилей и форм, господствовавшего в европейской культуре в эту эпоху. Е. А. Леонова отмечает: *«Творчество Рильке не укладывается в рамки какого-то одного течения, не поддается однозначному определению его метод... Художник воспринял многочисленные и разнообразные влияния не только писателей (Лилиенкрона, Гофмансталя, Тургенева, Верхарна и др.), но и живописцев, скульпторов..., синтезировал в своем мироощущении и творчестве нравственно-философские ценности разных эпох и народов»* [1, с. 205].

Образный мир Рильке претерпевает изменения на протяжении всего развития его творческого дара. Первые стихотворные сборники «Жертвы ларам» (*«Larenopfer»*, 1895), «Венчанный снами» (*«Traumgekrönt»*, 1896), «Перед Рождеством» (*«Advent»*, 1897) созданы под влиянием поэзии Г. Гейне, немецких романтиков, чешской народной поэзии:

Где бы розу поалее
для букета мне сыскать?
Девушку, что всех милее,
в светлой липовой аллее
я хотел бы повстречать.
(Пер. Т. Сильман)
Из сборника «Жертвы ларам» [2]

Тематика этих сборников ограничивается пространственным контекстом (описание Венеции, Праги, Богемии) и подчиняется стремлению поэта отразить окружающее многообразие в художественном слове.

«Книга образов» (*Das Buch Der Bilder*, 1902.) также связана с ранними поэтическими опытами Рильке. Картины, или образы, создаваемые поэтом, являются наглядной иллюстрацией особого взгляда на мир: обращая внимание на отдельные вещи или явления, Рильке стремится раскрыть их внутреннюю сущность, переназвать существующие явления и предметы. В произведениях этого периода прослеживается рациональность, описательность и художественная наглядность, берущие свое начало в античной литературной традиции. От романтических стихотворений-песен Рильке переходит к новой форме, в которой можно проследить путь поэта к созданию особых, пластичных стихотворений более зрелого периода. Якоб Штейнер (Jacob Steiner), исследуя эволюцию поэтического таланта Р. М. Рильке, пишет: «Вторая эпоха в жизни и творчестве Рильке подошла к концу. Следующая должна была привести его на вершину художественного совершенства. «Книга образов» показывает поэта на пути к нему. Заглавие намекает на визуальность и, согласно определению слова «картина», на

зрительные компоненты языка» [3, с. 163]¹ (Здесь и далее подстрочный перевод наш, – А.С.). Стихотворение «Предчувствие» («Vorgefühl») считается одним из центральных произведений сборника «Книга образов». В нем Рильке говорит об осознании своего места в мире, об одиночестве поэта-творца, вступающего в борьбу с современным обществом и отстаивающего свою творческую независимость:

Я с напряженностью флага вдаль устремляюсь.
Влага бури дальней мне внятна, и я с этой бурей сливаюсь,
В то время, как все, что внизу, дремлет, не веря...
(Пер. В. Куприянова)
[4, с. 255].

Несмотря на неприятие стремлений поэта современниками, Рильке не покидает «предчувствие», что он и дальше будет следовать выбранному пути. Особой динамикой отличаются стихотворения «Der Lesende» («За книгой») и «Der Schauende» («Созерцание»). Оба произведения – предвестники возникновения жанра «стихотворения-предмет» («Ding-Gedicht»), который станет определяющим в дальнейшей лирике Рильке. Поэту подвластно все, он сам устанавливает связь между явлениями и предметами, сам инициирует диалог с окружающим миром. Образы его поэзии перерастают обыденность и растворяются в бесконечном пространстве:

Но надо глубже вжиться в полутьму
и глаз приноровить к ночным громадам,
и я увижу, что земле мала
околица, она переросла
себя и стала больше небосвода,
а крайняя звезда в конце села —
как свет в последнем домике прихода.
(Пер. Б. Пастернака)
[4, с. 269]

Знакомство Рильке с русской культурой во время поездок по Москве и Петербургу открыло перед поэтом другой мир. Увлечение этим миром вылилось в создание одного из первых значимых сборников «Часослов» (1903). Он написан, по словам А. Г. Березиной, «как собрание молитв, содержащих недоумение поэта, неудовлетворенного миром, адресованные к Богу» [5, с. 119]. Здесь же появля-

¹ «Damit ging die zweite Epoche in Rilkes Leben und Werk zu Ende. Die nächste sollte ihn zu Höhe künstlerisches Vollendung bringen- Das Buch der Bilder zeigt ihn auf dem Wege dazu- Der Titel weist auf das Visuell und, je nach der Bedeutung des Wortes „Bild“, die visuelle Komponente der Sprache hin».

ются в поэзии Р. М. Рильке предпосылки для установления диалога *Я – Ты* в духе М. Бубера, где *Ты* – это субъект общения, к которому обращена поэтическая речь. М. Бубер рассматривает все бытие человека в новом философском ключе, акцентируя внимание в исследовании культурных процессов не на исторических закономерностях их возникновения, а на взаимодействии субъектов культуры. Эти субъекты представлены в виде диалога сфер *Я*, *Ты* и *Оно*: «Акцент внутри такой антологии, внутри попыток постичь тайны человеческого бытия переносится на взаимоотношение людей, на методы разговора и вслушивания; здесь и проявляется диалог в качестве способа услышать голос Другого – причем это может быть и Бог, и Мир, и человек» [6, с. 192]. Согласно теории М. Бубера, каждый индивид представляет собой *Я*, вступающее в бесконечный диалог с другим сознанием *Ты*. Этот диалог находится вне рамок, он не подчиняется законам стройной логической мысли и существует в области трансцендентного: «Онтология Бубера, напомним, теологическая; признается, что действуя со всеми предметами, общаясь с *Ты*, *Я* устанавливаю отношение и с вечным *Ты*» [6, с. 205]. Культура же воспринимается как бесконечное вопрошание и общение на уровне, в первую очередь, бессознательного, а акт создания произведения – как сотворение диалога, установления связи с другим сознанием, как обращение к вечному *Ты*. Таким способом связи становится для Рильке сборник «Часослов» – одна из вершин творчества поэта. Г. В. Синоло отмечает: «...Именно «Часослов» – первая цельная, глубоко продуманная по структуре и очень сильная в художественном отношении поэтическая книга Рильке. Само ее название – *Das Stunden-Buch* – является калькой со славянского названия молитвенника, где молитвы распределены по часам и куда включены фрагменты Псалмов (так называемая следованная Псалтирь). Таким образом, непосредственным претекстом «Часослова» является православный молитвенник, шире – русская православная культура, затронувшая глубокие струны души поэта» [7, с. 71].

В этом стихотворном цикле он решает множество философских и художественных проблем. Каким же Рильке представляется трансцендентное *Ты* (Бог) с которым постоянно беседует поэт? В сборнике этот образ связан с темнотой, туманной дымкой, мраком, сквозь которые пробивается божественное сияние:

Du Dunkelheit, aus der ich stamme,
 Ich liebe dich mehr als die Flamme,
 Welche die Welt begrenzt,
 Indem sie glänzt
 Für irgend einen Kreis,
 Aus dem heraus kein Wesen von ihr weiß [8, с. 258]

(«*Ты – темнота, из которой я происхожу, / я люблю тебя больше, чем пламя, / что ограничивает мир / и сверкает в каждом круге, / о котором никакой сущности неизвестно снаружи*»).

По представлению Рильке, Бога можно найти в тишине ночи, в смирении и одиночестве, потому что через этот мрак («Dunkelheit»), неясность, мглу Бог дает знак человеку о Своем присутствии – зримый знак того, что принципиально незримо. «Ich glaube an Nächte...» («Я верю в ночи») – именно это высказывание становится определяющим для всего сборника. Якоб Штейнер отмечает: *«Так имя Бога становится обозначением невыразимого или до сих пор невысказанного, того, что хочет выразить поэт своим паломничеством... Но это понимание шире христианского прочтения и не внутренняя цель высказывания, а повод расширить границы высказывания в область невыразимого»* [3, с. 165]².

В целом творчество Рильке этого периода является уникальным примером объединения различных культурных традиций в едином поэтическом пространстве. Поэт, находясь под влиянием как западноевропейской, так и восточной культуры, создает собственный поэтический мир, где пересекаются и взаимодействуют в процессе бесконечного диалога различные культурные и философские концепции, органично переплетаются античная рациональность и библейская образность, христианская эстетика и панентеистская концепция «всё в Боге и Бог во всем». Такая мировоззренческая позиция Р. М. Рильке во многом пересекается с классической концепцией М. М. Бахтина о диалоге культур, который подразумевает возникновение принципиально новых смыслов и культурных явлений на границе взаимодействия различных культурных парадигм: *«Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила; мы ищем в ней ответы на наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины»* [9, с. 334]. Этот диалог культур проявляется как в тематике, так и в языковых и стилистических особенностях поэзии Рильке, и становится важным источником творческой энергии поэта. Поэтика ранней лирики Рильке предвосхищает многие идеи, которые позже будут развиты в его зрелых произведениях.

Библиографический список

1. Леонова, Е. А. Райнер Мария Рильке / Е. А. Леонова // Ковалева Т. В. и др. История зарубежной литературы (вторая половина XIX – начало XX века). – Минск, 1997. – С. 204–209.

2. Рильке, Р. М. Книга образов / Р. М. Рильке [Электронная книга]. – URL: <https://predanie.ru/book/216705-kniga-obrazov/> (дата обращения: 20. 12. 2023).

² «So erscheint denn der Name Gott als die Beziehung für das Unsagbare oder bisher nicht Gesagte, das der Dichter in Mönchswand aussagen will... Es ist aber weitgehend des christlichen Gehalts enkleidet und nicht inhaltliches Ziel der Aussage, sondern der Anlaß, die Grenze des Sagens weiter hinauszuschieben in das Gebiet des Unsagbaren».

3. Steiner, J. Reiner Maria Rilke / J. Steiner // H. Steinecke. Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. – Berlin, 1994. – S. 158–175.
4. Рильке, Р. М. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть / Р. М. Рильке. – М., 1977. – 543 с.
5. Березина, А. Г. Поэзия и проза молодого Рильке / А. Г. Березина. –Л., 1985. – 183 с.
6. Длугач, Т. Б. Диалог в современном мире: М. Бубер – М. Бахтин – В. Библер / Т. Б. Длугач // Историко-философский ежегодник. – М. : Аквилон, 2015. – С. 191–242.
7. Синило, Г. В. Библейская архитекстуальность в «Часослове» Р. М. Рильке / Г. В. Синило // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. – 2018. – № 10 – С. 68–79.
8. Rilke, R. M. Das Stunden-Buch / R. M. Rilke // R. M. Rilke. Sämtliche Werke : in 6 Bd. – Frankfurt am Main, 1987. – Bd. 1. – S. 249–341.
9. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 503 с.

MILTON'S CONCEPTION OF «PARADISE LOST»

N. M. Dranichnikov

*Postgraduate Student (School of Business of Belarusian State University, Belarus, Minsk)
nikolai.dranichnikov@gmail.com*

The article dwells upon the permanent antagonism between spiritual and materialistic values within the individual and presents the major aspects of Milton's axiological ethics. The conclusions are drawn pertaining to the poet's philosophical inclinations and recommendations which continue to have value for the world literary heritage and mankind in general.

Key words: fall; individual; integrity; Milton.

КОНЦЕПЦИЯ «ПОТЕРЯННОГО РАЯ» МИЛЬТОНА

Н. М. Драничников

*аспирант (Институт бизнеса Белорусского
государственного университета, Беларусь, Минск)
nikolai.dranichnikov@gmail.com*

В статье, на примере постоянного конфликта между духовными и материальными ценностями внутри индивидуума, рассматриваются основные аспекты аксиологической этики Мильтона и делаются выводы, касающиеся философских убеждений и рекомендаций поэта, продолжающих представлять ценность для мировой литературы и общества в целом.

Ключевые слова: грехопадение; индивид; Мильтон; честность.

John Milton, who was born in 1608, from his earliest life seemed to have been selected for a special destiny, i.e., highly gifted, of uncertain disposition, but of tremendous intensity of dedication, he is remembered as one of the most significant literary figures in the history of Europe. He also had the principal distinction of being one of the few men of letters of his time who chose to write in English. This in itself was an interesting phenomenon because somewhat fifteen years before the beginning of the 17th century, English was, basically, an impossible dialect, viz., it was slightly better than the pure Chaucerian which almost no one could comprehend. And, yet, twenty-five years after that, we have one of the greatest examples of English literature ever accomplished, i.e., the King James Bible, a masterpiece, resulting from a tremendous upheaval in thinking, in style, and in education that occurred in those years.

Apart from being a classical poet, Milton has also been remembered as one of the greatest pamphleteers who ever annoyed government, but by the time he was through with his political career, John Milton went completely blind. This had very little effect

upon his career, viz., having been liberated from his political involvements, he turned his attention to the cultivation of a great religious epic, *Paradise Lost*, and *Paradise Regained*, which he hoped would have a lasting effect upon human society.

Paradise Lost was practically a summary of the opening chapters of Genesis. It was based entirely upon the Protestant interpretation of the early parts of the Old Testament. There were certain additions, however, which arose from Milton's basic scholarship. He was well aware of the ancient legends of the Jewish people, he was conversant with Greek and Roman antiquities, theology, and theogony, and he was more or less aware of the contemporary thinking of scholars of his own time.

Milton used the medium of poetry in the presentation of his work which was, of course, also, the popular medium of nearly all of the early literary figures of the 17th century. He was in the same group as the earlier Greek poets. There was something about his work that showed that he was well versed in the *Odyssey* and *Iliad* of Homer. Milton was like many of the later men like Dryden, who made a poetic translation of the *Aeneid* of Virgil, and, of course, Dante, whose *Divine Comedy* was written in verse. The great epics of that time were nearly always in poetic form. There was a tremendous vocabulary involved in this procedure and it is amazing that any person unable to see would be able to continue to call upon the internal resources of his mind sufficiently to be able to dictate (Milton dictated the whole poem to his daughters) these very complicated expressions with the most involved use of unusual English terms.

Paradise Lost gained so much popularity that between the years 1700 and 1800 there were over a hundred editions, whereas at the same time there were only a dozen editions of Shakespeare. In those days, Milton's poem had a very wide circulation because it touched into the religious life of the people very intimately. It was almost like reading the Bible, and to many people John Milton became another prophet.

The Old Testament has to do with that part of the life of our ancestors from the creation of the world to the flood of Noah, and this was the area upon which Milton prepared and wrote his *Paradise Lost*. The second part, *Paradise Regained*, was based upon the New Testament where Milton built the entire theme around the saving power of Christ. The main message of *Paradise Lost* can be best summarized in the words of the poet himself:

Of Man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree whose mortal taste
Brought death into the World, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat ... [1, p. 1].

It also appears that Milton had certain attitudes about life which were completely related to the early Protestant movements in England, and this had to do with the problem of original sin. The later became a very important factor in Milton's thinking, not because it satisfied him entirely, but because it was the only approach that was at

that time acceptable to the 17th century religious thinking. There was no way of trying to solve the great problem which is summed up in the words of Buddha, namely: «If God cannot prevent evil, he is not God; and if he can prevent it and does not prevent it, he is not good».; Consequently, the problem was to solve this dilemma, and this became the basic background of Milton's theology, i.e., to try to determine and understand the problem of original sin. Milton, of course, approached it in the terms of his own day, but in so doing, he has also left to us a number of speculations which were inserted with certain variations upon the biblical theme. And in the study of these specializations, we get a glimpse of Milton's philosophy which, perhaps, has considerable current value for us today.

According to Milton, this perverseness in human nature which resulted in the fall of man was the direct result of the interference of Satan in the descent of the human family. Milton, however, seems to represent that this perverseness in human nature is, in some way, inherent, not necessarily because of the sins of our remote progenitors, but because of certain continuing complications in our own natures. In other words, most individuals, throughout time that we have record of, have fought a struggle within themselves, and, in order to achieve some form of integrity, each individual has had to overcome himself in one way or another, because the self (according to Milton) is composed of a combination of spiritual values and material pressures. In other words, the individual would do right, but evil is ever nigh unto him.

Milton accepts the general theory that this evil originates in the beginning of the race, but he also broadens his foundations by making Adam and Eve become symbolical of a collective humanity. Milton came to believe that the individual was given, in some mysterious way, the power of personal choice. If man has no choice, then he can have no virtue because virtue must be a decision. And if there is no possibility of a decision, then there can be no choice. Many of the mystics have assumed that this is the factor that separates man from the angels. The angels, not having any power of limited individualism, obey the law of heaven, but man has to choose to obey. And this choice of obedience is, in some significant way, essential to the person's growth and development. Perhaps, this can be brought down to the level of family life today, i.e., children grow up under the protection of their parents, but at a certain time they break away from their parental influence. In the Bible, the way Milton understood it, this breaking away from parental guidance, more or less, represents the fall. The individual becomes responsible for himself, he must make his own decisions and choose his own integrities, he must dedicate his life to the unfoldment of his own resources, and he is given the privilege of being right. This is a very important point in the whole thing, and Milton brings this out in *Paradise lost* when the time comes for Adam and Eve to be sent away from the Garden of Eden which represents childhood and parental control. Now, in the case of Adam and Eve in the allegory, they are sent out into a world in which they have the right to bear their own integrities and must face life. In a strange way, when they are cast out of Eden, it means that they have reached the age of adulthood and, suddenly, they are individuals.

So, apparently, the reason why the individual is forced upon his own resources is because his compound nature, which he has gradually evolved over millions of years, has brought him into a complex situation within himself. He is composed now of a moral nature and an ambition. He is a pessimist and an optimist. He is healthy and he is sick. He is successful and he is unsuccessful. All of these things are due primarily to his own equipment, to the subjective forces of his own life. Gradually, it is crucial that man shall become greater than the angels, and this is only possible by virtue. In childhood, he is innocent, in adulthood, he must be virtuous. This, probably, represents the wisdom of the guiding power, i.e., we no longer need to think of God as either unable to control evil or unwilling to. It is no longer this at all. It is the problem of a conscientious parent determined to lead its child into maturity, to make the child a complete person, to make the child capable of becoming the foundation of the future, so that humanity can establish a dynasty of growth and progress which will continue until ultimate perfection is attained.

The process by which the individual accomplishes this is one aspect of evolution, for evolution is not only the growth of forms through natural selection, it is also the unfoldment of potentials from within the person. Many mystics of ancient times were convinced that the spirit of negation in man is the demon and that the fall of man is the fall of the human being away from his own integrities through inexperience and immaturity. Every individual makes mistakes. Every mistake is a fall. Most people who are thoughtful learn something from their mistakes, and this is an ascent.

The whole story of *Paradise lost* is man compromising his own integrities for the justification and satisfaction of his ambitions and appetites. As long as this continues, we are going to have exactly the same thing. Milton's *Paradise Lost* is verily the story of what we did wrong, and *Paradise Regained* is what we must do to repair the mistakes which we have made.

References

1. Milton, John. *Paradise Lost and Paradise Regained* / John Milton // Collins Classics. – Harper Press, 2013. – 416 c/

ALLEGORICAL ELEMENTS IN JONATHAN SWIFT'S «GULLIVER'S TRAVELS»

Bilal Maher Humdullah

*Postgraduate student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
bilalma2016@gmail.com*

This article is about satirical elements and political and social landscape in Jonathan Swift's novel «Gulliver's Travels». Paradox and allegorical literature depend on each other. Under the guise of presenting the ridiculous Western world, Swift launches his poisonous arrows towards the degradation of humanity. The internal structure of allegorical works consists of two progressive steps: the preconditions of the journey and the social environment in the allegorical world.

Key words: «Gulliver's Travels»; satirical, political Allegory; paradox.

АЛЛЕГОРИЯ В РОМАНЕ ДЖ. СВИФТА «ПУТЕШЕСТВИЕ ГУЛЛИВЕРА»

Билял Махер Хамдулла

*аспирант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
bilalma2016@gmail.com*

В статье рассматриваются социально-политические реалии и средства сатиры в романе Дж. Свифта «Путешествие Гулливера» с точки зрения языка аллегории, тесно связанного с парадоксальным изображением деградации гуманности в западной цивилизации. Выявляется двухуровневая структура аллегории Свифта, направленная на смеховое и трагическое осмысление действительности одновременно.

Ключевые слова: «Путешествие Гулливера»; сатирическая, политическая аллегория; парадокс.

«Gulliver's Travels» by Jonathan Swift is a literary treasure, published in 1726. It has been read by many as a fictional tale of a little man in a big world and a giant world with little people. Swift intended it as a socio-political satire and its criticism of humanity is scathing. The novel harshly examines the horrors of war, the displacement of the poor, the failure of government projects, the incompetence of popular leaders in their work and the tasks assigned to them, the pettiness of those in power, the pettiness of the young, and the human capacity for entertainment and immorality [1]. One aspect of the banishment to the barn is an over simplification of the significance of this literary gem, as is often the case. In many ways, nursery-style reading is appropriate and medically indicated, because it is childish and naive, an escape from the cruelty of human behavior. It's also true that we can read it as a cautionary tale. It

is one of the greatest books in English literature that talks about Western fiction and reflects the conflicts in British society in the early eighteenth century.

It is a satirical travel novel, and tells the adventures of Lemuel Gulliver while his shipwreck on strange small islands with fantastic creatures, and he remained a rational and scientific man. This can be referred to as a comprehensive paradox, Gulliver's Travels revolves around the thematic axis.

The main part of the satire concerns the dispute between the ancients and the moderns over the rights to live on the highest peak of Mount Parnassus. The actual dispute before it is about the war between street dogs. Having established that need and lust are the main causes of quarrels, the satirist shifts the disputes to the moderns who live on the lower peak. They cannot rise high by their own efforts and cannot see the ancients enjoying a higher status. Jealousy and heartburn lie in their hostile attitude towards superior beings [2].

Swift adopts the skillful handling by its author of the various satirical devices used. Swift seeks not to use arguments and illustrations on his behalf but by abandoning the use of irony, metaphor, dramatic mask and the technique of satirical heroism to reduce opponents to contemptible creatures. The narrative employs wit, humor and some youthful impudence. But the presence of common names in the signs of two men does not necessarily mean that the battle was nothing more than ancient and modern works but a symbolic version of the essay

Swift's satires are described as a mixture of different literary genres: metaphor, parody, travelogue, imaginary travelogue, and utopia in Gulliver's Travels. At the same time, Swift did not use classical models so much as he borrowed the literary forms of his time, immortalizing his own ephemeral writings while ridiculing their achievements. The fact that the hero of the "ancients" in the dispute between the "ancients" and the "moderns" chose resolutely to play the "modern" and express his views in the least traditional and most popular genres of the reign of Queen Anne. It is only one of a number of the combination of disparate elements and contradictions for which Swift's work is famous and the use of contemporary genres is investigated as crucial, if little-studied, strategies that the author employed to produce the corrosive effect of satire. Swift is difficult to deal with through modern formal theories, notions of literary intertextuality, and notions of non-referentiality in literary criticism [3].

The Sin of the Human Race

The human race is by nature sinful Swift triumphs over the thought that was prevalent before the Enlightenment and this is a message that explains to us that man is savage by nature and the laws of the city are what limit my savage nature and prevent him from acting badly and committing sin. Rationality is not always a good thing, meaning that human rationality is not always used for good, but sometimes it is used for evil and that rationality is not the highest quality in humans, for example, on the first island everything was against reason, so the government on this island was like a child and all the inhabitants were like children.

Swift takes a detached stance in dealing with political metaphor in a satirical way, where the humour derived from the inverted dimensions (described in the first book as

though through a pair of inverted glasses) is the main weapon that Swift uses to describe the England of his time as shameful. Because of its small size, the extravagance of the court of the Emperor of Lilliput, the civil strife that resulted from it, and the war that occurred with the neighbours across the sea (i.e. the English Channel), appear ridiculous. The clear symbolic and political dimensions of the book are best illustrated in the presentation of the war with Blefuscu (in reality, the perpetual war between England and France), the "high heels and the low heels" (in reality, the Tories and the Whigs), and the "big" and the "little" (in reality, the English Roman Catholics and Protestants). Swift's travel/journey is thus placed within a clear literary conventional framework; its functional load belongs to the wider field of literary symbolism (whose specific role is to ridicule and instruct). The narrative seems atypical of *Gulliver's Travels* and in fact the literary tradition of the stranger telling tales of distant and strange places belongs essentially to the Enlightenment [4].

The hope of the other city or the other island was that its inhabitants were more rational and did not use wars in it, almost approaching the ideal city where the political situation was much better than the situation in England. He also criticized scientific experiments where he says that not all scientific experiments are useful to humans. Swift was also a political activist and the novel reflects the political situation in England and criticizes the political situation there. For example, the King of the Island of Lilliput is similar to the King of England at that time. How does he describe the war between the island and the other island, such as the war between England and France? The reasons are trivial, such as what he described in the novel in breaking the egg from the bottom or the top, where the king was giving gifts without restrictions. This is also here criticizing the King of England, who was distributing titles and awards without conditions. He also criticized the two parties, the Whig Party and the Tory Party. He also criticized education in Europe in general in his novel because when Gulliver arrived, he believed in the superiority of England, the educational system, the social structure, and the political systems. But after time passed, he discovered that the island was better than England in terms of the educational system and the system of life in it. Swift uses political allegory. This is followed by a discussion of the political significance of the fictional societies Swift constructs. The final section views «*Gulliver's Travels*» as a parody of the utopian literary genre and thus a political satire in literature. The work presents a description of an imaginary world constructed by the author. This artificial world, represented through the incidents and characters in the work, allows for a metaphorical reading that reveals the author's thoughts and reflections on the real world.

«*Gulliver's Travels*» is a satirical novel about the political and social conditions in Britain in the early 18th century. It is also a satirical novel about the political turmoil of the time. In England, tensions between the royal family, politics, and religious communities were dangerously high. One faction, the Conservative Party, opposed the sovereignty of Parliament and supported the rule of the Crown; their rivals, the Whigs, demanded parliamentary rule at the expense of the powers dear to the royal family. The novel criticizes the corruption of the British ruling class and their exploitation of the

people in the period of capital accumulation through the use of satire, utopia and symbols, and it also ridiculed the bigotry and sectarian feelings of the British people in the process of modernization. It is a satirical novel about the political turmoil of that time.

References

1. Neisya, N. Political history in 18th century of Gulliver's travels by Jonathan swift / N. Neisya // *urnal Ilmiah Bina Bahasa*. – 11 (1) – 2019. – P. 42–56. – URL: <https://journal.binadarma.ac.id/index.php/binabahasa/article/view/436> (date of access: 15. 09. 2023)
2. Kabilan, D. A Study of Satirical Elements in Jonathan Swift's The Battle of the Book / D. Kabilan // *International Journal of English Literature and Social Sciences (IJELS)* –№3. – 2018. – P. 365–367.
3. Forster, Jean-Paul. Swift: The Satirical Use of. Framing Fictions. / *The Structure of Texts*. Ed. Udo. Fries / J.-P. Forster. – Tübingen: Narr,, 1987. –P. 177-192.
4. Manea, Constantin, and Maria-Camelia Manea. Notes on Jonathan Swift's utopian and dystopian worlds. – 2017. – URL: https://www.researchgate.net/publication/321824974_Notes_on_Jonathan_Swift's_Utopian_and_Dystopian_Worlds (date of access: 10.09.2023).

III. СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ

ГУЛЬНЯ ЖАНРАВЫМІ КОДАМІ Ў МІСТЫЧНАЙ АПОВЕСЦІ Л. РУБЛЕЎСКОЙ «НОЧЫ НА ПЛЯБАНСКІХ МЛЫНАХ»

А. А. Барысеева

*канд. філал. навук, дацэнт (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)
boriseeva2012@yandex.by*

У артыкуле раскрываюцца аўтарскія стратэгіі гульні з жанравымі канвенцыямі ў містычнай аповесці «Ночы на Плябанскіх млынах» беларускай пісьменніцы Л. Рублеўскай. Вызначаюцца асноўныя жанравыя структуры, якія складаюць аснову гэтай гульні: готыка, гарадская легенда, навелістычны зборнік, прыпавесць. Як носьбіты розных жанравых кодаў у аповесці разглядаюцца архетыпічныя сюжэты і вобразы, кампазіцыя, прасторава-часавая арганізацыя, інтэртэкст. «Ночы на Плябанскіх млынах» прадстаўленыя ў рэчышчы як сусветнай (Г. А. Бекер), так і нацыянальнай (Ян Баршчэўскі) жанравых традыцый.

Ключавыя словы: жанр; жанравы код; готыка; гарадская легенда; навелістычны зборнік; прыпавесць; нацыянальны міф; рамачная кампазіцыя.

ИГРА ЖАНРОВЫМИ КОДАМИ В МИСТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ Л. РУБЛЕВСКОЙ «НОЧИ НА ПЛЕБАНСКИХ МЕЛЬНИЦАХ»

Е. А. Борисеева

*канд. філал. навук, доцэнт
(Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
boriseeva2012@yandex.by*

В статье раскрываются авторские стратегии игры с жанровыми конвенциями мистической повести «Ночи на Плебанских мельницах» белорусской писательницы Л. Рублевской. Определяются основные жанровые структуры, составляющие основу этой игры: готика, городская легенда, новеллистический сборник, притча. Как носители разных жанровых кодов в повести рассматриваются архетипические сюжеты и образы: композиция, пространственно-временная организация, интертекст. «Ночи на Плебанских мельницах» представлены в контексте как мировой (Г. А. Беккер), так и национальной (Ян Барщевский) жанровых традиций.

Ключевые слова: жанр; жанровый код; готика; городская легенда; новеллистический сборник; притча; национальный миф; рамочная композиция.

PLAYING WITH GENRE CODES IN GOTHIC FICTION «NIGHTS AT PLABANSKY MILLS» BY L. RUBLEUSKAYA

A. A. Baryseyeva

*PhD, Associate Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
boriseeva2012@yandex.by*

The article deals with the definition of the features of the author's strategies for playing with genre conventions in the short story «Nights at Plabansky Mills». The main genre structures that form the basis of this game are defined: gothic, urban legend, novel collection, parable. Archetypal plots and images, composition, spatio-temporal organization, intertext are considered as bearers of various genre codes in the short story. «Nights at Plabansky Mills» are presented in the vein of both world (G. A. Bécquer) and national (Jan Barszczeuski) genre traditions.

Key words: genre; genre code; Gothic; urban legend; novel collection; parable; national myth; frame composition.

Агульнае месца літаратуразнаўчых штудый сёння – вызначэнне характэрнай рысай мастацкай свядомасці мяжы XX – XXI ст.ст. скіраванасць на разуменне твора як камунікацыі. Аснову дамоўленасці аўтара і чытача, іх дыялогу складае жанр як «канвенцыя, пагадненне пра значэнне і ўзгадненне сігналаў. Сістэма павінна быць зразумелая і аўтару, і чытачу» (В. Шклоўскі) [цыт. па: 1, с. 50]. Гульню з жанравымі канвенцыямі – «дамоўленасцямі, якія існуюць у свядомасці пісьменнікаў і чытачоў» [2, с. 11] прапануецца разгледзець на прыкладзе містычнай аповесці Л. Рублеўскай (*Людмила Іванаўна Рублеўская, р. 1965*) «Ночы на Плябанскіх млынах» (2013).

Аўтарскае вызначэнне жанравай формы твора (містычная аповесць) генетычна звязанае з гатычнай літаратурай, але Л. Рублеўская гуляе з чытацкімі чаканнямі, і асновай гэтай гульні становіцца менавіта жанравы канон. Вядучым прынцыпам арганізацыі аповесці з’яўляецца рамачная кампазіцыя: падчас пераломных гістарычных падзей, калі на Беларусі ўсталёўваецца ўлада балышавікоў, пяцёра менчукоў апынаюцца ў доме, які сакавіцкая паводка ператварае ў востраў, і ў прадчуванні развязкі не чакаючы для сябе нічога добрага, распавядаюць гісторыі. Такая арганізацыя аповяду адсылае да традыцыі зборніка навелаў.

Апаведчы ў «Начах на Плябанскіх млынах» увасабляюць размаітасць гарадскога асяроддзя Менску бурлівых 20-х гг. XX ст. у сацыяльным, палітычным і нацыянальным планах: настаўніцы Дарота і Зоя, артыст Улад, мастак Ной і навуковец Андрэй Беларэцкі. Дарота – дачка дырэктара рэальнай вучэльні, уладальніка дома-вострава. Зоя – дачка швачкі, якая звязвае сваю будучыню з новай уладай. Улад – былы эсэр, нашчадак шляхетнага роду, што ўсвядоміў сябе беларусам, стаўшы і праз гэта, і праз сваю прафесію ізгоем у сваёй сям’і, дзе лічаць сябе палякамі. Ной, бедны габрэйскі мастак, верыць у ідэю рэвалюцыі. Нарэшце,

Андрэй Беларэцкі – *«фалькларыст і аматар прыватнага вышуку»* [3, с. 4], тобок перад намі герой караткевічаўскага «Дзікага палявання» ў сітуацыі пераломных падзей пачатку XX ст.

Рамка аповесці насычаная містычным антуражам: замкнёная прастора старога дома, адрэзанага паводкай, ночы, падчас якіх і расказваюцца гісторыі, пахавальныя свечкі ў якасці крыніцы святла, маўклівы танец паванна, што нагадвае пахавальную працэсію. Нагнятанне змрочнай атмасферы адбываецца за кошт параўнанняў, звязаных з лексіка-семантычным полем «смерць»: *«лужыны, глыбокія, што капляюх наглядчыка за могілкамі»* [3, с. 7], *«мокрыя лісты, сарваныя ветрам, стукаюцца ў шкло, нібыта самагубцы»* [3, с. 42], *«Стары дом, стоячы на драўляных калені ў сакавіцкай вадзе, зарынеў, ціхутка загаласіў, нібы ў прадчуванні смерці»* [3, с. 58]. Дадаюць містыкі і незвычайныя прадметы, што дэманструе гасцям гаспадыня дома: чучала цмока, срэбны куфэрак, дзе мог захоўвацца дзівосны карбункул – абаронца Менску. Самі падзеі на гэтым узроўні звязаныя з гістарычнай рэальнасцю: тут і гістарычная абумоўленасць замкнёнай прасторы, у якой апынаюцца героі (у Менску рэгулярна былі страшныя паводкі, пакуль Нямігу не схавалі ў калектар, адна з іх здарылася ў сакавіку 1922 года, калі ў Менску ўсталёўвалася савецкая ўлада пасля 1920 года), і мноства гістарычных дэталей, якія ствараюць атмасферу эпохі (узгадваюцца нямецкай ды польскай акупацыі, экспрапрыяцыя царкоўнай маёмасці, дыктатура пралетарыяту). З містыкай як сюжэтаўтваральным прынцыпам мы сутыкаемся ў гісторыях, якія расказваюць героі (асноўны час падзей – ноч, поўня: нават таямнічы спектакль для аднаго гледача адбываецца ў гарадскім тэатры ўначы), месца – сутарэнні, цвінтар, у аснове сюжэта – сустрэча з пазасвеццем, з ірацыянальным і незразумелым, сярод дзеючых асоб расказваемых гісторый – фантазмагарычныя героі, як незнаёмка ў чорным, што ратуе інсургента ад пераследу ў пустэльным доме, *«куды толькі кроў і агонь адчыняць дзверы»* [3, с. 63].

Трагічная развязка падзей у рамцы прадвызначаная і нагнятаннем трывогі праз гатычную атмасферу, і трагічнымі фіналамі большасці расказваемых гісторый (нават самаіранічны аповед акцёра пра ўяўны трыумф у ролі Гамлета перад сусветнай зоркай ператвараецца ва ўсведамленне сваёй паразы, так што і гэты фінал носіць трагічную пячатку няспраўджаных надзей), і папярэджваннямі саміх расказчыкаў: *«Гаварыць аб прывідах – наклікаць бяду»* [3, с. 15] (а менавіта гэта героі-наратары і робяць), і ўрэшце рэшт досведам беларускай гісторыі, што напрыканцы зробіць апаведачоў ахвярамі вялікага тэрору. Згадкі пра іх далейшы лёс у фінале ўтвараюць кінакадры, што хутка змяняюцца (цкаванне і давадзенне да самагубства мастака, ратаванне дзяцей ворагаў народа як выкупленне, вяртанне з Гулагу і новы арышт былога артыста, даклад супраць рэформы правапісу, уцёкі Беларэцкага ад Дзікага палявання).

Адна з асноўных функцый рамкі ў навелістычным зборніку – верыфікацыя. Апаведачы расказваюць або тое, што здарылася менавіта з імі ці сведкамі чаму яны былі, або тое, праўдзівасць чаго могуць сцвердзіць (так, у рэнесансным «Гептамероне» Маргарыты Наварскай на самым пачатку наратары дамаўляюцца,

што ўсе гісторыі будуць з рэальнага жыцця, а потым сцвярджаюць сапраўднасць кожнай гісторыі спасылкамі на тое, дзе, калі і з кім яна адбылася). У Л. Рублеўскай мяжа паміж прыдуманым і рэальным вельмі няпэўная: героі дамаўляюцца, што будуць расказваць «*жахлівыя гісторыі*» [3, с. 6], «*выдуманая жыхі*» [3, с. 6], «*рамантычныя легенды*» [3, с. 7], але частка гісторый пры ўсёй іх архетыповасці, падаюцца звязанымі з жыццём расказчыкаў (ці то яны апавядаюць пра сябе, ці то ведалі ўдзельнікаў, ці то былі сведкамі падзей). Верыфікацыя дасягаецца прывязкай гісторый да пэўных месцаў горада (аптэка ў Траецкім, менскі замак, гарадскі тэатр, ратуша, Плябанская плаціна, могілкі на Залатой горцы, Лошыца), да пэўных гістарычных падзей (напад татарскіх войскаў, паўстанне 1863–1864 гг., курлоўскі расстрэл прывакзальнай плошчы, Першая сусветная вайна), стварэннем тапаграфіі старых вуліц Менска (Францысканская, Зыбіцкая, Валокская), зваротам да рэальных гістарычных персаналяў (авантурыст XVIII ст. Міхал Валадковіч, гаспадар Лошыцкай сядзібы Яўстафій Любанскі і яго жонка Ядвіга Кіневіч, адзін з кіраўнікоў паўстання 1863–1864 гг. Ян Эдвард Ваньковіч), інтэрмедыяльнымі ўключэннямі. Тут адбываецца цікавая гульня фактам і фікцыяй: літаратурны персанаж Беларэцкі расказвае гісторыю, сведкам якой стаў, пра рэальных уласнікаў Лошыцы, пры гэтым ён дае пры апісанні прыгажосці гераіні спасылку на А. Міцкевіча: «*Беласкурая, цёмнавокая, зграбная... Рухалася, як ласка на снезе... Сакатала, смяялася, ганарыста закідваючы галоўку з акуратна ўкладзенымі ў высокую мудрагелістую прычоску цёмнымі валасамі. Мне пані Ядвіга нагадала гераіню верша Міцкевіча “Сыны Будрыса”. Памятаеце: белая, як смятана, чорныя вочы, рухавая, нібы котка*» [3, с. 52], але далей Л. Рублеўская паказвае Ядвігу Кіневіч такой, якой мы можам убачыць яе на фота ў музеі Лошыцкай сядзібы.

Асаблівую значнасць для зборніка навелаў мае дыялагічны характар рамкі, і ў Л. Рублеўскай таксама мае быць абмеркаванне саміх гісторый. У дыялогу ідзе пошук жанравага азначэння гісторый (ад рамантычных легенд да каляднага апавядання), дыскутуюць пра суаднесенасць фікцыянальнага і рэальнага ў іх, пра сацыяльныя зрухі, што адбываюцца ў грамадстве, пра сучаснае мастацтва, але лейтматывам гэтай размовы з’яўляецца лёс Беларусі.

Падзеі рамкі і гісторый у аповесці сюжэтна самадастатковыя, але ўтвараюць сэнсавую цэласнасць, маючы на ўвазе асэнсаванне гістарычнага лёсу беларусаў. Гэтыя два ўзроўні ўзаемаабумоўленыя: асноўны канструктыўны прынцып расказваемых гісторый – «усё не тое, чым уяўляецца» (пошук цудоўнага сродку, які вяртае маладосць, ператвараецца ў праклён бессмяротнасці; прыгажуня – у нешта, што страшней за смерць, выратаванне – у палон, вяселле – у пахаванне маладой дзяўчыны) – падказвае, што і надзеям герояў на светлую будучыню не спраўдзіцца, на змену рэвалюцыйнаму энтузіазму прыйдуць страшныя рэпрэсіі.

Дом як Ноеў каўчэг у бурлівай гісторыі рэвалюцыйнай эпохі, цудадзейныя камяні з акладу Маці Божай Менскай, прызначаныя ахоўваць горад, фінальная сцэна, арганізаваная як парафраз Дзікага палявання караля Стаха, ёсць сімвалічнае ўвасабленне гэтага лёсу, праўда, калі караткевічаўскаму Андрэю Беларэцка-

му шчасціць з выратаваннем, шансаў на выратаванне ў рэальным гістарычным вымярэнні для герояў Л. Рублеўскай няма: іх будучыня – жахлівыя рэпрэсіі 30-х; адзінае, што ім застаецца, каб пазбегчы небыцця – захавацца як паданне ў калектыўнай свядомасці. Тут дарэчы будзе згадаць, што пры адкрытай арыентацыі фіналу на У. Караткевіча, ёсць менш відавочная паралель гэтай сцэны з фіналам быкаўскай «Аблавы». Так яднаюцца ў асэнсаванні трагічнага лёсу беларусаў шляхетны варыянт нацыянальнага міфа з яго сялянскім варыянтам.

Такім чынам, прасторава-часавая і сюжэтная арганізацыя аповесці ўтварае сістэму сімвалаў, што пераключае чытача з канкрэтнага плану на іншасказальны. Такая двупланавасць, як і разгорнутая сістэма сімвалаў, замкнутасць прасторы характэрныя для прыпавесці. Суіснуюць у творы і два часавыя вымярэнні: час канкрэтна-гістарычны, лінейны, і сакральны час, які ўключае расказаныя легенды. Мае сэнс нагадаць назву твора: «Ночы на Плябанскіх млынах» – у рамцы аповесці не адбываецца змена дня і ночы, тут пануе ноч, што стварае своеасаблівую пазачасавасць – на час расказвання гісторыі героі аказваюцца выключанымі і з канкрэтна-гістарычнай прасторы, і з канкрэтна-гістарычнага часу (гэтае вымярэнне застаецца за межамі дома, аточанага паводкай).

На мяжы канкрэтна-гістарычнага і сакральнага знаходзіцца Андрэй Беларэцкі, якому адведзеная роля павадыра, што адкрывае героям-неафітам сакральную веду – міф пра Беларусь (нагадаем, што ён, як пазнавальны літаратурны герой, сам ёсць часткай гэтага міфа). Паказальна, што маладыя насельнікі дома засвойваюць сакральную веду, слухаючы чужыя і расказваючы свае гісторыі, то-бок яны прыўлашчваюць нацыянальны міф, робячы яго сваім уласным досведам. Андрэй Беларэцкі тлумачыць мінулае і сучаснае, дае каментары да легендаў і ўчынкаў сваіх папличнікаў. З яго вуснаў гучыць аўтарскае крэда: *«задача творчага чалавека – ствараць міфы для сваёй радзімы, каб рабіць яе гісторыю цікавай. Нібыта яшчэ адна казка дапаможа вярнуць залаты век...»* [3, с. 23].

Такім чынам, у рамцы аповесці можна вызначыць ініцыяцыйную матрыцу, што ўтварае парабалу і складаецца з трох абавязковых элементаў. Вяршыня парабалы – сімвалічная смерць – прыход у дом прадстаўнікоў новай улады, што азначае: старога жыцці больш не будзе. Нездарма гэтай сцэне папярэднічае танец – паванна:

Калі не можаш сказаць – танчы...

Калі немагчыма крычаць – танчы...

Калі побач смерць – танчы... Як танчаць аблокі і агонь, як танчыць сама зямля ў абдоймах ветру... [3, с. 70].

Крайнія кропкі парабалы – развітанне з прафанным светам (ад яго героі адрэзаныя паводкай) і іх адраджэнне ў новым статусе (у фінале яны частка новай Беларусі, што падзяляюць яе пакутніцкі лёс, захоўваючы ў сабе сакральную веду).

Гарадскія гісторыі, што расказваюць героі аповесці, спалучаюць універсальнае і нацыянальнае: кожная з іх змяшчае архетыпічную аснову (міфалагема

Агасфера ў апавяданні пра старую аптэку ці легенда пра ахоўны талісман горада або краіны ў гісторыі пра святы карбункул на дне Свіслачы). Гэтыя магістральныя сюжэты праходзяць навелізацыю, абрастаючы гістарычным кантэкстам і тапаграфічнымі ўдакладненнямі, то-бок навелізацыя ў выпадку Л. Рублеўскай звязаная з беларускай гісторыяй і тапаграфіяй Менску. Падзеі, пра якія раска-зваюць, адбываюцца ў розныя часы беларускай гісторыі, а сярод дзеючых асоб, з аднаго боку – рэальныя гістарычныя персаналіі, з другога – міфалагічныя героі. Такі сінтэз архетыпічнага і канкрэтна-гістарычнага і ёсць умовай стварэння гарадской легенды.

Да жанру гарадской легенды адсылае і эпіграф: радкі, што пасуюць гатычнаму дыскурсу, належаць Густава Адольфа Бекеру, выдатнаму іспанскаму пісьменніку-пострамантыку, чые творы носяць інтымны характар, напоўненыя суб'ектыўнымі перажываннямі апаведача, адсылаюць да гістарычнага мінулага, ім уласцівы сінтэз праўдападобнага і фантастычнага, містычнага. Эпіграф ўзяты аўтаркай з лірычнай навелы Г. А. Бекера «*La venta de los gatos*» (1862): «*Магчыма, я памыляюся, але мне заўсёды здавалася, што на дарозе, па якой возяць мёртвых, нават трава і дрэвы мяняюць колер*» [3, с. 3]. Назва навелы адсылае да месца ў родным горадзе аўтара Севільі *La venta de los gatos*, якое было вельмі папулярным сярод гараджан, дзякуючы знакамтай гасцініцы. У навеле Г. А. Бекера месца, дзе віравала жыццё, гучала музыка, нараджалася каханне, панавалі прыгажосць і радасць, апынаецца дарогай мёртвых, бо побач з ім будуць цвінтар. «*La venta de los gatos*» называюць самай аўтабіяграфічнай легендай, яна пабудавана на дзвюх гісторыях. Першая – захапленне апаведача ўлюбёнымі мясцінамі Севільі, яго вяртанне і расчараванне новай рэальнасцю, якую ён бачыць: цень могілак пакрывае як саван *La venta de los gatos* – месца жыцця стала месцам смерці. Другая ёсць ілюстрацыяй гэтага тэзісу, бо распавядае пра двух закаханых, якія ўвасабляюць маладосць і прыгажосць: Ампара, забраная багатай сям'ёй з *La venta de los gatos*, памірае ад тугі па свабодзе і каханым, а ён, убачыўшы яе мёртвай, губляе розум. Ідэя мінулага разбураная сучаснасцю, якая дбае толькі пра матэрыяльную выгаду. Г. А. Бекер крытычна ставіцца да сучаснасці, да самой ідэі прагрэсу, у яго навеле рамантызуецца мінулае, але няма будучыні. Такім чынам, эпіграф дазваляе ўдакладніць аўтарскую пазіцыю Л. Рублеўскай.

Сюжэтна-кампазіцыйная арганізацыя аповесці «Ночы на Плябанскіх млынах», у сваю чаргу, адсылае да значнага твора беларускага рамантызму – «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» Яна Баршчэўскага. Начное баўленне часу за расказаннем гісторыі пра незвычайнае ёсць асновай рамачных канструкцый абодвух твораў. У Я. Баршчэўскага засваенне нацыянальнага міфа адбываецца таксама праз гісторыі, прычым іх раска-зваюць, галоўным чынам, падарожныя: веданне казак становіцца галоўнай ўмовай іх перабывання ў доме шляхціца Завальні падчас непагадзі. Пры гэтым пісьменнік супрацьпастаўляе народны і кніжны варыянты міфа. Кніжны варыянт прапануе гаспадару сядзібы яго вучоны пляменнік – першасны наратар Янка – у

выглядзе пераказу *«Адысеі»*, бо, на яго думку, *«у гэтай паэме поўна чараў і дзіваў, як і ў нашых простанародных аповесцях»* [4, с. 21]. Але гэтыя гісторыі чужыя для слухачоў, як для простага чэлядзі (*«...усё што-то ні па-нашаму, тут нічога ні прыпомніш»* [4, с. 22]), так і для шляхціца Завальні (*«Такую байку ніхто не запомніць, хіба толькі вучоны чалавек»* [4, с. 48]): агульнае тут – іх складана запомніць, а менавіта памяць ёсць умовай захавання і рэтрансляцыі міфа. Паказальна, што Я. Баршчэўскі скіраваны на стварэнне цэласнай мадэлі беларускага сусвету, а Л. Рублеўская засяроджваецца на ўрбаністычным вобразе Беларусі, але іх творы аб'яднаныя адным локусам дома-вострава. Пры ўсёй настальгіі па мінулых часах у Я. Баршчэўскага жыве надзея, што *«калі-небудзь і нашыя дзікія пушчы і лясы загучаць вяселлем»* [4, с. 284]. У Л. Рублеўскай дом-сховішча – гэта толькі часовы прытулак перад катастрофай.

Такім чынам, праз архетыпічныя сюжэты і вобразы, кампазіцыйную арганізацыю (рамка і двупланавасць), інтэртэкст у аповесць Л. Рублеўскай «Ночы на Плябанскіх млынах» уключаюцца розныя жанравыя коды: готыка, гарадская легенда, навілістычны зборнік, прыпавесць. Такая гульня жанрамі забяспечвае сэнсавую шматслойнасць твора, стварае шырокі гісторыка-літаратурны кантэкст і ўрэшце рэшт спрыяе актывізацыі рэцыпіента, калі ён з пасіўнага чытача становіцца стваральнікам сэнсаў, выбудоўвае ўласныя інтэртэкставыя сувязі, далучаючыся да выбудавання нацыянальнага міфа, які робіцца і яго ўласнай гісторыяй.

Бібліяграфічны спіс

1. Дронова, Т. И. Категория жанра в современном литературоведении (к проблеме идентификации историософского романа) / Т. И. Дронова // Известия Саратовского университета. Сер. Филология. Журналистика, 2012. Т. 12. Вып. 2. – С. 49–57 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-zhanra-v-sovremenno-m-literaturovedenii-k-probleme-identifikatsii-istoriosofskogo-romana> – Дата доступа: 10. 10. 2023.

2. Киреева, Н. В. Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики / Н. В. Киреева. Благовещенск, 2013. – 384 с.

3. Рублеўская, Л. І. Ночы на Плябанскіх млынах: раман, апавесці, апавяданні / Л. І. Рублеўская. – Мінск, 2013. – 526 с.

4. Баршчэўскі, Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі. Мінск, 1990. – 383 с.

**ЧЭШСКІ І ЯПОНСКІ НАРАТЫВЫ У ДЭБЮТНЫМ РАМАНЕ
ЧЭШСКОЙ ЯПАЊІСТКІ АННЫ ЦЫМЫ
«ПРАЧЫНАЮСЯ Ё СІБУІ»**

А. У. Вострыкава

*канд. філал. навук, дацэнт (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,
Беларусь, Мінск)
vostrikova72@mail.ru*

У артыкуле разглядаюцца чэшскі і японскі культурныя складнікі ў шматслойнай мастацкай тканіне дэбютнага рамана Анны Цымы на ўзроўні сюжэта, тэм, матываў, вобразаў, нацыянальных рэалій, мастацкіх адметнасцяў. Таксама раман даследуецца ў рэчышчы постмадэрнісцкай эстэтыкі і магічнага рэалізму. Вылучаецца прыём тэксту ў тэксце.

Ключавыя словы: сучасная чэшская літаратура; раман «Прачынаюся ў Сібуі»; чэшскі і японскі культурныя складнікі; тэкст у тэксце.

**ЧЕШСКИЙ И ЯПОНСКИЙ НАРРАТИВЫ
В ДЕБЮТНОМ РОМАНЕ ЧЕШСКОЙ ЯПОНИСТКИ АННЫ ЦИМЫ
«ПРОСЫПАЮСЬ В СИБУИ»**

Е. В. Вострикова

*канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
vostrikova72@mail.ru*

В статье рассматриваются чешская и японская культурные составляющие в многослойной художественной системе дебютного романа Анны Цимы на уровне сюжета, тем, мотивов, образов, национальных рэалій, художественных особенностей. Также роман исследуется в свете постмодернистской эстетики и магического реализма. Выделяется прием текста в тексте.

Ключевые слова: современная чешская литература, роман «Просыпаюсь в Сибуи», чешская и японская культурные составляющие, текст в тексте.

**CZECH AND JAPANESE NARRATIVES IN THE DEBUT NOVEL
OF THE CZECH JAPANESE ANNA TSIMNA «I WAKE UP IN SHIBUI»**

A. U. Vostrykava

*PhD, Associate Professor (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
vostrikova72@mail.ru*

The article examines the Czech and Japanese cultural components in the multi-layered artistic fabric of Anna Tsima's debut novel at the level of the plot, themes, motifs, images,

national realities, and artistic features. Also, the novel is studied along the lines of postmodern aesthetics and magical realism. The reception of the text in the text is highlighted.

Key words: modern Czech literature; the novel «I wake up in Shibuya»; Czech and Japanese cultural components; text within the text.

Чэшская літаратура на працягу свайго існавання мела трывалыя стасункі з пэўнымі культурамі, якія ясна вынікаюць з яе гістарычнага развіцця і геаграфічнага палажэння на мапе. Так, старажытная чэшская літаратура адчувала ўздзеянне стараславянскай культуры, уплыў і нават ціск нямецкага нацыянальнага кампаненту. Нямецкая тэма і антынямецкі пафас трывала прысутнічаюць ў такіх старадаўніх тэкстах, як «Александрэіда», і не толькі. Часы Рэнэсансу і асоба такога славянскага пісьменніка, як Гінэк з Падэбрад, дэманструюць уплывы італьянскай літаратуры і культуры, напрыклад, Дж. Баккачча. Рэфармацыя на чэшскіх землях праходзіла пад уздзеяннем жанравай і ідэйнай сістэмы нямецкай літаратуры, ідэй Лютэра. Эпоха Нацыянальнага адраджэння і ўсё XIX стагоддзе адзначаюцца відавочным уплывам рускай літаратуры і культуры, а таксама ідэі славянскай узаемнасці. Памежжа XIX-XX-га стагоддзяў сведчыць, што чэшская прыгожая пісьменнасць падпітваецца імпульсамі французкай паэзіі, французкага натуралізму і ўвогуле арыентаецца ўжо на еўрапейскі літаратурны, філасофскі і культурны кантэкст і яскравыя праявы тагачаснага дэкадансу. Міжваеннае дваццацігоддзе дваістае ў сэнсе культурных складнікаў і павеваў: гэта і Расія, і Еўропа адначасова. Другая палова XX стагоддзя выводзіць на першы план такіх пісьменнікаў, як Мілан Кундэра і Вера Лінгартава, якія потым арганічна інтэгруюцца ў французскую культуру і літаратуру, а французскі складнік вельмі характэрны для іх мастацкіх тэкстаў. Зорка чэшскай літаратуры другой паловы XX стагоддзя і першага дзесяцігоддзя XXI Ёзаф Шкворацкі ў свае раманы і апавяданні ўплывае англа-амерыканскія літаратурныя пласты, творчасць многіх знакамітых англійскіх і амерыканскіх пісьменнікаў розных часоў, што тлумачыцца яго спецыяльнасцю філолага-англіста, перакладамі мастацкіх твораў з названых літаратур, а таксама лёсам вымушанага эмігранта ў канадскі горад Таронта.

Сучасная чэшская літаратура і творчасць маладых пісьменнікаў арыентавана на дастаткова шырокі нацыянальны і культурны дыяпазон. Так, Гана Андранікава ўваходзіць у літаратуру нашага стагоддзя раманам «Гук сонечнага гадзінніка», дзе ільвінае месца ідэйна, сюжэтна, тэматычна займае індыйскі складнік. Анна Цыма звяртаецца да японскага наратыву. Зразумела, што культурна Індыя і Японія вельмі адрозныя ад Чэхіі. Зварот да такіх экзатычных мастацкіх тэм і рэгіёнаў у тканіне раманаў названых творцаў можна патлумачыць папулярнасцю ў сучасным свеце паліцэнтральных мадэляў, калі натуральным становіцца мультыкультуралізм ва ўспрыманні і інтэрпрэтацыі літаратур пэўных краін і рэгіёнаў, калі чалавечая цывілізацыя разглядаецца як "ласкутная коўдра", калі адбываецца адмаўленне ад паняцця так званай "вялікай літаратуры" Еўропы, дамінуючых культур і "малой літаратуры" пэўных народаў і краін, калі многія стэрэатыпныя ўяўленні ў літаратуразнаўстве больш не працуюць. Універ-

саліі і перапляценні існуюць паўсюль. Раман Анны Цымы і яго поспех у чытачоў і крытыкі як раз сведчанне такой ідэі, такога феномену, хаця гаворка ідзе не пра феномен мультыкультуралізму, які ўзнікае, калі ў адной краіне жывуць прадстаўнікі розных народаў. Гаворка ідзе пра тое, што знаходзіць водгук у літаратуры і становіцца феноменам асэнсавання і інтэрпрэтацыі.

Анна Цыма (р. 1991) – маладая чэшская пісьменніца і перакладчыца, па адукацыі япаністка. Яна атрымала адпаведную спецыяльнасць у Карлавым універсітэце, дзе займалася вывучэннем японскай мовы і літаратуры. Мы звернемся да яе першага рамана «Прачынаюся ў Сібуі», які пабачыў свет у 2018 г., а ўжо ў 2019 г. ён быў названы літаратурным адкрыццём года і атрымаў прэстыжную чэшскую прэмію Magnesia Litera. Муж пісьменніцы таксама япаніст. Яны ў дадзены момант жывуць у Японіі. Анна Цыма піша дысертацыю, перакладае японскіх пісьменнікаў другой паловы XX стагоддзя, выкладае чэшскую мову. Гэта ўсё, што можна адшукаць пра маладую зорку чэшскай літаратуры ў адкрытых крыніцах.

Раман даследчыкамі ў рэцэнзіях і анатацыях пазіцыянуецца як твор, напісаны ў рэчышчы магічнага рэалізму, з чым, у прынцыпе, можна пагадзіцца і доказы чаго мы паспрабуем прывесці ніжэй. Пазначым, што гэтаксама яго можна ацэньваць і як яскравы постмадэрнісцкі тэкст, пра што яшчэ скажам.

Галоўнымі ў рамане становяцца дзве ідэйна-тэматычныя лініі: жыццё і культура Чэхіі, жыццё і культура Японіі, што адлюстравана ў назвах дзесяці частак твора – пяць з іх называюцца “Прага”, пяць – “Сібуя”, па назве аднаго з раёнаў японскай сталіцы, у якім знаходзіцца знакаміты помнік сабаку Хаціко.

У рамане апісваюцца тры гісторыі. Галоўнай гераіняй з’яўляецца чэшка Яна Купкава. Ва ўзросце сямнаццаці гадоў яна рэалізавала сваю мару і трапіла як турыстка ў Японію, аднак пакінуць яе не змагла і стала пастаяннай жыхаркай раёна Сібуі, за межы якога яна не мае магчымасці вырвацца, яе ніхто не бачыць і ніхто не чуе. *«Я тут у вязніцы... Апынулася ў нейкай часавай або часапрасторавай пятлі... Я ні з кім не магу звязацца... Усе ігнаруюць мяне...»* [1, с. 48–50]. Яна трапляе ў вялікую колькасць дзіўных і незвычайных сітуацый, шукае дарогу дадому, спрабуе вырвацца з зачараванага кола. У той жа момант нібыта рэальная Яна, якой дваццаць чатыры гады, жыве ў Празе. Вучыцца ў Карлавым універсітэце на спецыяльнасці “японская мова і літаратура”, марыць атрымаць стыпендыю ў Токіа і разам з самым паспяховым дактарантам-япаністам Віктарам Клімам шчыруе ў межах сваёй магістарскай працы над перакладам апавядання напаяўзабытага японскага пісьменніка Кіямары Кавасіты, лёс і творчасць якога складаюць трэцюю наратыўную гісторыю рамана і цесна пераплятаюцца з лёсам “абедзвюх” Ян. Тры акрэсленыя сюжэтныя лініі ўзаемапранікаюць адна ў адну і ў канцы рамана фінішуюць адкрытым канцом. Кожная гісторыя адрозніваецца сваім стылем падачы матэрыялу і мастацкімі характарыстыкамі.

Цэнтральныя падзеі твора звязаны з лёсам чэшскай студэнткі Яны, яе сям’і, яе сяброў, каханнем з Віктарам, якое вырастае з першапачатковай узаемнай антыпатыі, праходзіць стадыю сумеснай працы над перакладам Кавасіты і філалагічнымі пошукамі, а потым эвалюцыянуе да сур’ёзнага пачуцця. Менавіта

тут ўвасабляецца пражскі кантэкст. Пражскіх лакацый і топасаў як такіх у рамане не вельмі многа. Перш за ўсё гэта сам Пражскі ўніверсітэт і бібліятэка ўніверсітэта, дзе падпрацоўвае галоўная гераіня. Дарэчы, вобраз бібліятэкі даволі характэрны для постмадэрнісцкіх тэкстаў і адразу ўзнікае шмат паралеляў, напрыклад, з раманам У. Эка «Імя ружы», бо там усё сканцэнтравана таксама вакол бібліятэкі і вакол кнігі Арыстоцеля. У гэтым сэнсе Анна Цыма ідзе тым жа шляхам, таму што кнігу Кавасіты Яна знаходзіць падчас сваёй працы і пачынае ім захапляцца, цікавіцца, і гэта раскрывае шэраг падзей рэальных і амаль містычных. Можна нават сказаць, магічных. *«Філасофскі факультэт на вуліцы Цэлетна нагадвае лабірынт... Будынак жыве сваім жыццём»* [1, с. 61–62]. Вобраз будынку-лабірынту пэўным чынам нагадвае тэкст рамана Эка. Таксама месцам дзеяння пражскія мясціны становяцца ў той частцы рамана, дзе апісваецца прыезд брата японскай сяброўкі Яны, Маціко, які нам вядомы як Накадай у другой сюжэтнай лініі, звязанай з Японіяй і раёнам Сібуі. Там ён грае ў віжувальнай музычным гурце, а потым ледзь не гіне, калі яго закрывае ў падвале сяброўка, жадаючы адпомсціць за нераздзеленае каханне. Пасля гэтай гісторыі яго жыццё змяняецца, боязнё замкнёнай прасторы спадзвігае хлопца на працу мыйшчыкам вокнаў, а яго галоўным жыццёвым і творчым інтарэсам становіцца фатаграфаванне вокнаў і людзей за вокнамі. Ён прыязджае ў Прагу да сястры-музыкантшы. Яна Купкава вядзе яго на тэрыторыю закінутага завода, каб пафатаграфавальнік выбітыя вокны. Там яны ледзь не трапляюць у рукі крымінальных элементаў. Акрамя гэтага Цыма апісвае паходы Яны з сяброўкай Крысцінай ў пэўныя кафэ на пэўных вуліцах. З Крысцінай у рамане звязана лінія культуры Шры-Ланкі, эзатэрыкі, бо яе бацька збег ад сям’і і стаў будзисцкім манахам, а маці варажэй.

Другая сюжэтная лінія звязана з Японіяй, Токіа, жыццёвымі перыпетыямі сямнаццацігадовай Яны, якая не можа вырвацца на радзіму з турпаездкі, мусіць вучыць японскую мову, назіраць над будзённым жыццём шэраговых японцаў. Выпадкова яна становіцца сведкам адносін маладых людзей і гэта потым таксама пераплятаецца з неверагоднымі падзеямі ў лёсе “Ян”. Менавіта ў частках пра раён Сібуі ў кнігу шырока ўваходзіць японскі культурны складнік, апісваюцца многія японскія лакацыі.

Тэкст твора ўтрымлівае шмат японскіх нацыянальных рэалій, што звязана як з гісторыяй Яны у Празе, так і ў Японіі. Неаднойчы пісьменніца прыбягае да размяшчэння японскага іерагліфічнага пісьма альбо асобных іерогліфаў, тлумачыць іх. Увогуле сама візуальная карцінка іерогліфаў стварае японскі каларыт на старонках кнігі. Дакладна трэцяя частка рамана па аб’ёме – гэта лёс і кнігі японскага пісьменніка з тэкстамі і тлумачэннямі, разважаннямі пра яго і сэнс напісанага ім. Згадваецца таксама культурны і літаратурны кантэкст, звязаны з творчымі і жыццёвымі падзеямі Кавасіты. Таксама называюцца іншыя японскія пісьменнікі, як, напрыклад, Муракамі, пра якога сёння ведаюць усе, так і малавядомыя, знаёмыя толькі япаністам, творцы часоў Кавасіты. Таксама не магла абмінуць Цыма і мастацтва анімэ, японскай мультыплікацыі, мангу, японскія

коміксы, якія сталі самастойнай культурай і маюць шмат прыхільнікаў ва ўсім свеце. Расказваючы пра японскую сяброўку Яны, якая прыехала ў Прагу граць на кантрабасе і вучыцца на музычна-танцавальным факультэце Акадэміі сцэнічных мастацтваў, Цыма парадзіруе штампы пра Японію, змясціўшы на старонках рамана эсэ Маціко Кавакамі “Як чэхі бачаць японцаў”. Яна расказвае пра сваё захапленне фільмамі Курасавы і актёрам Тасіра Муніфэ, фільмы з якім яна глядзела вялікую колькасць разоў. Японскія могілкі, японскі дом сатарэлых, японскія кнігарні, японскія кафэ, некалькі генеялагічных дрэў на японскай мове – таксама тыя рэаліі, з якімі мы западрабязна знаёмімся на старонках рамана Анны Цымы.

Даволі шмат старонак адводзіцца мастацтву каліграфіі, якое становіцца часткай сюжэта, звязана з гісторыяй некалькіх персанажаў, а таксама разглядаецца і апісваецца як вельмі ўнікальная культурная з’ява, від мастацтва. Яна Купкава ў Празе наведвае каліграфа, пана настаўніка па напісанню японскіх іерогліфаў. Ён хутка памірае, але перад смерцю дарыць ёй кнігу «Вершы, напісаныя на вадзе», анталогію паэзіі, выбраная з вялікага японскага зборніка «Кокінсю», у перакладзе Власы Гільскай на чэшскую мову. Чытаючы зборнік, Яна ўпершыню ў жыцці ўсвядоміла, наколькі літаратура і паэзія здольныя яднаць людзей, паміж жыццямі якіх – сотні гадоў. Ёй здавалася, што памерлы пан настаўнік размаўляе з ёй праз гэтыя вершы Асікоці-но Міцунэ: *«На безлюдны шлях // выпай снег, // завяжы сляды падарожнікаў: // Я той шлях, смутак – снег, // хто пойдзе калі па маіх слядах?»* [1, с. 33]. Дарэчы, з гэтымі вершамі ў рамана звязана містычная лінія, бо пасля смерці пана настаўніка Яна кнігу з лістом і словамі “Я вяртаю Вам Вашу кнігу” усунула ў паштовую скрыню на дзвярах яго кабінета, але потым кніга апынулася ў шафе бібліятэкі Пражскага ўніверсітэта, дзе Яна працавала праз сем гадоў пасля апісаных падзей.

Самастойнай часткай кнігі становяцца старонкі, прысвечаныя апавяданню «Раздваенне», дарэчы, гэта тое, што адбываецца з Янай Купкавай у рамана Анны Цымы. Кліма неяк заўважае: *«Калі на нечым засяродзішся, то цябе гэта ўнутрана расшчэпіць»* [1, с. 92]. Яна і Віктар перакладаюць апавяданне Кавасіты вельмі марудна, па крупіцах збіраюць матэрыял пра пісьменніка, пра яго трагічную любоўную гісторыю і жыццё, якое разварочвалася на фоне падзей у Японіі пачатку XX стагоддзя. Таксама ў рамана прысутнічае яшчэ некалькі тэкстаў – гэта аповесць Кавасіты «Каханкі», якую перакладае Яна, а таксама дзённік пісьменніка і невядомы публіцы раман, які потым аказваецца ў яго жонкі. Потым у тэксце «Каханкаў» ёсць эсэ, напісанае героем гэтага твора, якое таксама прыводзіцца поўнасю. Такім чынам, мы можам канстатаваць множнасць тэкстаў у тэксце «Прачынаюся ў Сібуі», што, з аднаго боку, ўскладняе ўспрыманне і недзе заблытвае чытача, з другога, робіць раман надзвычай цікавым для інтэрпрэтацыі і тлумачэння, паколькі сувязь паміж героямі, іх перыпетыямі існуе і выліваецца ў пэўныя ідэйныя дамінанты, якія ў канцы рамана становяцца цалкам зразумелымі, напрыклад, раздваенне галоўнай гераіні Яны адпавядае і карэлюецца з «Раздваеннем» Кавасіты. Сама Яна гаворыць: *«Гісторыя, якая паказвае пісьменніка,*

чыя душа раздвоілася, мяне кранула. Нешта падобнае мне добра знаёма. Такое раздваенне, мабыць, здараецца з кожным, хто ў нешта паглыбіцца, але ніяк не дасягне поспеху» [1, с. 39]. Выратаванне галоўнай гераіні з часава-прасторавай пятлі ў Сібуі падказана апавяданнем японскага пісьменніка. Раман Цымы канчаецца тым, што да Яны трапляе невыдадзены раман Кавасіты «Перайсці раку», які лічыўся згубленым, дакладней спаленым пасля смерці аўтара яго жонкай. Кніга перадаецца Яне старой ужо жонкай Кавасіты ў японскім доме састарэлых пры вельмі загадкавых і драматычных абставінах і стане асновай будучай дысертацыі гераіні. Але гэта ўжо па-за старонкамі твора Цымы. Мы можам нават сцвярджаць, што сапраўдны герой твора – гэта шэраг мастацкіх тэкстаў і лёс японскага пісьменніка, вакол чаго ўсё і адбываецца. Апошняя камапзіцыйная часткай «Прачынаюся ў Сібуі» з’яўляецца пасляслоўе “Узрушальныя ўспаміны Кіямару Кавасіты”. Назва яго карэлюецца з сапраўдным эсэ самога пісьменніка «Узрушальныя ўспаміны». Пасляслоўе належыць не гераіні, а падпісана Аннай Цымай. Яно ўяўляе сабой жыццёпіс і агляд творчасці японскага майстра, у фінале Цыма падкрэслівае выразны аўтабіяграфічны складнік творчасці пісьменніка, што дазваляе чытачу зазірнуць у яго асабістае жыццё, дзяцінства і мінулае. Таксама Цыма як літаратуразнаўца вылучае ў творах японскага прэзіка дамінантныя канцэпты вады і прыроды: «У сваіх творах Кавасіта падкрэслівае моцную і прытым вельмі кволую сувязь людскога жыцця з прыродай. Зменлівая японская прырода, прыгожая і разам з тым зманлівая, уплывае на жыцці яго герояў мацней, чым іх уласныя намеры. Прывідны персанаж Кіёко ў апавяданні “Каханкі” з’яўляецца найлепшым прыкладам гэтай з’явы. Халодная прыгажуня Кіёко, імя якой пішацца іерогліфамі “чысты” з прыdomкамі “вада” і “дзіця”, нарадзілася з попелу і скончыла сваё жыццё ва ўлонні сваёй маці, ракі. Сам Кавасіта быў зачараваны вадой, пераход ракі стаў для яго тэмай жыцця, а потым самагубства патапленнем – ягонай уласнай доляй. Вада ў яго творах сімвалізуе плынь часу, бясконцасць, кола. Магчыма таму ён выбраў сабе псеўданім, імя ў якім, Кіямару, можа інтэрпрэтавацца як “чыстае кола”» [1, с. 358].

Такая інтэрпрэтацыя дае падставу разглядаць раман у рэчышчы постмадэрнісцкай эстэтыкі. Кнігі, мастацкія творы ўвогуле займаюць вельмі вялікае месца ў раманах. Гэты ўжо названыя творы Кавасіты, якія проста сваімі тэкстамі сталі асобнымі часткамі рамана Анны Цымы. Акрамя таго, ў творы згадваецца яшчэ вельмі многа розных кніг. Кнігі з бібліятэкі бацькоў Яны, напрыклад «Олівер Твіст» Ч. Дзікенса, «Злачынства і пакаранне» Ф.М. Дастаеўскага, «Імя ружы» Умбэрта Эка, «Жарт» Мілана Кундэры. Аўтар піша пра тое, як гераіня іх чытала, інтэрпрэтавала, з якой нагоды яны да яе трапілі. Дарэчы, аповед вядзецца ад першай асобы, ад імя Яны, якая сама расказвае нам пра ўсё, што з ёю адбываецца. Мы даведваемся, што яна захапілася Муракамі пасля яго рамана «Паслязмок» і стала сама пісаць апавяданні. «Першыя літаратурныя амбіцыі ў мяне з дзяцінства. Калі мне было дзесяць. Мама мне купіла кнігу, на супер-вокладцы якой быў надпіс: “Бестселер ад геніяльнай дзевяцігадовай аўтаркі”. Як гэта магчыма, што нейкая дзяўчынка ўжо публікуе раманы, а я яшчэ не напісала

ні старонкі? Праз гэта ў мяне была двухтыднёвая дэпрэсія» [1, с. 18]. І яна пачала пісаць раман «Загадкі замкнёнага засценка». Увогуле, для рамана вельмі характэрная фрагментарная структура, рэальнасць не падаецца як нешта цэласнае, існуе шмат варыянтаў інтэрпрэтацыі адной і той жа з’явы. Поліварыянтнасць прысутнічае ў Цымы і пры асвятленні розных тэм і матываў. Сам раман канструюецца як сукупнасць вялікай колькасці тэкстаў, якія ўжо намі называліся. На паверхні як камапазіцыйны пачатак вылучаецца дыхатамія «Прага» – «Сібуя», але ўсё больш мазаічна. У аснове гэтай мазаікі – шматлікія тэксты розных жанраў, якія прысутнічаюць у «Прачынаюся ў Сібуі». Таксама вылучым цалкам асобае становішча аўтара ў рамане, дзе вельмі мудрагеліста мадэлюецца свет твора. Цыма гуляе з героямі і сюжэтам, раздзяляецца на множнасць галасоў. Сам раман – сапраўдны дыялог паміж тэкстамі розных культур, літаратур і твораў. Галоўным чынам, чэшскай і японскай, часоў XX і XXI стагоддзяў. Цыма сваім раманам стварае нейкую віртуальную рэчаіснасць. Раман мы можам суаднесці з постмадэрнісцкім паняццем гіпертэксту, паколькі камапзіцыя твора падаецца як пэўная сукупнасць ці іерархія тэкстаў, аўтары якога і Цыма, і Кавасіта, і Яна Купкава, і іншыя персанажы рамана. А калі згадаць пра жанравую прыналежнасць тэкстаў, з якімі мы сутыкаемся ў «Прачынаюся ў Сібуі», то можна назваць непасрэдна некалькі раманаў, эсэ, лісты, каментары, успаміны, сачыненне, філалагічная дысертацыя, вершы. І гэта не ўсё пералік таго, з чым можа сутыкнуцца чытач на старонках кнігі. Ёсць элементы меладрамы (гісторыя кахання да Нікадая і спробы яго забіць), дэтэктыў (блуканні Яны і таго ж Нікадая ў Празе ў закінутых будынках і сустрэча са злачынцамі) і г.д. Стракатасць сюжэтная і жанравая відавочныя. Чытаючы, мы пастаянна знаходзімся ў напружанні. Гэта вабіць і робіць раман прымальным для шырокай аўдыторыі, як масавай, так і інтэлектуальнай.

Што ж тычыцца акрэсленага вышэй успрыняцця некаторымі чэшскімі рэцэнзентамі рамана як твора, напісанага ў рэчышчы магічнага рэалізму, то нам падаецца, што тут няма супярэчнасці з тлумачэннямі дэбютнага «Прачынаюся ў Сібуі» Анны Цымы як з’явы чэшскага літаратурнага постмадэрнізму, паколькі ў парадыгме магічнага рэалізму *«мастак разглядаецца як носьбіт свайго роду магічнай здолнасці “зачараваць” рэчаіснасць, надаць ёй – праз свае творчыя (інтэрпрэтацыйныя) намаганні – тэя ці іншыя рысы, – да такіх, якія б зрабілі яе прымальнай для чалавека»* [2, с. 437]. Менавіта гэта і адбываецца ў даследуемым рамане.

Такім чынам, дэбютны раман чэшскай сучаснай пісьменніцы Анны Цыма стаў яскравай з’явай не ў апошнюю чаргу дзякуючы спалучэнню японскага і чэшскага наратываў праз мастацкую прызму постмадэрнісцкай паэтыкі і магічнага рэалізму.

Бібліяграфічны спіс

1. Цыма, А. Прачынаюся ў Сібуі / А.Цыма. – Мінск: А.М.Янушкевіч, 2021. – 364 с.
2. Можейко, М.А. Магический реализм / М.А.Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001.—1040 с.

ЧЭШСКІ І СЛАВАЦКІ ГІСТАРЫЧНЫ РАМАН У РУСКАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ КРЫТЫЦЫ XX–XXI стст.

А.У.Вострыкава

*канд. філал. навук, дацэнт
(Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Беларусь, Мінск)
vostrikova72@mail.ru*

У артыкуле аналізуецца рэцэпцыя чэшскага і славацкага гістарычнага раманаў ў рускай літаратурнай крытыцы XX–XXI стагоддзяў. Вылучаюцца чэшскія і славацкія аўтары, якія станавіліся аб’ектам увагі рускіх даследчыкаў, а таксама выяўляецца спецыфіка падыходаў рускіх філалагаў-навукоўцаў да феномену гістарычнай прозы ў чэшскай і славацкай літаратурах, якія ў XX стагоддзі развіваліся ў межах аднаго дзяржаўнага аб’яднання, Чэхаславакіі, а дагэтуль ва ўмовах адсутнасці нацыянальнай дзяржаўнасці, што, магчыма, фарміравала адметнасць тэматычнага і мастацкага падыходаў, спрыяла пэўнай агульнасці назіраемых тэндэнцый. Таксама робяцца высновы пра перыяды ў развіцці чэшскага і славацкага гістарычнага раманаў, якія разглядалі рускія літаратуразнаўцы, пра выбар асоб для аналізу.

Ключавыя словы: руская літаратурная крытыка XX–XXI ст.ст.; рэцэпцыя; славацкі гістарычны роман; чэшскі гістарычны роман.

ЧЕШСКИЙ И СЛОВАЦКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ XX–XXI ВВ.

Е. В. Вострикова

*канд. филол. наук, доцент
(Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
vostrikova72@mail.ru*

В статье анализируется рецепция чешского и словацкого исторического романа в русской литературной критике XX–XXI вв. Выделяются чешские и словацкие авторы, которые становились объектом внимания русских исследователей, а также выявляется специфика подходов русских литературоведов к феномену исторической прозы в чешской и словацкой литературах, которые в XX веке развивались в рамках одного государственного объединения, Чехословакии, а до этого в условиях отсутствия национальной государственности, что, возможно, формировало особенности тематического и художественного своеобразие, содействовало определенной общности наблюдаемых тенденций. Также делаются выводы о периодах развития чешского и словацкого исторического романа, как это подавали русские исследователи, о выборе персоналий для анализа.

Ключевые слова: русская литературная критика XX–XXI вв.; рецепция; словацкий исторический роман; чешский исторический роман.

CZECH AND SLOVAK HISTORICAL NOVEL IN RUSSIAN LITERARY CRITICISM

A.U.Vosrtrykava

PhD, Ass.Prof.(Belarusian State University, Belarus, Minsk)
vostrikova72@mail.ru

The article analyzes the reception of Czech and Slovak historical novels in Russian literary criticism of the XX-XXI centuries. Czech and Slovak authors who became the object of attention of Russian researchers are singled out, as well as the specificity of the approaches of Russian philologists-scientists to the phenomenon of historical prose in Czech and Slovak literatures, which in the 20th century developed within the boundaries of one state union, Czechoslovakia, and until now, in the absence of national statehood, which perhaps formed the distinctiveness of the thematic and artistic approaches, contributed to a certain generality of the observed trends. Also, conclusions are made about the periods in the development of Czech and Slovak historical novels, which were considered by Russian literary critics, about the selection of individuals for analysis.

Key words: Russian literary criticism of the 20th-21st centuries; reception; Slovak historical novel; a Czech historical novel.

Чэшскі гістарычны раман у розных аспектах становіцца аб'ектам аналізу ў калектыўнай манаграфіі 1989 г. “Гістарычны раман у сацыялістычных краінах Еўропы” [1]. У ёй даследуюцца прычыны росквіту гістарычнага рамана ў 1960-1980-я гг. у славянскіх і не толькі, сацыялістычных на той час, краінах. Вялікая ўвага надаецца праблемам мастацкай спецыфікі і тыпалогіі гістарычнага рамана. Аналізуюцца асобныя творы найбуйнейшых раманістаў. Асобныя раздзелы напісаны такімі славутымі рускімі багемісткамі, як І.А.Бернштэйн і Р.Л.Філіпчыкава. Таксама ў калектыве аўтараў Ю.П.Гусеў, Н.П.Дончанка, Н.М.Каранеўская, І.В.Млечына, А.Г.Пятроўская, П.М.Топер, Н.Б.Якаўлева. У манаграфіі вылучаюцца розныя аспекты вывучэння паэтыкі гістарычнага рамана: гістарычная памяць і сучаснасць, гістарычны раман у рэчышчы літаратурнага працэсу, гістарызм як прынцып узнёўлення гістарычнай рэчаіснасці, выхаванне гісторыі і праблема адказнасці асобы, жанравая спецыфіка гістарычнага рамана, мастацкая канцэпцыя мінулага ў гістарычным рамане, суадносіны факта і вымысла ў гістарычным рамане, функцыя дакумента ў гістарычным рамане, аўтар і герой ў гістарычным рамане. Дзецца шырокая панарама развіцця названага жанру ў славянскіх краінах 1960-1980-х гг. Усе пералічаныя рускія літаратурнаўцы гавораць пра невызначанасць і хісткасць самой дыфініцыі гістарычнага жанру і набліжэнне да сучаснасці падзей, якія адбываюцца ў творах. Таксама акцэнтуюцца ўвага на выхаваўчай і прагнастычнай функцыі гістарычных раманаў. Славянскія раманісты звярталіся, як правіла да пераломных момантаў сваёй складанай гісторыі, напрыклад, да гусіцкіх часоў, як чэхі. Але XX ста-

годдзе ў межах гістарычнага “запісвае” нават некаторыя раманы пра Другую светную вайну, створаныя праз дваццаць-сорак год дыстанцыі.

Таксама ўсе даследчыкі ў манаграфіі адзначаюць ускладненне жанравай структуры твораў гістарычнага жанру. Побач з раманамі эпопейнага тыпу з’яўляюцца гістарычныя раманы-сямейныя хронікі, палітычныя хронікі, біяграфічныя апаведы, творы, у якіх важную ролю адыгрывае дакументальны складнік альбо якія ўвогуле стылізаваны пад дакументалістыку [1, с.9]. Важнымі кампанентамі жанравай шматслойнай архітэктонікі становяцца філасофскі, легендарны, міфалагічны, фантастычны, іранічны элементы. “Разанастайнасць творчых рашэнняў ставіць часам у тупік аматараў дакладных класіфікацыйных рубрык, мы маем справу са з’явай рухомай, яшчэ не замацаванай, у якой схаваны многія і розныя магчымасці для мастацкага пазнання і ўвасоблены ў мастацтва слова гісторыі і чалавека ў гісторыі” [1, с.9]. Аўтары разглядаюць найбольш характарныя і прыкметныя асобы літаратурнага працэсу славянскіх краін, і не толькі.

Падкрэсліваецца, што росквіт чэшскага гістарычнага рамана назіраўся ў часы нямецкага Пратэктарату, паколькі гэта адкрывала магчымасці абуджаць ідэі нацыянальнай барацьбы і нацыянальныя каштоўнасці. Потым жа гістарычны раманы паступова набліжаецца да сучаснасці. Яго актуалізацыя адбываецца рознымі спосабамі. Так, у рамане-біяграфіі чэшскага пісьменніка М.В.Кратахвіла “Жыццё Яна Амаса” (1975) трэць тэксту адводзіцца дакументам, а ў выніку раманы набывае філасофскую лінію. Раман В.Эрбена “Успаміны чэшскага караля Іржыка з Пабэбрад” (1974) становяцца эпопеей асобы, гэта ўспаміны старога караля, надыхаўнаў маладому пісару. Адбываецца сваасаблівая псіхалагічная рэканструкцыя асобы гусіцкага караля і мы бачым перад сабой споведзь героя. Урэшце рэшт у творы ўздымаюцца сучасныя пытанні пра месца і абавязак асобы ў гісторыі. Іржы Шотала ў рамане “Кураны на верцэле” (1976) паказвае супрацьстаянне героя злу ў гісторыі праз яе непрыняцце. Мацей Куржэ, каб пазбегнуць салдацкай долі, становіцца вандруючым камедыянтам. І гэта яго адказ, падобны на швейкаўскі. Такім чынам у гістарычны раманы уваходзіць філасофская праблематыка.

Літаратуразнаўцы ў калектыўнай манаграфіі вылучаюць зварот да міфа ў гістарычным рамане, пачынаючы недзе з 1950-х гг., каб мець магчымасць ствараць комплексныя ідэйна-мастацкія структуры. Прыкладам такога рамана з’яўляецца “Тысячагадовая пчала” (1978) і яе працяг “Нямое вуха, глухое вока” (1984) славака П.Яраша. Гэта і раманы-хронікі, і раманы-дакументы, і раманы-міфы адначасова.

У манаграфіі асобна вылучаецца праблема гістарызму і сувязі мінулага з сучасным, абумоўленасці сучасных падзей тым, што было. У гэтым сэнсе даследчыкамі разглядаюцца чэшскія гістарычныя раманы Б.Ржигі, О.Данэка, У.Нэфа, Н.Фрыда, славацкія гістарычныя раманы П.Яраша, В.Шыкулы. Гаворка ідзе пра філасафічнасць і чулівасць раманаў да маральна-этычнай і палітыкаграмадзянскай тэматыкі. Як важная пазіцыянуецца даследчыкамі праблема ад-

казнасці асобы, якая ўзнімаецца ў многіх гістарычных раманах, напрыклад, у трылогіі пра П.Куканя чэха У.Нэфа.

Таксама навукоўцамі ў манаграфіі аналізуецца жанравая сваеасаблівасць гістарычнага рамана. Тут ў разумені жанравай структуры вылучаецца важнасць хранатопы, канкрэтна-гістарычных форм рамана, суаднесенасць мінулага і сучаснага. “Менавіта адчуванне дыстанцыі па часе паміж падзеяй і апавядальнікам—вызначальная адметнасць гістарычнага рамана. Суаднесенасць апавядальнага і падзейнага часу выступае як дамінантны структурны элемент, у якім найбольш яскрава выяўляецца ўзаемасувязь мінулага і сучаснасці. Формы мастацкай умоўнасці, у тым ліку формы аповеду (выдуманых апавядальнік, апавядальнік ад першай асобы і г.д.), камапзіцыйныя прыёмы, мастацкая мова становяцца функцыяй у адносінах да часовай структуры” [1, с.126]. Вылучаецца такая тэндэнцыя ў славянскім гістарычным рамане 1960-1980-х гг., як павялічэнне часовай дыстанцыі паміж аўтарам і падзеяй.

Літаратуразнаўцы ў сваёй калектыўнай манаграфіі падзяляюць усе гістарычныя раманы на дзве групы: умоўна-метафарычныя раманы (парабалы) і аб’ектыўна-эпічныя [с.165].

Адзін з раздзелаў манаграфіі адводзіцца характарыстыцы суадносінаў факта і вымысла ў гістарычным рамане. Факт павінен ўпісацца ў сістэму ідэйных, эстэтычных, маральных каардынат. Факты не нейтральныя для пісьменніка і чытацкай аўдыторыі. Падзеі і гістарычныя асобы ўжо ў саміх сабе часта нясуць пэўную ацэнку. Роля пісьменніка ў тым, каб паказаць прычыны і наступствы гістарычнага факту, а для гэтага неабходны кантэкст, які мастацкі ствараецца аўтарам гістарычнага твора. І таму вымысел больш важны, чым факты, на думку навукоўцаў. Падкрэсліваецца аналітызм і інтэлектуалізацыя гістарычнага рамана як такога ў 1970-1980-я гг. Важным элементам становіцца выкарыстанне дакументаў пры стварэнні мастацкага свету гістарычнай прозы. Гэта разглядаецца на прыкладзе чэшскага пісьменніка Н.Фрыда і яго рамана “Імператрыца” (1972) пра Шарлоту Мексіканскую [с.221]. Фрыд Н. пералічвае скарыстаныя дакументы і крыніцы ў сваім тэксте. Тое ж тычыцца і дылогіі Ф.Кожыка пра чэшскую мастачку Здэнку Браўнераву, у другой частцы якой пералічваецца сто трыццаць сапраўдных гістарычных персанажаў, што набліжае раман да літаратуры факта, на думку чэшскіх крытыкаў. Менавіта так Ф.Кожык робіць і ў астатніх сваіх раманах-біяграфіях. Хранікальна-дакументальны спосаб адлюстравання падзей выкарыстоўвае чэшскія раманісты А.Врбава, М.В.Кратахвіл і славацкія пісьменнікі П.Яраш і В.Шыкула. Апошняя праблемай, да якой звяртаюцца літаратуразнаўцы, становіцца новае бачанне праблемы “аўтара і героя”, якія сбліжаюцца і апавядальнік моцна актывізуецца, што сведчыць пра гульнявую прыроду сучаснага гістарычнага рамана.

Некаторыя тэндэнцыі ў развіцці чэшскага рамана 1970-х гг. сталі прадметам асэнсавання Тамарай Мікалаеўнай Асадчанка ў калектыўнай манаграфіі “Літаратура паўднёвых і заходніх славян XX стагоддзя. Проза 1960-1970-х гг.” [2]. Па гэтай праблематыцы ёю была абаронена кандыдацкая дысертацыя. Даследчыкам

падкрэсліваецца вядучае месца ў пазначаны перыяд гістарычнай прозы. “Дынамічная ўзаемасувязь розных відаў мастацкай прозы выражаецца ў развіцці гістарызма новага тыпу. Гераічныя традыцыі параўнальна нядаўняга і далёкага мінулага становяцца мерылам ацэнкі сучасніка, яго ўнёска ў грамадскае жыццё свайго народа” [2, с.122]. Багемістка адзначае, што такія складнікі паэтыкі гістарычнага рамана, як дакументальнасць, публіцыстычнасць як раз і дазваляюць наблізіць твор да сучаснасці. У гэтым ключы разглядаецца творчасць М.В.Кратахвіла. Пародыя і іронія становяцца ключавымі для У.Нэфа. Праводзяцца паралелі, але без падрабязнага аналізу, з гісторыка-фантастычнымі творамі польскага раманіста Т.Парніцкага і фантастыка-сатырычнымі алегорыямі С.Лема. Літаратуразнаўца мяркуе, што наватарскія стылёвыя прыёмы ўзнікаюць незалежна адзін ад аднаго у розных сучасных літаратурах.

Погляд з сучаснасці ХХІ стагоддзя на эвалюцыю гістарычнага жанру ў чэшскай літаратуры дае рускі навуковец А.Бабракоў-Цімошкін [3]. Ён піша пра асаблівы статус гістарычнага рамана ў гісторыі літаратуры. Вылучае спецыфіку так званай “іраскаўскай традыцыі” ў тэарэтычным і практычным аспектах. Падкрэслівае, што з 1950-х гг. з’явіліся якасна новыя тыпы гістарычных раманаў, якія пераадольвалі яе. А ў 1960-я гг. пачалася трансфармацыя жанра праз яго дэідэалагізацыю, перагляд самой сутнасці рамана, праз адкрыццё чалавечай псіхалогіі канкрэтнага чалавека ў тых ці іншых перыяды гісторыі, што раней не было ўласціва чэшскаму гістарычнаму раману. Адсюль, па меркаванні даследчыка, вынікае росквіт гістарычнай біяграфіі, збліжэнне з псіхалагічным раманам, устаноўка на забаўляльнасць. Гістарычны рамана “дэсакралізуецца”. Размываюцца межы гістарычнага жанру. Папулярнымі становяцца прыгодніцкія і любоўныя сюжэты, авантурныя складнікі, назіраецца камерцыялізацыя гістарычнага рамана, што знаходзіць поўную падтрымку ідэолагаў ад літаратуры ў часы нармалізацыі. Бабракоў-Цімошкін А. тлумачыць усё гэта тым, што “менавіта ў сферы гістарычнага рамана магчымасць эксперымента парадаксальным чынам аказалася найбольшай” [3]. У межах гістарычнага жанру многія чэшскія раманісты рэалізавалі постмадэрнісцкія прынцыпы, перш за ўсё шматузроўнеvasць літаратуры, якая выйлялася часта праз парадыйнасць. Тым не менш, на думку літаратуразнаўцы, гістарычныя раманы сучаснага пісьменніка Уладзіміра Мацуры сведчаць пра тое, што казаць пра канчатковую дэідэалагізацыю жанра нельга.

Чэшскі гістарычны рамана Уладзіслава Ванчуры даследавала Р.Л.Філіпчыкава. У сваёй манаграфіі “Творчасць Уладзіслава Ванчуры”[4] яна як гістарычны рамана разглядае трохтомнік творцы “Карціны з гісторыі народа чэшскага” (1938-1942), дзе даецца панарама чэшскай гісторыі за сямсот гадоў, ад дагістарычных часоў да XIV стагоддзя. Руская даследчыца апавядае пра гісторыю стварэння гэтага манументальнага твора, падрабязна характарызуе перадумовы яго з’яўлення. Акцэнтуюе ўвагу на тым, што ў творы прысутнічае сувязь сучаснасці, гісторыі і асобы самога пісьменніка. Праводзіцца паралель з папярэднімі раманамі пражанскага, дзе гэтаксама, як і ў “Карцінах...”, у цэнтры ўвагі праблема асобы і гісторыі, пытанні месца асобнага чалавека ў агульнай гістарычнай плыні.

“У “Карцінах з гісторыі народа чэшскага” канчаткова складваецца ванчураўская канцэпцыя нацыянальнай гісторыі, нацыянальнага гістарычнага працэсу” [4, с.159], – сцвярджае багемістка. Даследчыца фармулюе яе як разуменне аўтарам індывіда ў якасці часткі сацыяльнага арганізма, успрыманне людзей працы як нябачных творцаў гісторыі. На думку Філіпчыкавай Р.Л., у рамане феномен народа і нацыі інтэрпрэтуецца Ванчурам амбівалентна, бо народ можа спрыяць руху наперад, а можа тармазіць станоўчыя з’явы і выклікаць сутыкненні, крызісы і войны. Таксама навукоўца піша пра ідэю Ванчуры аб рухомасці гістарычнага часу, які захоплівае ў сваю плынь лёсы асобных людзей і цэлых груп. Таксама для яе відавочна, што чэшскі прэзаік не ўсхваляе мінулае, а прасочвае крышталізацыю духоўна-маральных пачаткаў чэшскай нацыі.

Важным, на нашу думку, у манаграфіі літаратуразнаўцы становіцца кантэкст, у які ставіцца названы гістарычны раман майстра чэшскай літаратуры першай паловы XX стагоддзя, -- а гэта манументальныя творы Алоіса Іраска, стваральніка чэшскага гістарычнага жанру, а таксама творы польскіх, балгарскіх гістарычных раманаў Сенкевіча, Івашкевіча, Станева. Філіпчыкава Р.Л. бачыць маштабнасць мастацкай думкі Ванчуры, сінтэз “класічнасці” і “модэрнасці” у “Карцінах...”, яскравы эпічны пачатак, які ўласцівы прозе пісьменніка, а таксама сувязь з традыцыямі гістарычнага манументалізма ў чэшскім мастацтве ўвогуле, маючы на ўвазе і жывапіс М.Алеша, і музыку Б.Сметаны і іншых. Таксама руская даследчыца падкрэслівае думку, якая выказвалася ў чэшскім і рускім літаратуразнаўстве пра тое, што твор выкарыстоўвае тэхніку “кінематографа”, паколькі аўтар працаваў і ў кіно. З гэтым багемістка пагаджаецца толькі часткова, сцвярджаючы, што твор каранямі сягае ў глыб літаратуры, фальклора і культуры ў цэлым [4, с.168]. У папярэдніх прэзаічных сачыненнях Ванчура паказвае сябе авангардыстам і эксперыментатарам, у “Карцінах...” мы бачым, на думку рускай багемісткі, традыцыйна-рэалістычныя главы і сцэны, мазаіку чалавечых характараў, будзённасць і масавыя сцэны. Навука і мастацтва, гісторыя і вымысел знаходзяцца ў гэтым панарамным сачыненні ў поўнай гармоніі, мяркую аўтарка манаграфіі.

Шмат разважанняў Філіпчыкава Р.Л. прысвячае вызначэнню жанравай прыналежнасці твора, гаворачы, што яго можна ўспрымаць як гістарычны раман, не ў строгім сэнсе, паколькі ў ім пануе стыхія паэзіі, эмоцыі. Аўтар часта адыходзіць ад дакументальнай асновы, скразнога сюжэту, паслядоўнага выкладу падзей, педалюе суб’ектыўнасць інтэрпрэтацый. Месцамі праглядаецца эсэістычны, месцамі публіцыстычны пачатак ў апаведзе, таму з жанрам не ўсё так ясна. Руская навукоўца характарызуе метады чэшскага прэзаіка як “міфалагічны рэалізм” [4, с.181] і вылучае такія адметнасці стыля, як прысутнасць пісьменніцкага “я” ў апаведзе, мастацкую канцэнтрацыю і тапаграфічнасць, міфалагічнасць свядомасці і структуры. Высновы рускай даследчыцы палягаюць у тым, што Ванчура паказаў дзве крыніцы нацыянальнай гісторыі: народную стыхію і духоўную культуру эліты.

Таксама Філіпчыкавай Р.Л. належыць грунтоўны артыкул пра гістарычныя раманы Алоіса Ірасэка, які змешчаны ў якасці уступа да кнігітвораў мэтра чэшскага гістарычнага жанру [5, с.3-17].

Да даследавання славацкага гістарычнага рамана звярталася Широкава Людміла Федараўна ў сваім артыкуле “Славацкі гістарычны раман 1970-1980-х гг.” [6]. Яна падкрэслівае, што асэнсаванне нацыянальнай гісторыі было заўсёды вельмі важным для славацкай літаратуры, пачынаючы з часоў рамантызму. Аднак у другой палове XX стагоддзя пісьменнікі напачатку звярталіся пераважна да адлюстравання сучаснасці. Часы “нармалізацыі” у Чэхаславакіі сталі тым перыядам, калі творцы звярнуліся да тэматыкі нядаўняга і больш аддаленага мінулага, сталі яго пераасэнсоўваць, што спрыяла росквіту гістарычнага жанру ў славацкай пісьменнасці. Славакістка вылучае такія асобы, як В.Шыкула і яго трылогію “Майстры” (1976-1979), а таксама раман “Мацей” (1984), раманы П.Яраша “Тысячагадовая пчала” (1979) і “Нямое вуха, глухое вока” (1984), раманы Я.Ёганідэса “Конюх Марак і венгерскі папа рымскі” (1983) і “Самая сумная араўская балада” (1988), раманы Л.Балека “Памочнік” (1977), “Акацыя” (1981), “Лясны тэатр” (1987), трылогію І.Габая “Каланісты” (1980-1986). Гэтыя творы навукоўца называе гістарычнымі раманамі, хаця ў многіх выпадках гаворка ідзе пра адноснасць гістарычнай праблематыкі, калі, напрыклад, сюжэтная лінія звязана з Славацкім нацыянальным паўстаннем 1944 г., што недалёка ад часу напісання многіх твораў, на адлегласці некалькіх дзесяцігоддзяў. Названыя славацкія пісьменнікі распрацоўвалі гістарычную тэматыку, але іх аўтарскія стратэгіі, стыль, жанравая сваеасабліваасць раманаў, тыя праблемы, якія яны ўзнямаюць у сваіх творах, значна адрозніваюцца, пра што і гаворыць Широкава Л.Ф.

В.Шыкула, П.Яраш, І.Габай і Л.Балек, на думку, літаратуразнаўцы, звярталіся ў сваіх раманах да падзей канца XIX-першай паловы XX стагоддзяў і паказвалі вобраз народа-будаўніка, звычайных людзей, што дазваляе аб’яднаць гэтых раманістаў у адну групу. Навукоўца зазначае, гаворачы пра раман П.Яраша “Тысячагадовая пчала”: “У гэтай сувязі ў рамане гучыць і тэма “славакі як будаўнікі чужых гарадоў”, якая напрамую пераклікаецца з канцэпцыяй славацкай гісторыі, якую выказаў у сваіх эсе 1960-1970-х гадоў (“Дзе нашыя палацы”, “Раздуваючы родныя ачагі”, “Тут жыве народ” і інш.) адзін са слыннейшых славацкіх пісьменнікаў пасляваеннага перыяду Уладзімір Мінач (1922-1996)” [6, с.34]. Працытуем самога У.Мінач: “Калі гісторыя –гэта гісторыя каралёў і імператараў, ванначальнікаў і князёў, пераможных войн і захопленых земляў, калі гісторыя –гэта гісторыя гвалту, рабавання і эксплуатацыі, то ў нас няма гісторыі. Але калі гісторыя цывілізацыі – гэта гісторыя працы <...>, тады гэта наша гісторыя. Мы народ будаўнікоў: мы, каменшчыкі і будаўнікі, стварылі Вену і Пешт, мы дапамагалі будаваць многія другія гарады, але не разбурылі ніводнага” [7, s.19].

У другую групу твораў, на думку даследчыцы, трэба ўключыць раманы 1980-х гг. Я.Ёганідэса, А.Гікіша і В.Шыкулы, якія распавядаюць пра значна аддаленая мінулае. Гэта яна трактуе як унутраную эміграцыю славацкіх пісьменнікаў у савецкі перыяд, калі ад іх патрабавалі асвятляць сучаснасць у ідэалагічна

“правільным” аспекце. Аб’ектыўнасць меркавання рускай даследчыцы можна падцвердзіць словамі славацкага крытыка Р.Біліка. які сцвярджаў, што “тэматызацыя мінулага з акцэнтам на працу і нацыянальны складнік дазваляла аўтарам пазбегнуць адлюстравання сучаснага ў дэклараванай у тыя часы версіі” [8, s.214]. Спасылаючыся на славацкага літаратуразнаўцу В.Шабіка [9, s.101], Широкава Л.Ф. называе з’яву росквіту славацкага гістарычнага рамана ў часы “нармалізацыі” “новым гістарызмам прозы” [6, с.39].

Такім чынам, мы можам сцвярджаць, што чэшскі і славацкі гістарычны раман не быў абыйдзены ўвагай рускай літаратурнай крытыкай. З чэшскіх раманістаў XIX стагоддзя асэнсоўвалася творчая спадчына класіка і пачынальніка жанра Алоіса Ірасэка ў артыкулах і прадмовах да выдання яго твораў. Таксама пільную ўвагу прыцягнуў Уладзіслаў Ванчура, празаік-авангардыст першай паловы XX стагоддзя, якому прысвечана вялікая манаграфія. Калі казаць пра чэшскі і славацкі раман другой паловы XX стагоддзя, то гаворка ідзе пра асэнсаванне асноўных прынцыпаў развіцця гістарычнага жанру, пра ролю і месца розных складнікаў яго паэтыкі на прыкладзе асобных прадстаўнікоў. У эвалюцыі славацкага гістарычнага рамана даследчыкамі быў асабліва вылучаны перыяд 1970-1980-х гг., у якім разглядаліся аўтарскія стратэгіі пісьменнікаў у асобных артыкулах. У выданнях па гісторыі чэшскай і славацкай літаратуры таксама называюцца асобы і вылучаюцца магістральныя трэнды ў развіцці гістарычнага жанру ў названых славацкіх літаратурах [10, 11, 12, 13, 14].

Бібліяграфічны спіс

1. Исторический роман в социалистических странах Европы. Москва: «Наука», 1989. – 269 с.
2. Осадченко, Т. Н. Новые черты чешского исторического романа 1970-х гг. / Т. Н.Осадченко // Литература южных и западных славян XX века. Проза 1960 - 1970-х гг.: Учеб. пособие / Моск. гос. ун-т им. М.В.Ломоносова, Филол. фак. - М. : Изд-во Моск. ун-та, 1994. – С. 122–138.
3. Бобраков-Тимошкин, А. Бегство от «памяти жанра»: стратегии идеологизации и деидеологизации в чешской исторической прозе / А.Бобраков-Тимошкин // НЛО. – 2005. – №1. [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/1/begstvo-ot-pamyati-zhanra-strategii-ideologizaczii-i-deideologizaczii-v-cheshskoj-istoricheskoy-proze.html>. – Дата доступу: 15.10.2024.
4. Филипчикова, Р. Л. Творчество Владислава Ванчуры. Искусство синтеза и контрапункта / Р. Л. Филипчикова. – Москва, 1999. –185 с.
5. Филипчикова Р. Л. Время и книги Алоиса Ирасека / Р. Л.Филипчикова // А. Ирасек. Исторические произведения. Москва: Правда, 1989. –с. 3-17.
6. Широкова, Л. Ф. Словацкий исторический роман 1970-1980-х годов / Л. Ф. Широкова // Славяноведение. – 2017. – № 1. – С. 31–40.
7. Mináč, V. Dúchanie do pahrieb / V. Mináč. – Bratislava, 1972.-- 160 s.

8. Bílik, R. Historický žánr v slovenskej próze / R. Bílik .--Bratislava, 2008. – 247 s.
9. Šabík, V. Čítajúci Titus / V. Šabík.– Slovenský spisovateľ,1982. –379 s.
10. История литератур западных и южных славян. Т. 1: От истоков до середины XVIII века / Редколлегия первого тома: Л. Н. Будагова, А. В. Липатов (отв. ред.), В. В. Мочалова, А. И. Рогов.-- М.: Издательство «Индрик», 1996. – 888 с.
11. История литератур западных и южных славян. Т.2.: Формирование и развитие литератур Нового времени. Вторая половина XVIII- 80-е годы XIX века / Редколлегия второго тома: Л. Н. Будагова, Р. Ф. Доронина, В. В. Мочалова, С. В. Никольский (отв. ред.). -- М., 1997.—672 с.
12. История литератур западных и южных славян. Т.3.: Литература конца XIX – первой половины XX века (1890-е годы — 1945 год) / Редколлегия третьего тома: Л. Н. Будагова (отв. ред.), Р. Ф. Доронина, С. В. Никольский. – М., 2001. – 992 с.
13. История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т.1. / Ред. коллегия: С. А. Шерлаимова, В. А. Хорев (отв. ред.), Г. Я. Ильина. – М. – 1995. – 696 с.
14. История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т.2. / Ред. коллегия: С. А. Шерлаимова, В. А. Хорев (отв. ред.), Г. Я. Ильина. – М. – 2001. – 760 с.

СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА Д. РУБИНОЙ «НА СОЛНЕЧНОЙ СТОРОНЕ УЛИЦЫ»

Я. Я. Пекарь

*аспирант (ГрГУ им. Янки Купалы, Гродно, Беларусь)
jana.pekar@yandex.by*

Целью исследования является рассмотрение субъектной организации романа Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы». Субъектная организация романа создаёт многослойное изображение реальности, главным образом выражаясь в точке зрения творца, важного для творчества Дины Рубиной в целом. В зависимости от выбранной точки зрения формируется и трансформируется хронотопическое поле романа, выражаемое во взгляде художника, что позволяет говорить о значимости для романа элементов экфрасиса.

Ключевые слова: субъектная организация; хронотоп; экфрасис; современная русская литература.

THE SUBJECTIVE ORGANIZATION OF D. RUBINA'S NOVEL «ON THE OTHER SIDE OF THE STREET»

Y. Y. Pekar

*Postgraduate student (Yanka Kupala State University of Grodno, Grodno, Belarus)
jana.pekar@yandex.by*

The article reveals the subjective organization of Dina Rubina's novel «On the sunny side of street». The novel's subjective organization creates the multilayer representation of reality, being mainly expressed in the creator's point of view, important for the whole Dina Rubina's creative heritage. The selected point of view shapes and transforms the novel's chronotopic field, mainly being expressed in the artist's view, what is the reason of ekphrasis' significance in the novel's structure.

Ключевые слова: субъектная организация; хронотоп; экфрасис; современная русская литература.

Роман Дины Ильиничны Рубиной (р. 1953) «На солнечной стороне улицы» (2006) представляет собой не только многослойную историю жизни, памяти и идентичности творца, но и яркий пример сложной субъектной организации произведения. Дина Рубина, выступив истинным новатором, представила в романе образ автора как объемную, неоднозначную, сложную категорию.

Осмысление природы таланта – одна из ключевых проблем творчества Дины Рубиной. В романной полифонии выделяются два главных голоса, два схожих и отличающихся образа творца: Веры Щегловой, художницы, и лирической героини Дины Рубиной, самого автора, писательницы. Оба голоса все время

идут рядом, иногда пересекаясь во времени и пространстве романа. Образ вымышленной героини оказывается своего рода зеркалом для автора, позволяя сравнить судьбы и восприятие исторической реальности.

Художественный текст как речевое произведение характеризуется своим субъектом речи. По мнению Е. В. Падучевой, *«целостность структуры и композиция художественного текста обеспечиваются, в конечном счете, единством стоящего за ним сознания»* [5].

Б. О. Корман дает следующее определение субъектной организации: *«Субъектная организация есть соотношенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)»* [4, с. 120].

В. Тюпа отмечает, что каждый уровень произведения, *«обладая собственным историческим происхождением, собственным эстетическим и коммуникативным статусом, неотъемлемо входит в одну из трех субъектно-объектных пар – онтологических слоев художественной реальности: эластичная «мышечная» ткань внешнего слоя (детализация и глоссализация); жесткая «костная» ткань среднего (сюжет и композиция) и тончайшая «мозговая» – внутреннего (мифотектоника и ритмотектоника)»* [8].

Н. Д. Тамарченко определяет нарратив как систему внутритекстовых высказываний, которые являются *«несущей конструкцией субъектной организации»* [7, с. 30]. Существующая в произведении система голосов (диалогов, монологов) позволяет говорить о субъектной организации текста, ритме, в котором эти голоса сменяют друг друга: *«Точка зрения в литературном произведении – это положение “наблюдателя” (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде)»* [7, с. 221].

По мнению О. Велюго, нарратив художественного произведения обладает своими ограничениями, задаваемыми *«природой искусства»*, включающими в себя эстетическую функцию, признаки рода и жанра, художественные образы, тропы, *«в том числе, как и с каких позиций сообщается о чем-либо – автором, главным героем, другими персонажами, – а затем прочитывается читателем, который воссоздает смысл произведения»* [2].

Автор реальный, биографический – человек, имеющий свою историю жизни и судьбу. В романе биографический автор сливается с героем-рассказчиком. В произведении «На солнечной стороне улицы» он представлен образом Дины Рубиной. Автор оказывается связанной с главными героями через общих знакомых (например, Клара Нухимовна, соседка Маша), посредством общих любимых мест (Алайский рынок) и общих жизненных событий, определивших их дальнейшее существование (страшное землетрясение в Ташкенте).

Автор-творец проявляет себя в выборе названия произведения, эпиграфов. Эпитет «солнечный» как элемент заглавия романа «На солнечной стороне улицы» является доминирующим цветовым и световым пятном всего произведения.

Дина Рубина как будто пытается «осветить» судьбы людей, их нелегкую жизнь. Стасик, художник-инвалид, наставлял Веру: «...*Живописи противопоказано электрическое освещение! Оно искажает цвет. Только дневной божеский свет!*» [6]. Солнечный свет соотносится в романе с важной для Дины Рубиной идеей таланта, с призмой глубокого видения действительности, которое даровано художественно одаренным натурам. В романе светлые эпизоды чередуются с мрачными, несмотря на то что заглавие указывает лишь на «солнечную сторону» произведения, определяемую категорией таланта, создающего целостный гармоничный образ мира. Здесь есть не только свет, но и тьма со множеством разных оттенков.

Категориями, в которых изображается мир в литературном произведении, становятся время и пространство. Пространственно-временная организация служит как для реализации авторского замысла, отражения мировоззрения, эстетических взглядов писателя, так и для отображения общественных идеалов определенной исторической эпохи. По М. М. Бахтину, значимым становится «*выражение в нем [хронотопе] неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)*» [1].

Хронотопичность Ташкента в романе «На солнечной стороне улицы» обнаруживается в романе на нескольких уровнях. Прежде всего в неразрывности реального пространства (топоним города) и конкретного хронологического времени (детство и юность автора, героев, их сверстников). В их памяти Ташкент продолжает жить в запахах, в «музыке улиц», в рассветном «гурлеже» проснувшихся горлинок, в потоках солнечных световых ливней, во множестве колоритных бытовых примет послевоенного Ташкента.

«Ташкент исторический» дается посредством восприятия Кати, поэтому он мрачен и беспокоен, так как это видение сначала ребенка, потерявшего свою семью, а потом девушки, которой приходится жить в нужде и труде. Совершенно другое видение у Веры, глазами которой мы видим «Ташкент настоящий». Ее Ташкент живет и цветет, наполняется красками и музыкой.

На протяжении романа героини встречаются друг с другом, ненадолго соприкасаясь и продолжая движение дальше. Их хронотопические поля пересекаются, создавая уникальные многоуровневые связи, доказывая тем самым некую универсальную общность судьбы целого поколения и человеческой жизни вообще.

Одной из таких связей является противопоставление рождения творческого гения Веры Щегловой и Дины Рубиной. Спонтанность развития поэтического дара демонстрирует судьба Веры Щегловой. Ее творческий путь складывается вопреки суровым жизненным обстоятельствам. Вера сталкивается с безразличием собственной матери. Несмотря на то что среда, казалось бы, всячески препятствовала формированию творца, способности Веры обрели свои формы в живописи. «Бродяжье детство» сформировало в ней внутренне независимую личность. Ее судьбу предсказало имя, данное ей при рождении: «*А Вера... это высоко, Вера – это правда, это то, что тебя над грязью держит, не дает упасть*» [6].

Помимо ярких творческих способностей, Веру отличало и особое отношение к окружающему миру, несмотря на то что с самого детства Вера была в нем скорее сторонним наблюдателем, чем участником. Она была молчалива, зачастую погружена в себя и не умела даже улыбаться.

Рисовать на публике Вера стеснялась, *«но дома, поздними вечерами, карандашом или тушью набрасывала накопленное за день – выбрасывала, сбрасывала его в шестикопеечные ученические альбомы»* [6]. Любовь к деталям и созерцательность породили одну из ее отличительных творческих способностей – возможность накапливать впечатления: *«Почему уже тогда – да и всегда, всю жизнь! – она скапливала самое главное на какое-то мифическое будущее, в некий невидимый свой короб – запасник, где берегла каждое лицо, поворот головы, улыбку, прищур, дорогие слова, сказанные родным голосом? Она подозревала в этом какую-то свою ущербность, неумение жить сейчас, радостно встречая каждую минуту... Однако именно из этого, драгоценного компоста памяти, произрастала ее настоящая жизнь, создаваемая красками на холсте – ее картины»* [6].

Лирическая героиня Дины Рубиной жила размеренно и планомерно. Она родилась в интеллигентной творческой семье и была лишь «жалким существом, угнетенным служением прекрасному искусству, будь оно проклято...» []. Как и Вера, Дина избегает играть роли в первом ряду: *«Я, пожалуй, встряну здесь ненадолго. Собою их не заслону, хотя я и автор, вернее – одно из второстепенных лиц на задах массовки. Я и в хоре пела всегда в альтах, во втором ряду»* [6].

Сходство имеют и плоды их творчества, в которых преобладают динамизм, ассоциативность и жизнеутверждающее начало. К примеру, одно и то же событие, похороны дяди Миши, для обеих героинь становится поводом для проявления для их творческого гения. У Дины Рубиной впечатление о событиях, случайно участницей которых она стала, воплощается в «Рассказе про убегающий гроб», а у Веры Щегловой претворяется в часть триптиха «Житие святого дяди Миши-бедоносца», картину «Убегающий узник». *«Ее рука и глаза знали, как дядя Миша будет дальше жить»* [6]. Люди и события обретают вечную жизнь на полотнах Веры и романах Дины Рубиной.

По мнению Н. М. Гончаровой, *«понятие точки зрения является одним из ключевых критериев для интерпретации экфрасиса»* [3], т. к. именно глазами субъекта повествования читатель видит и интерпретирует произведение искусства. Время и пространство Ташкента, пронизанное личными переживаниями выросшего в этом городе творца, во всей их полноте и сложности обретает бессмертие на картинах Веры Щегловой.

Экфрастические произведения, как правило, описывают существующее произведение искусства, однако это может быть и описание воображаемого культурного объекта. В этом случае экфрастическое описание реально существующего объекта искусства конструируется с помощью интертекстуальных онтологических ссылок, в то время как вымышленное произведение создается только в измерении текстового мира.

Включенное в произведение описание вымышленного произведения искусства мешает читателю выйти за рамки текста, т.к. во внетекстовой реальности не существует ни сведений об авторе, ни информации об истории, например, написания картины. Для создания ощущения подлинности, которое даст возможность читателю погрузиться в текстовый мир не только романа, но и объекта искусства, писателю необходимо прибегать к хронологическим маркерам.

Ю. В. Шатин отмечает: *«Экфразис, занимая промежуточное положение между описанием и повествованием, одновременно управляет как пространственным, так и временным аспектами и создает особую семиотику художественного текста»* [9]. Здесь же происходит *«разрушение плоскости картины, ее оживление и включение в диалог с автором»* [9].

Талантливая Вера на Западе стала знаменитой художницей и решила приехать в Ташкент. В родном городе она открывает выставку. И эта выставка – это не только «некий рубеж» жизни Веры, но и *«свидетельство конца такой вот странной цивилизации, которая короткое время по ряду сошедшихся причин существовала в некоем месте, в Средней Азии... И исчезла! Была – и нет ее»* [6].

Картины для выставки навеяны воспоминаниям о счастливых и радостных, а также печальных и грустных моментах ее жизни. *«Она увидела свои картины. То небольшое их количество, которое когда-то продавалось в галереях, на аукционах... в тех редких случаях, когда Дитеру удавалось уговорить ее выставить картину на продажу, и она, сломленная его монотонными аргументами, сдавалась. Те картины, которые пропадали, приобретенные какими-то загадочными анонимами, не желающими оставить своей визитки. И она их всех оплакивала, как потерянных детей, потому что в тот момент, когда картина исчезала из ее жизни, ей казалось, что и сама ее жизнь сокращается, тает»* [6].

В конце романа Вера Щеглова и Дина Рубина снова встречаются. Дина указывает на их схожесть: *«Вдруг я обнаружила, что мы с ней сидим в одной позе, задрав ногу на ногу, и даже одинаково свесив с дивана руки. В какой-то момент почудилось, что мы – две фигурки, слепленные из одного куска глины»* [6].

Здесь же Дина Рубина продолжает то разграничивать, то соединять голоса романа: *«На мгновение меня коснулась мысль, вполне банальная, с давних пор ужасавшая не одного писателя: а вдруг это не я пишу о ней книгу, а она – обо мне? Вдруг не она – мой вымысел, а я – ее?»* [6]. И тут же добавляет: *«Она не старела, – то есть обладала классической привилегией литературного героя, его преимуществом перед автором – вполне смертной особью с камнями в желчном пузыре и астмой, усугубляющейся с годами»* [6].

«Я ваш автор. <...> Ваш автор – в том смысле, что сочиняю о вас книгу! Роман» [6]. Эта цитата, с одной стороны, сопоставляет автора и придуманного им героя, а с другой – в контексте романа все-таки продолжает линию двух героинь.

Таким образом, судьбы героини, Веры Щегловой, и автора романа, Дины Рубиной, переплетаются с культурной и исторической памятью города, создавая многослойную субъектную организацию текста.

Субъектная организация романа Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» проявляется в творческой установке на сближение и разделение двух героинь, каждая из которых является самостоятельным типом творца. В переходные эпохи происходят поиски нового художественного языка во всех областях культуры. В экфразистических текстах, возникших на рубеже XX–XXI вв., реально существующие картины дают подсказки к сюжету литературного произведения и его развязке. Однако литература последних лет демонстрирует утрату семантической функции экфрасиса, который теперь выступает способом конструирования реальности на страницах произведения.

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – URL: <https://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html#w1>. (дата обращения: 10.09.2024).
2. Велюго, О. А. Художественное воплощение дискурса любви в прозе Джулиана Барнса и Иэна Макьюэна : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 [Электронный ресурс] / О. А. Велюго. – URL: Режим доступа: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/235574>. (дата обращения: 10.09.2024).
3. Гончарова, Н. М. Экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» и его экранизации: типология, функции, специфика [Электронный ресурс] / Н. М. Гончарова. – URL: <https://elib.grsu.by>. (дата обращения: 10.09.2024).
4. Корман, Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман ; предисл. и сост. В. И. Чулкова. – Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
5. Падучева, Е. В. Говорящий: субъект речи и субъект сознания / Е. В. Падучева // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М. : Наука, 1991. – С. 164–169.
6. Рубина, Д. На солнечной стороне улицы [Электронный ресурс] / Д. Рубина. – URL: <https://www.litres.ru/book/dina-rubina/na-solnechnoy-storone-ulicy-163761> (дата обращения: 10.09.2024).
7. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – Т. 1 : Тamarченко, Н. Д. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – 512 с.
8. Тюпа, В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа. – М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с. – URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1625/1/philolog-ahp-13.pdf> (дата обращения: 10.09.2024).
9. Шатин, Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2004. – Вып. 7. – С. 217–226.

РУССКИЕ КЛАССИКИ ГЛАЗАМИ АМЕРИКАНСКОГО ДРАМАТУРГА ДОНА НИГРО

В. Б. Шамина¹⁾, М. Р. Галимова²⁾

¹⁾ доктор филол. наук, профессор
(Казанский федеральный университет, Казань, Россия)
vshamina7@gmail.com

²⁾ аспирант (Казанский федеральный университет, Казань, Россия)
marga_ret@mail.ru

Современный американский драматург-постмодернист Дон Нигро ведет диалог с русскими классиками, помещая образы писателей и их героев в свои пьесы. В пьесе «Рыбак на озере тьмы» Нигро воссоздает образ Льва Николаевича Толстого, исследуя его противоречивый нрав, гениальность и сложные отношения с супругой Софьей Николаевной. Пьеса «Пушкин» стала фантазией-рассуждением о природе гения самого почитаемого русского поэта. В «Эмоциональной памяти» Нигро обращается к теме метода Станиславского через раскрытие образа Антона Павловича Чехова. Пьеса «Онегин и Татьяна в Одессе» стала дописанной Доном Нигро историей пушкинских героев. В пьесе «Достоевский» Дон также передаёт своё видение русской культуры. Во всех этих пьесах Нигро обращается к загадкам русской души: для этого драматург-постмодернист использует аллюзии, дописывание и палимпсесты.

Ключевые слова: Дон Нигро; постмодернизм; американская драма; аллюзия; дописывание; палимпсест.

RUSSIAN CLASSICS THROUGH THE EYES OF AMERICAN PLAYWRIGHT DON NIGRO

V. B. Shamina¹⁾, M. R. Galimova²⁾

¹⁾ Doctor of Philology, Professor (Kazan Federal University, Kazan, Russia)
vshamina7@gmail.com

²⁾ Pos graduate student (Kazan Federal University, Kazan, Russia)
marga_ret@mail.ru

Contemporary American postmodernist playwright Don Nigro engages in a dialogue with Russian classics, placing the images of writers and their heroes in his plays. In the play «Angler in the Lake of Darkness» Nigro recreates the image of Leo Tolstoy, exploring his contradictory nature, genius, and complex relationship with his wife Sofia. The play «Pushkin» became a fantasy-discourse on the nature of the genius of the most revered Russian poet. In «Emotional Memory» Nigro addresses the theme of Stanislavsky's method through the revelation of the character of Anton Chekhov. The play «Onegin and Tatyana in Odessa» became the story of Pushkin's heroes, completed by Don Nigro. In the play «Dostoevsky», Don also conveys his vision of Russian culture. In all these plays, Nigro addresses the

mysteries of the Russian soul: for this, the postmodernist playwright uses allusions, completion, and palimpsests.

Keywords: Don Nigro; postmodernism; American drama; allusion; completion; palimpsest.

Дон Нигро – известный современный американский драматург, написавший более 400 пьес, многие из которых с успехом идут на сценах США и всего мира, включая Россию. Особый интерес Нигро проявил к русской культуре, создав цикл произведений, посвящённых русским классикам – это пьесы «Пушкин», «Гоголь», «Рыбак на озере тьмы» (о Льве Толстом), «Эмоциональная память» (об Антоне Чехове), «Онегин и Татьяна в Одессе», «Достоевский» и др.

Россия и Америка во все времена представляли собой два во многом противоположных полюса, отношения между которыми строились по принципу притяжения-отталкивания. Возможно, отчасти поэтому Нигро стремится художественными средствами исследовать чуждый ему космос, разгадать тайны русской души, воплощённой в классических произведениях. Нигро пишет: *«Если есть что-то в русской литературе, что я могу особо выделить, я думаю, это способность, которая по-разному проявляется у разных писателей – принимать то, что мир сложен, неоднозначен и имеет много слоёв, подобно палимпсесту, в котором мрачная комедия и трагедия, как правило, переплетаются, что люди – это масса противоречий. Это способность принимать иронию, двусмысленность и противоречия в человеческом опыте. Американцы предпочитают простоту и ясность»*. [1]

В данной статье мы осуществляем краткий обзор диалога Нигро, который он ведет с русскими классиками, и рассматриваем образ русской души, который отражает американский драматург.

В пьесе «Рыбак на озере тьмы» Нигро с уважением и проницательностью исследует многогранный образ личности Льва Николаевича Толстого. Сам образ рыбака на озере тьмы взят из Божественной комедии Данте, используя аллюзию к цитате из Короля Лира – словам Эдгара, притворяющегося безумным: *«Фратеретто зовет меня и говорит, что Нерон – рыбак на озере тьмы»*. Предполагают, что это упоминание Нерона подсказано Шекспиру Рабле (см. «Гаргантюа», книга II, гл. 30, где Эпистемон рассказывает о времяпрепровождении в царстве мрака великих грешников мира сего»). [2] Так Нигро интерпретирует образ Толстого, используя коды близкой ему культуры: в данном случае он проводит параллель между Толстым и Королём Лиром Шекспира. Как известно, в своём критическом очерке «О Шекспире и драме» Лев Николаевич крайне негативно отзывался о творчестве Шекспира и в частности, о его трагедии «Король Лир». В этой связи Нигро пытается понять, как один гений мог не признавать гениальность другого, и насыщает пьесу многочисленными отсылками к шекспировской трагедии, многие из которых имеют автобиографический характер. Деревенская дурочка у Нигро во всех смыслах напоминает Шуту у Шекспира, Толстой, как и Лир, в финале сходит с ума и уходит в штормовую бурю; мы видим в пьесе

Нигро троих дочерей Льва Николаевича, из которых образ любимой дочери Маши явно отсылает к Корделии – обе умирают молодыми. В пьесе Нигро Толстой после её смерти произносит: *«Я видел старика, держащего на руках труп бледной молодой женщины. Я словно смотрел какую-то ужасную пьесу. Тицеславный, глупый старый безумный король сжимает в объятиях свою мёртвую любимую дочь»* [3]. И наконец, умирая, Толстой у Нигро говорит: *«В мире много хороших людей помимо Льва Толстого.... Можешь ты растянуть эту пуговицу?»* [3], фактически повторяя последние слова Лира: *«Мне больно... Пуговицу растяните»* [4]. Высвечивая сходство судеб, пересечения биографических фактов и неприязнь Толстого к Шекспиру, американский драматург интерпретирует это как непринятие писателем определенной части самого себя. Великий писатель предстаёт перед зрителем противоречивым, вечно ищущим истину и страдающим от невозможности обрести полное удовлетворение. Драматург создаёт метафорический образ одинокого рыбака на озере человеческой души, загадочной и тёмной, из которой он непрестанно выуживает крупинцы истины.

В центр событий помещена история отношений великого писателя с супругой Софьей Андреевной Толстой. Сохраняя детальную достоверность исторических фактов, Нигро воссоздаёт модель мучительных, но крепких отношений супругов. Главными героями выступают Лев Толстой и его супруга Софья Толстая, причём каждого из них играют по два действующих лица – одно в молодости, второе в старости. Воссоздан образ той самой супруги Толстого, служащей ему и его творчеству, принося в жертву свою свободу и амбиции – доказательства чего запечатлены в знаменитых дневниках Толстой. Тем не менее, Нигро превозносит эти отношения: любовь Толстых друг к другу он видит несокрушимой, несмотря на то, как сложно им сосуществовать.

Пьеса «Пушкин» – очередное путешествие Нигро в русский мир. К созданию произведений русского цикла драматург подходит как скрупулёзный исследователь: он сохраняет достоверность биографических фактов и свидетельств современников. Нигро воссоздаёт последние несколько лет жизни Пушкина, от знакомства с Натальей Гончаровой до дуэли с Дантесом. Драматург не берёт на себя ответственность за интерпретацию, расставляя фактические детали в той комбинации, в которой их оставила история, что обуславливает развитие сценического действия. Пушкин любит Наталью страстно и ревностно, она ревнует его к сестре, дуэль с Дантесом выглядит нелепой ошибкой, а сам поэт на пороге смерти осознаёт, что не желал никого убивать, и уверяет Наталью, что супруга ни в чём неповинна. Все они живут в условном, параллельном мире, более ясном и близком нам, современным людям, и в то же время – загадочном своей безвременностью. Как и в пьесе о Толстом, его в первую очередь интересует образ гения-творца в его взаимоотношениях с окружающим миром – любимыми, близкими, обществом, властью и, наконец, самим собой. Причудливая художественная форма, которую он использует в своей пьесе – *«все происходит как бы по ходу нескончаемого сюрреалистического бала, который в общих чертах обозначен светом и музыкой»* [5] – переплетение прошлого и настоящего, интертексту-

альные отсылки, в частности, к шекспировскому «Отелло», система взаимоотражающих образов и ситуаций позволяют поставить некоторые вневременные вопросы о связи художественного творчества и жизни, участии художника, который в конечном счете остается непонятым, как самыми близкими, так и обществом, и обречен страдать и погибнуть.

Практически во всех «русских» пьесах действие всех временных пластов происходит на сцене одновременно – и в прошлом, и в настоящем. Герои свободно перемещаются из одного события в другое, следуя причудливой логике воспоминаний. Из настоящего можно вести диалог с прошлым и наоборот. Нигро погружает зрителя в единое информационное пространство, в котором все сходится в единой точке сознания.

Похожее мы наблюдаем и в пьесе «Онегин и Татьяна в Одессе», где Нигро дописывает историю Пушкина. Два героя встречаются после событий романа, спустя годы, на берегу Чёрного моря, чтобы вспомнить прошедшее в деталях и ответить на все вопросы. Прошлое живёт здесь и сейчас: в их головах, на сцене, в памяти зрителя и в самом произведении, которое стало созданной Пушкиным вселенной. Татьяна задаёт вопросы о том, в чем истинная причина убийства Онегиным Ленского, для чего Онегин танцевал Ольгой, любил ли он Татьяну. Онегин же ищет свои ответы: почему Татьяна полюбила именно его, был ли искренним её отказ в Петербурге, и – почему он убил Ленского. Следуя своему принципу, Нигро не даёт окончательных ответов, а лишь позволяет жить героям в его сознании – такими, какими их создал автор. В пьесе Онегин не раз упоминается Пушкин в качестве своего петербургского друга-писателя. Главный герой шутит, что живёт в его романе. Зрителю же нетрудно заметить триединство мужских фигур в пьесе – Онегина, Ленского и Пушкина: словно первые двое являются тёмной и светлой стороной третьего. В финале пьесы Онегин вновь молит Татьяну о взаимности, но, добившись её согласия – отказывается сам. Так Нигро продолжает историю любви Онегина и Татьяны, некогда созданную Пушкиным.

В пьесе «Достоевский» Нигро накладывает образы, созданные воображением и попавшие в произведения Фёдора Михайловича, на канву его жизни. Вместо линейной композиции мы видим фрагменты из памяти и видения, обусловленные эпилептической болезнью Достоевского. Несостоявшаяся казнь становится исходным событием, спровоцировавшим последующее психическое расстройство писателя. В воспоминаниях об ожидании казни сокамерниками Достоевского становятся Пушкин и Гоголь, а тюремщиками – бесы. Действие похоже на дьявольскую карусель и пронизано тревогой и страхом. Образ карусели также зафиксирован в ремарке, открывающей второе действие: *«мы начинаем видеть тени вращающейся карусели»* [6]. Но несмотря ни на что, Достоевский продолжает творить, задавать самому себе вопросы и искать на них ответы. Он называет талант болезнью, а одержимость творчеством – смертельным недугом. В то же время источник своего вдохновения Достоевский видит в непрерывной борьбе Бога и Дьявола в своей душе. Так Нигро, при помощи палимпсеста, показывает читателю своё понимание жизни и творчества Достоевского.

Исследуя природу творчества Достоевского, американский драматург неизбежно приходит к искушению трактовать своего героя как наиболее характерный тип именно русского писателя. Следует заметить, что в своих предыдущих пьесах русского цикла, он, как ни странно, сумел избежать рассуждений о пресловутой загадке русской души. Этот пробел он восполнил здесь. Ирония заключается в том, что Достоевский, произведения и сама личность которого во многом заложили фундамент мифа о русской душе на Западе, сам стал заложником этого мифа. В интерпретации Дона Нигро Достоевский не только всем своим поведением иллюстрирует все грани этого мифа, но и сам его формулирует: *«Сама жизнь – это азартная игра, а рулетка – игра, созданная специально для русских»* [6]. *«Я любил свою жену, как безумец, и как я из-за нее страдал. Всякий раз, изменяя мне, она плакала. Я плакал. Ее идиот-любовник плакал. Это так по-русски»* [6]. И, наконец, в разговоре с Тургеневым: *«[Внутри меня] всё. Слишком много. Бог и дьявол. Внутри меня безумная энциклопедия человеческого желания и ужаса. И это Россия. <...> Мои люди суматошные, непоследовательные, иррациональные, противоречивые. Все мои романы созданы о хаосе. Россия создана из хаоса»* [6].

Так драматург ставит все точки над «і», повторяя то, что западная культура, как правило, видит в русских – непредсказуемость, иррационализм, немотивированность поступков, которая не поддается рациональному объяснению.

Тема театра и метода Станиславского раскрывается в пьесе Нигро «Эмоциональная память», в центре которой – фигура Антона Павловича Чехова. Действие охватывает несколько лет жизни и творчества писателя, включая историю несчастливой любви с Лидией Мизиновой (в пьесе Лика), а также первые постановки пьесы «Чайка» и начало союза с Константином Станиславским. Здесь Нигро создаёт образ Чехова как эмоционально отстранённого, не позволяющего никому заглядывать в глубины своей души человека. После первой провальной постановки «Чайки» Лика, видя его стыд и разочарование, заключает: *«Чехову так противна эта постановка лишь потому, что она позволила ему соприкоснуться с собственными чувствами, оголеть и снять эмоциональную защиту»* [7]. После постановки той же пьесы Станиславским, которая на этот раз произвела фурор среди публики, Чехов ощущает всё то же чувство стыда и ярости, что доказывает правдивость гипотезы Лики.

Метод Станиславского, основанный на погружении в эмоциональный опыт актёра, схожий с состоянием его героя, перекликается с особенностью характера Чехова – отказом от открытого проявления сильных эмоций и их маскировкой юмором и иронией. Согласно трактовке Нигро, Чехов сублимировал собственные эмоции в театральное творчество – что и стало основой новаторства театра конца XIX века.

Многогранность, сложность, неоднозначность и противоречивость видит Нигро в русском мире – и восхищается им. В каждой пьесе о русских классиках он применяет излюбленную метафору зеркального лабиринта – постмодернистского образа помещения одного отражения внутрь другого, наложения одного

прочтения на другое. *«Мы не видим сами материальные объекты. Мы видим отражённый от них свет. И поскольку зеркала показывают нам наши отражения, наши отражённые образы, возвращающиеся к нам, наша зачарованность зеркалами такая же, как наша зачарованность искусством, и, особенно, театром. Искусство – это отражённый свет»*, – пишет Нигро [3]. Зеркало или зеркальные рамы постоянно присутствуют в сценографии многих его пьес. Михаил Бахтин, излагая свою теорию диалога, писал: *«Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полней и глубже»* [8]. Рефлексивный диалог, который Дон Нигро ведет с русскими классиками, помогает нам не только лучше понять природу творчества плодовитого американца, но и взглянуть на самих себя через призму этого метафорического зеркала.

Библиографический список

1. Из личной переписки, 1 августа 2021 г. Перевод наш – В. Ш.
2. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Ф. Рабле; пер. с фр. В. Пяст; илл. Г. Доре; оформ. С. Ковалев. – Пермь: Пермская книга, 1993. – 543 с.: ил. – (Юношеская библиотека). – ISBN 5-7625-0335-6 (в пер.).
3. Нигро, Д. Рыбак на озере тьмы / пер. с англ. В. Вебера / Д. Нигро. – М., 2018. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=48800979 (дата обращения: 13. 05. 2023).
4. Шекспир, Уильям (1564-1616). Король Лир / Пер. Б. Пастернака ; Послесл. и примеч. М. Морозова У Шекспир. – Москва : Гослитиздат, 1949. – 164 с.
5. Нигро, Д. Пушкин / пер. с англ. В. Вебера, Т. Кот. М., 2007 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/don-nigro/pushkin/chitat-onlayn/> (дата обращения: 10.09.2022).
6. Нигро, Д. Достоевский / пер. с англ. В. Вебера, М., 2022. URL: <https://www.litres.ru/book/don-nigro/dostoevskiy-dostoyevsky-68317255/> (дата обращения: 10. 08. 2024).
7. Нигро, Д. Эмоциональная память / пер. с англ. В. Вебера, М., 2016. URL: <https://www.litres.ru/book/don-nigro/emocionalnaya-pamyat-48799792/> (дата обращения: 10. 08. 2024).
8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества : [сб. избр. тр.] / [Прим. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова]. — Москва : Искусство, 1979. — 423 с.

ЭВАЛЮЦЫЯ ЁРБАНИСТЫЧНАЙ ТЭМЫ Ё ТВОРЧАСЦІ Я. СЭЙФЕРТА, Ё. ГОРЫ І В. НЭЗВАЛА: ПАРАЎНАЛЬНЫ АСПЕКТ

Ю. А. Шлемен

*аспірант кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства (Беларускі
дзяржаўны ўніверсітэт, Беларусь, Мінск)
yulenska.shlemen@mail.ru*

У артыкуле даследуюцца асноўныя прынцыпы адлюстравання ўрбаністычнай тэмы ў чэшскай паэзіі XX ст. На прыкладзе творчасці трох паэтаў (Ё. Горы, В. Нэзвала і Я. Сэйфэрта) прасочваецца эвалюцыя ў адлюстраванні вобраза горада на працягу ўсёй творчасці або ў рэчышчы пэўных літаратурных кірункаў (пралетарская паэзія і сюррэалізм). Параўнанне асноўных сродкаў увасаблення тэмы горада ў паэзіі дазваляе прасачыць галоўныя тэндэнцыі развіцця ўрбаністычнай тэмы ў чэшскай літаратуры XX ст.

Ключавыя словы: вобраз горада; чэшская паэзія XX ст.; пралетарская літаратура; сюррэалізм; урбаністычная тэма; эвалюцыя.

ЭВОЛЮЦИЯ УРБАНИСТИЧЕСКОЙ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Я. СЕЙФЕРТА, Й. ГОРЫ И В. НЕЗВАЛА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Ю. А. Шлемен

*аспірант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
yulenska.shlemen@mail.ru*

В статье исследуются основные принципы изображения урбанистической темы в чешской поэзии XX в. На примере творчества трёх поэтов (Й. Горы, В. Незвала и Я. Сейфэрта) прослеживается эволюция в изображении образа города в течение всего творчества поэтов в русле движения литературных направлений (пролетарская поэзия и сюрреализм). Сравнение основных средств развития темы города в поэзии позволяет проследить главные тенденции развития урбанистической поэзии в чешской литературе XX в.

Ключевые слова: образ города; чешская поэзия XX в.; пролетарская литература; сюрреализм; урбанистическая тема; эволюция.

THE EVOLUTION OF THE URBAN THEME IN THE WORK OF J. SEIFERT, J. HORY AND V. NEZVALA: A COMPARATIVE ASPECT

Y. A. Shlemen

*postgraduate student of the Department of Theoretical and Slavic Literary Studies
(Belarusian State University, Belarus, Minsk)
yulenska.shlemen@mail.ru*

The article examines the basic principles of reflecting the urban theme in the Czech poetry of the twentieth century. Using the example of the work of three poets (J. Hory, V. Nezval and J. Seifert), the evolution in reflecting the image of the city is traced throughout the work or in line with certain literary trends (Proletarian poetry and surrealism). A comparison of the main means of embodying the theme of the city in poetry allows us to trace the main trends in the development of urban themes in the Czech literature of the twentieth century.

Key words: the image of the city; poetry of the twentieth century; Proletarian literature; surrealism; urban theme; evolution.

Урбаністычная тэма з'яўляецца ў чэшскай паэзіі ўжо ў XIX ст. Горад становіцца галоўным месцам дзеяння ў многіх творах. Героі мастацкіх твораў арганічна ўспрымаюцца ў гарадской прасторы. На памежжы XIX–XX стст. тэма горада становіцца адной з самых частотных у творчасці чэшскіх паэтаў. Звязана гэты з тым, што ў літаратуры гарадская прастора пачынае ўспрымацца як «складанае шматструктурнае ўтварэнне, якое ўключае не толькі ўсялякія будынкі і збудаванні, але і з'яўляецца сховішчам разнастайных кодаў, знакаў, магчымасцей – рэалізаваных і нерэалізаваных, ілюзій, міфаў і г.д.» [1, с. 7]. У гэты перыяд паэты перадаюць самотнасць і адчужанасць чалавека ў гарадскім асяроддзі. Змены ва ўспрыняцці самога горада і лірычнага героя ў ім адбудуцца ўжо ў паэзіі 20-х гг. XX ст. Гарадская тэма стане асноўнай у творчасці трох чэшскіх паэтаў (Я. Сэйфэрт, Ё. Гора, В. Нэзвал), якія паўплывалі на фарміраванне чэшскай паэзіі XX ст.

Ё. Гора (*Josef Hora*, 8 ліпеня 1891, Добрын – 21 чэрвеня 1945, Прага) – чэшскі паэт, які першым быў пасмяротна ўганараваны тытулам Народны дзеяч мастацтваў Чэхаславакіі. Напачатку ён пісаў у рэчышчы пралетарскай літаратуры, затым далучыўся да паэтысцкай плыні, выступаў з антыфашысцкімі творами, а напрыканцы яго творчасці прасочваюцца спірытуалісцкія матывы. Да вобраза горада аўтар актыўна звяртаецца менавіта ў пралетарскі перыяд творчасці, да якога можна аднесці чатыры зборнікі. Нягледзячы на тое, што яны былі напісаны ў рэчышчы аднаго літаратурнага кірунку, у кожным з іх назіраюцца свае асаблівасці ў адлюстраванні гарадской прасторы. У вершах «Дрэва ў цвіценні» («*Strom v květu*», 1920) аўтар адзначае гарманічнае суіснаванне чалавека і горада: *Jdu ulicemi a ulice mne, hlasy, myšlenky, dění* (Іду па вуліцах а вуліцы на мне галасамі, думкамі, падзеямі) [2, с. 9]. Для ўсіх вершаў пралетарскага кірунку характэрным становіцца ўвядзенне рэвалюцыйных матываў, якія адлюстроўваюць жаданне негвалтоўных перамен у жыцці гарадскіх жыхароў. Асабліва яскрава гэта праявілася ў другім зборніку «Працоўны дзень» («*Pracující den*», 1920), дзе пасля ўвядзення рэвалюцыйнай тэмы ўзнікае персаніфікаваны вобраз горада, які прымае чалавека ў сваё асяроддзе: *Pojď! volá město. I vracím se, // hlavy perovznášeje...* (Ідзі! Кліча горад. І я вярнуся, // галавы не ўздыхаючы...) [3, с. 37]. У трэцім зборніку «Сэрца і тлум свету» («*Srdce a všava světa*», 1922) аўтар звяртаецца да буйных гарадоў і мегаполісаў. Ён адзначае, што актыўнае навуко-

ва-тэхнічнае развіццё не перашкаджае жыхарам весці распусны лад жыцця: *Já viděl jsem ulice plný, // v kavárnách kapely hrály // a života divoké vlny // se na mě valily odevšad* (Я бачыў вуліцы напоўненыя, // у кафэ аркестры гралі // і жыцця дзікія хвалі // на мяне каціліся адусюль) [4, s. 36]; *Opilé nervy a smyslu hlad, // nárazy duší zvichřených // planými demonstracemi* (П'яныя нервы і пачуццё голаду, // ударами душ узбуджаных // дзікімі дэманстрацыямі) [6, s. 36]. Напрыканцы перыяду пралетарскай паэзіі ў зборніку «Бурлівая вясна» («*Bouřlivé jaro*», 1923) Ё. Гора стварае вобраз усёпаглынальнага і знішчальнага горада, у якім не знаходзіцца месца людзям, незалежна ад іх сацыяльнага палажэння: *Město // netrpělivě sršelo // ubohé myšlenek zlomky, kalafunové blesky // svých sensací // do vytřeštěných očí pouštělo* (Горад // нецярпліва сыпаў // убогія думкі аскепкамі, // каніфольныя бляскі // сваіх сенсаций // у вылупленыя вочы кідаў) [5, s. 19].

Паэт і перакладчык В. Нэзвал (*Vítězslav Nezval*; 26 мая 1900, Біскоўкі – 6 красавіка 1958, Прага) стаў адным з галоўных заснавальнікаў сюррэалістычнага кірунку ў чэшскай паэзіі. Ад заснавання паэтыскай плыні ён перайшоў да стварэння сюррэалізму, а далей пачаў пісаць у рэчышчы сацыялістычнага рэалізму.

У паэзіі В. Нэзвала вобраз горада ўвасоблены ў паэтысцкі і сюррэалістычны перыяд творчасці. Аднак пасля першага знаёмства з чэшскай сталіцай паэт адмоўна паставіўся да горада. У лісце да І. Магена В. Нэзвал піша наступнае: «Шаноўны сябар, мне так балюча ад Прагі, ад яе жыцця і яе людзей, ад усёй яе гэтай напышлівасці, пустэчы і прыгажосці, шаноўны сябра, Прага мне вельмі баліць» [6, с. 25]. Прасочваецца гэта ў паэтыскай паэме «Эдысан» («*Edison*», 1927), дзе Прага становіцца толькі месцам дзеяння. Сам горад пазнаецца толькі па згадванні пражскіх гарадскіх лакацый і раёнаў: *Vracel jsem se domu pres most Legii // zpívaje si v duchu malou árii // piják světla nocních bárek na Vltave // z hradčanského domu bilo dvanáct právě* (Вяртаўся я дадому праз мост Легіі // спяваючы ў душы малую арыю // п'ючы залпам агні начных суднаў на Влтаве з градчанскага дома біла дванаццаць) [7, s. 102]; *šli jsme ruku v ruce v otevřeném snění // za mesto kde pocínaly Košíře* (ішлі мы рука ў руцэ ў адкрытым сне // за горад дзе пачыналіся Кашыржы) [7, s. 102]. У апошнім зборніку «Прага з пальцамі дажджу» («*Praha z prsty deště*», 1936), напісаным у рэчышчы сюррэалізму, лірычны герой верша «Пражскі пешаход» («*Pražský chodec*») прызнаецца ў любові да Прагі: *Tak jsem chodil celé dny a noci // Nevýslovně sklíčen // Všecko je cizí neodvažuješ se vzpomínat // Až jednoho dne // Potkáváš vzpomínku // Je to přítel // Ten tuž mě bere s sebou pod deštník // Sedíme v pokoji hraje se na piano konečně tě budu moci milovati // Praho* (Так я хадзіў днямі і начамі // Дужа прыгнечаны // Усё чужое не вырашыўся успомніць // Ажно аднойчы // Сустрэкаеш успамін // Гэта прыяцель // Той чалавек бярэ мяне з сабой пад парасон // Сядзім у пакоі грае на піяніна нарэшце цябе буду любіць // Прага) [8, s. 7]. Разам з тым у творах аўтар не толькі апявае прыгажосць чэшскай сталіцы (вершы «Вацлаўскі праспект пад вечар», «Тройскі мост», «Пражскія званы»), але і апісвае рэаліі жыцця звычайнага пражскага насельніцтва (вершы «Пражскі пешаход», «Прагулкі», «Гарад-

жане ў нядзелю»). Для В. Нэзвала Прага становіцца горадам кантрастаў, у якім архітэктурная велічнасць спалучаецца з апісаннем святых і простых грэшных людзей: *Stověžatá Praha // S prsty všech svatých // S prsty klamných přísah* (Тысячавежая Прага // З пальцамі ўсіх святых // З пальцамі падманлівых клятваў) [8, s. 5]. – *Jdu po Karlově mostě Vltava se vznáší jak pták Kormoran // Jdu // Sochy mě vedou // Ukazují ti prstem na starý gotický oblouk* (Іду на Карлавым мосце Влтава ўзнясіцца як птушка баклан // Іду // Статуі мяне вядуць // Паказваюць табе пальцам на старую гатычную арку) [8, s. 35].

Паэт Яраслаў Сэйфэрт (*Jaroslav Seifert*, 23 верасня 1901 г. Прага–Жыжскаў – 10 студзеня 1986 г. Прага) – адзіны чэшскі лаўрэат Нобелеўскай прэміі па літаратуры (10 снежня 1984 г.). Значнасць яго творчасці заключаецца ў тым, што ён пражыў амаль усё ХХ ст., а таму прайшоў праз многія паэтычныя кірункі і літаратурныя плыні, якія паўплывалі на яго творчы светапогляд: пралетарская літаратура, перыяд паэтызму, пасляваенныя вершы, творчасць перыяду нармалізацыі і лібералізацыі.

У творчасці Я. Сэйфэрта чэшская сталіца становіцца галоўным вобразам, які сустракаецца як у першым «Горад у слязах» («*Město v slzách*», 1921), так і ў апошнім зборніках «Быць паэтам» («*Býti básníkem*», 1983). Паэт пісаў пад уплывам розных літаратурных кірункаў і гістарычных падзей, аднак вобраз Прагі заўсёды заставаўся для яго дамінантным. Паколькі аўтар звяртаўся да вобраза горада на працягу ўсёй творчасці, то ў адлюстраванні ўрбаністычнай тэмы назіраецца эвалюцыя. У першым пралетарскім зборніку паэт апісвае беднае жыццё працоўных людзей, што з'яўляецца яскравай рысай пралетарскага кірунку: *stáli jsme dopola nazí a bledí jako křída, // ty chlapci z předměstí, // neb všecy nás přemohla a všem nám na prsou klečí // předměstská bída* (стаялі мы да паловы голяы і бледныя як крэйда, // мы, хлопцы з прыгараду, // ці ва ўсім нас перамагла і ўсім нам на грудзях уклечыла // прыгарадная галеча) [9, с. 25]. У сувязі з гэтым горад адлюстраваны праз прызму месца, што знішчае чалавека: *z akátů, které živoří u zdi před černou fabrikou* (з акацый, якія вянуць каля сцяны // перад чорнай фабрыкай) [9, с. 53]. Разам з тым аўтар акцэнтуюе ўвагу на тым, што ў гарадской прасторы пражываюць людзі розных сацыяльных слаёў: *Město fabrikantů, bohačů a surových boxerů, město vynálezců a inženýrů, město generálů, obchodníků a vlasteneckých básníků* (Горад фабрыкантаў, багаццяў і жорсткіх баксёраў, месца вынаходнікаў і інжынераў, горад генералаў, гандляроў і патрыятычных паэтаў) [9, с. 48]. Падобнае ўспрыняцце пражскага асяроддзя прасочваецца і ў зборніку перыяду Другой сусветнай вайны «Апранутая ў святло» («*Světlem oděná*», 1940). У вершах аўтар захопліваецца Прагай: *Jednoho dne šel jsem pozdě k šeru, // Praha byla krásnější než Řím* (Аднойчы я ішоў позна ў змрок // Прага была прыгажэйшай за Рым) [10, s. 13]. Даволі часта ў творах сустракаюцца канкрэтныя гарадскія лакацыі, што дазваляе аўтару перадаць гістарычны вобраз Прагі: *Pozdravujte lesy kolem Týna, // padající měkce do rovin. // Pozdravujte ještě Karlův Týn, // pozdravujte stráně plné vína!* (Вітайце лясы вакол Тына, /// што спускаюцца мякка да раўнін. // Вітайце схілы, поўныя віна!)

[10, s. 14]; *Jednoho dne neznámého roku // šel jsem Ostruhovou ke Hradu, // ... Nad střechami malostranských dvorků // vyvstával nám před očima Hrad* (Аднойчы ў невядомы год // ішоў я Остругавай да Града, // ... Над дахамі маластранскіх дворыкаў // паказаўся нам перад вачыма Град) [10, s. 43]. У пасляваенным зборніку «Каменны мост» («Kamenný most», 1944) горад паказаны пераважна ў вясенні час. Гэтым падкрэсліваецца аўтарскае спадзяванне на хуткае аднаўленне пасля ваенных падзей: *když poupata jak mitrajézy // vybuchnou v dubnu na keřích // a v květech Mácha po krk vězí, // když na Vltavě šumí jezy // opojně jako dívčí smích* (калі бутоны як // выбухнуць у красавіку на кустах // і ў кветках Маха на горла вязне, // калі на Влтаве шумяць плаціны // чароўна, як дзявочы смех) [10, с. 51]. Асабліваць дадзенага зборніка заключаецца ў тым, што пражскія топасы выкарыстаны для рэтраспектыўных успамінаў і паказу старажытнасці чэшскай архітэктуры. У аднайменным са зборнікам вершы лірычны герой, знаходзячыся на Карлавым мосце, узгадвае свае ранейшыя гады: *Těch jar! Když jaro vzbouzí z mdloby // pod mostem stromy a hned škrobí // jim rukávce, na které včely, // tak zkřehlé, jak by místo v medu // narodily se v tříšti ledu* (Тых вёснаў! Калі вясна прабуджаецца з забыцця // пад мастом дрэвы і адразу крухмаліць // ім нарукаўнікі, на якіх пчолы, // так змерзлыя, як быццам замест мёду // нарадзіліся ў дробным лёдзе) [10, с. 59]. Для апошняга паэтычнага зборніка «Быць паэтам» характэрнымі становяцца рэтраспектыўныя элементы, звязаныя са згадкамі лірычнага героя пра мінулы выгляд гарадскога асяроддзя: *Několik kroků od Královské cesty // byl temný kout, // kde se večer chodcům zjevovaly // rozčuchané nevěstky // a do svých mrtvých klínů // vábily malé, nezkušené chlapce, // jako jsem byl já. // Dnes tam ticho. // Jen tam ještě straší / na hřebnu střech / televizní antény* (За некалькі крокаў ад Кралаўскай дарогі // быў цёмны кут, // дзе ўвечары мінакам паказваліся // растрапаныя прастытуткі // і да сваіх мёртвых кален // вабілі малых, нявыпытных хлопцаў, // якім быў я. // Сёння там ціха. // Толькі там яшчэ пужаюць // на грэбені дахаў // тэлевізійныя антэны) [11, с. 105]. У вершах аўтар часцей узгадвае пра ранейшы выгляд гістарычнай Прагі з яе манументальнымі пабудовамі, а таму паказваецца велічнасць пражскіх гарадскіх аб'ектаў: *Jaké je to štěstí // jít po tomto mostě! // I když obraz mám často zasklený // vlastními slzami* (Якое гэта шчасце // ісці па гэтым мосце! // Нягледзячы на тое, што вобраз маю часта зашклёны // ўласнымі слязьмі) [11, с. 105].

Асабліваць паэзіі Нобелеўскага лаўрэата заключаецца ў тым, што на працягу ўсёй творчасці аўтар стварае вобраз горада з дапамогай увядзення пражскіх топасаў. Напачатку зварот да гарадскіх лакальных ажыццяўляецца з мэтай апісання гарадской прасторы, а таму адсутнічаюць канкрэтныя пражскія аб'екты, як у зборніку «Горад у слязах»: *však to, že tvoje rozhledny, věže a komíny pod mraky tam nenechaly místo ani pro ptáky* (аднак тое, што твае аглядныя пляцоўкі, вежы і трубы не пакінулі месца нават для птушак) [9, с. 48]; *a slzy, které z očí chudých kanou, // se v jednu řeku slily, // těmito slanými slzami od pláče // zatopily by se ulice, náměstí, továrny, banky a paláce* (і слязы, якія з вачэй бедных сцякаюць, // у адну раку зліліся, // тымі салёнымі слязьмі ад плачу // затанілі б вуліцы,

плошчы, заводы, банкі і палацы) [9, с. 48]. У пасляваенным зборніку «Каменны мост» аўтар у назву выносіць галоўную памятную мясціну Прагі – Карлаў мост. Для пісьменніка дадзены гарадскі аб’ект становіцца не толькі ўпрыгажэннем чэшскай сталіцы ў складаны гістарычны перыяд, але пераўтвараецца ў сімвал абароны і падтрымкі народа. Разам з тым Я. Сэйферт апісвае іншыя гарадскія лакацыі, якія дазваляюць стварыць вобраз горада: *dýchal jsem s vůní na Petříně, // jež oblakem se k řece valí* (я ўдыхаў водар на Пётрышыне, // які воблакам да ракі коціцца) [10, с. 63]. У 1960-я гг. змяняецца паэтыка Я. Сэйферта, а сам аўтар звяртаецца да празаізацыі верша. Гэта прыводзіць да таго, што ў творах змешчаны назвы канкрэтных пражскіх лакацый: *Dům U dvou slunců, dům U zlatých vah, // dům U hrozni // a U dvou hrdliček* (Дом «Ля двух сонц», дом «Ля залатых ваг», дом «Ля гронкі» і «Ля дзвух галубак») [10, с. 21], *Dům U zlatého beránka* (Дом «Ля залатога баранчыка») [10, с. 22], *Dům U červené růže* (Дом «Ля чырвонай ружы») [10, с. 22]; *Vpravo jsou věže Strahova* (Направа – вежы Страгава) [10, с. 28]; *Národní divadlo // stálo jak pozlacená harfa* (Нацыянальны тэатр // стаяў як пазалочаная арфа) [10, с. 29]. У зборніку гэтага перыяду пералічваюцца разнастайныя памятныя мясціны і храмы Прагі (Парахавая вежа, брамы Мацвея, Пражскі град, Базіліка святога Георгія, храм святога Віта, Вацлава і Войцеха). Звязана гэта з тым, што паэт выступаў супраць актыўнага забудавання і змянення знешняга вобліку гістарычных раёнаў прагі. Асабліва выразна гэта праявілася ў апошнім зборніку «Быць паэтам»: *Z jejich fantastických tvarů // a z nejjistelných barev // vymřítuje se mi náhle město, // smutné a ponuré, // obklíčené čelistmi sídlišť. // Jsou plná zubů // a mezi nimi trčí výhruzně tesáky // výškových staveb* (З іх фантастычных формаў // і з невызначальных фарбаў // успамінаецца мне раптоўна горад, сумны і пануры, // акружаны сківіцамі мікрараёнаў. // Яны поўныя зубоў, // і паміж імі тырчаць пагрозліва клыкі // вышынных пабудоў) [11, с. 99]. У вершах гэтага зборніка аўтар звяртаецца да чэшскай сталіцы з дапамогай рытарычнага зваротка і апісвае ўласнае захапленне горадам: *Praha se na mě usmála* (Прага мне ўсміхалася) [11, с. 97]; *Prahu jsem celý život miloval, // jako ji milovali // všichni naši básníci. // Možná že ještě víc* (Прагу я ўсё жыццё любіў, // як яе любілі // ўсе нашы паэты. // Магчыма, што яшчэ больш) [11, с. 95]. Такі зварот да пражскіх лакацый на працягу ўсёй творчасці дазваляе паказаць не толькі эвалюцыю аўтарскага стаўлення да гарадскога асяроддзя, але перадаць архітэктурную разнастайнасць і велічнасць гістарычных раёнаў чэшскай сталіцы.

Такім чынам, фарміраванне ўрбаністычнай тэмы ў творчасці паэтаў ХХ ст. было абумоўлена абставінамі гістарычнага парадку: рэвалюцыйнай дзейнасцю, перыядам Другой сусветнай вайны, – з аднаго боку, – і падзеямі, якія адбываліся ўласна на тэрыторыі Чэхаславакіі: з’яўленнем пралетарскага кірунку і паэтызму ў чэшскай літаратуры, зменаі ў гістарычным вобліку Прагі і г. д. Асноўнымі ўрбаністычнымі матывамі ў літаратурнай спадчыне Ё. Горы і Я. Сэйферта з’яўляюцца пошукі спосабаў выжывання простага працоўнага насельніцтва ўскраін чэшскай сталіцы, што звязана з прыналежнасцю дадзеных паэтаў да пралетарскага кірунку. Ё. Гора пазней перастане звяртацца да тэма горада. Па-

добная тэндэнцыя прасочваецца і ў паэзіі В. Нэзвала: вобраз Прагі сустракаецца ў паэтыцкі і сюррэалістычны перыяд творчасці, пазней аўтар звернецца да іншых тэм у сваіх вершах (антыфашысцкая тэма, тэма любові да роднага краю). У творчасці Я. Сэйферта горад будзе паказаны на працягу ўсёй творчасці, аднак найбольш частотным дадзены вобраз стане ў апошніх зборніках. Аўтар праз прызму пасляваенных падзей зробіць спробу абараніць архітэктурную цэласнасць Прагі.

Аналіз паэтычнай спадчыны трох чэшскіх пісьменнікаў XX ст. (Ё. Гора, В. Нэзвала, Я. Сэйферта) дазволіў пераканацца ў тым, што ў творчасці кожнага з іх вобраз горада мае свае асаблівасці. У пралетарскай паэзіі Ё. Горы назіраецца эвалюцыя ў стаўленні лірычнага героя да гарадскога асяроддзя: напачатку перададзены станоўчыя адносіны да горада, адлюстраваны спадзяванні аўтара на паліпшэнне жыцця ніжэйшых сацыяльных слаёў насельніцтва. У апошнім зборніку, дзе сустракаецца ўрбаністычная тэма, паказаны горад, які паглынае асобу чалавека і знішчае яе. Гэта дазваляе казаць пра змены ва ўспрыняцці горада, што адбываецца ў вобразе горада як такім. В. Нэзвал змяняе свае адносіны да Прагі і гарадскога асяроддзя ўвогуле: у паэтыцкіх творах горад становіцца асноўным месцам дзеяння паэм, а ў сюррэалістычны перыяд паэт паказвае архітэктурную велічнасць чэшскай сталіцы, аднак для яго Прага становіцца горадам кантрастаў. Аналіз двух асноўных паэтычных плыняў у творчасці В. Нэзвала дазволіў адзначыць станоўчую змену ў адносінах да гарадской прасторы. У паказе вобраза Прагі ў вершах Я. Сэйферта таксама прасочваецца эвалюцыя: напачатку апісваецца гаротнае існаванне працоўных людзей пражскіх прадмесцяў; пасля аўтар апявае не толькі архітэктурную чэшскай сталіцы, але паказвае прыгажосць Прагі ў розныя часы; напрыканцы паэтычнага шляху вобраз Прагі апісваецца як горад кантрастаў: разам з гістарычнымі забудовамі і велічнасцю чэшскай сталіцы паказаны сацыяльныя заганы, якія прысутнічаюць у гэтым горадзе.

Бібліяграфічны спіс

1. Старикова, Н. Н. Топос города в синхронии и диахронии: литературная парадигма Центральной и Юго-Восточной Европы. Коллективная монография / Отв. ред. Н. Н. Старикова, под общ. ред. И. Е. Адельгейм, А. В. Усачёвой, Е. В. Шатько. – М.: Институт славяноведения РАН, 2023. – 550 с.
2. Hora, J. Strom v květu / Josef Hora. – Praha: František Borový, 1920. – 64 s.
3. Hora, J. Pracující den / Josef Hora. – Praha: František Borový, 1922. – 61 s.
4. Hora, J. Srdce a vřava světa / Josef Hora. – Praha: František Borový, 1929. – 66 s.
5. Hora, J. Bouřlivé jaro / Josef Hora. – Praha: František Borový, 1923. – 66 s.
6. Blahynka, M. Depeše z konce tisíciletí / Milan Blahynka. – Praha: Československý spisovatel, 1981. – 580 s.

7. Nezval, V. Edison / Vítězslav Nezval. – Praha: Československý spisovatel, 1982. – 120 s.
8. Nezval, V. Praha s prsty deště / Vítězslav Nezval. – Praha: Fr. Borový, 1936. – 202 s.
9. Seifert, J. Město v slzách; Samá láska; Svatební cesta; Slavík zpívá špatně; Poštovní holub / Jaroslav Seifert. – Praha: Československý spisovatel, 1989. – 261 s.
10. Seifert, J. Světlem oděná a Kamenný most / Jaroslav Seifert. – Praha: Československý spisovatel, 1978. – 100 s.
11. Seifert, J. Býti básníkem / Jaroslav Seifert. – Praha: Československý spisovatel, 1984. – 112 s.

**ТРАНСФАРМАЦЫЯ ЖАНРАВАГА КОДА ДЭТЭКТЫВА
Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ («ДАГЕРАТЫП»
Л. РУБЛЕЎСКАЙ І «РУСАЛКІ КЛІЧУЦЬ» З. КАМІНСКАЙ)**

Г. А. Яфіменка

*аспірант (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)
hannaofalltrades@gmail.com;*

Раман Л. Рублеўскай «Дагератып» і аповесць З. Камінскай «Русалкі клічуць» працягваюць нацыянальную традыцыю беларускага дэтэктыва, вытокі якога можна знайсці ў прозе Ў. Караткевіча. Артыкул прысвечаны даследаванню нацыянальнай спецыфікі беларускага дэтэктыўнага рамана, якая праяўляецца ў яго структуры, запазычанай з англійскай і французскай літаратур. Падкрэсліваецца важнасць новых тэхнік і спосабаў аповеду, якія развіваюцца ў сучаснай жанравай літаратуры, і пераемнасць вобразаў традыцыйнага беларускага рамана. Асаблівая ўвага надаецца вылучэнню дэтэктыўнага кода на структурным і сюжэтным узроўнях тэксту, а таксама аўтарскіх спосабаў яго эксплуатацыі.

Ключавыя словы: дэтэктыў; нацыянальныя асаблівасці дэтэктыва; беларускі дэтэктыў; нацыянальная ідэнтычнасць; жанравы код.

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВОГО КОДА ДЕТЕКТИВА
В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ПРОЗЕ
(«ДАГЕРРОТИП» Л. РУБЛЕВСКОЙ
И «РУСАЛКИ ЗОВУТ» З. КАМИНСКОЙ)**

А. О. Ефименко

*аспирант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
hannaofalltrades@gmail.com;*

Роман Л. Рублевской «Дагерротип» и повесть З. Каминской «Русалки зовут» продолжают национальную традицию белорусского детектива, истоки которого можно найти в прозе В. Короткевича. Статья посвящена исследованию национальной специфики белорусского детективного романа, проявляющейся в его структуре, заимствованной из английской и французской литератур. Подчеркивается важность новых техник и способов повествования, которые развиваются в современной жанровой литературе, и обосновывается преемственность образов традиционного белорусского романа. Особое внимание уделяется выявлению детективного кода на структурном и сюжетном уровнях текста, а также авторских способов его эксплуатации.

Ключевые слова: детектив; национальные особенности детектива; белорусский детектив; национальная идентичность; жанровый код.

DETECTIVE CODE TRANSFORMATION IN CONTEMPORARY BELARUSIAN PROSE («DAGUERREOTYPE» BY L. RUBLEVSKAYA AND «MERMAIDS ARE CALLING» BY Z. KAMINSKAYA)

H. A. Yafimenka

*Postgraduate Student (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
hannaofalltrades@gmail.com.*

L. Rublevskaya's novel «Daguerreotype» and Z. Kaminskaya's short story «The Mermaids Are Calling» continue the national tradition of the Belarusian detective, the origins of which can be found in the prose of U. Karatkevich. The article is devoted to the study of the national specificity of the Belarusian detective novel, which is manifested in its structure, borrowed from the world literary process. The importance of simultaneous studying of both new techniques and methods of storytelling, which are developing both in modern genre literature and in the traditional Belarusian novel, is emphasized. Particular attention is paid to the identification of the detective code at the structural and plot levels of the text, as well as the author's methods of genre exploitation.

Key words: detective; national characteristics of the detective; Belarusian detective; national identity; genre code.

Спецыфіка сучаснага беларускага дэтэктыўнага рамана перш за ўсё абу-моўленая аўтарскім пошукам сувязі нацыянальнага мінулага Беларусі з яе су-часнасцю. На першы план пры гэтым выходзіць сацыяльны аспект, а дэтэк-тыўны складнік выкарыстоўваецца, хутчэй, для больш яркага азначэння канфлік-ту паміж сучаснасцю і традыцыяй. Выкарыстанне дэтэктыўнага кода для стварэння зазору паміж часавымі пластамі гісторыі і сучаснасці характэрна для беларускага дэтэктыва, паколькі ў нацыянальнай літаратуры дэтэктыўны канон укараняецца менавіта ў гібрыднай форме гістарычнага і дэтэктыўнага рамана.

Першай беларускай апавесцю, у якой відавочна выяўляюцца рысы дэтэкты-ва, можна назваць «Дзікае паляванне караля Стаха» (1964) Уладзіміра Сямё-навіча Караткевіча (1930–1984). Паводле яго сюжэту навуковец-фалькларыст Андрэй Беларэцкі раскрывае містычную таямніцу радавога праклёну Яноўскіх. Праз дзесяць з лішнім год У. Караткевіч вяртаецца да дэтэктыўнага матыву ў ра-мане «Чорны замак Альшанскі» (1978). У ім гаворка ідзе пра скарбы, схаваныя ў падземеллі Альшанскага замка. Час і прастора ў рамане падзелены: адзін пласт апаведу разгортваецца ў XVII стагоддзі і прысвечаны графу Альшанскаму, які выкрадае казну і памірае, пакінуўшы пасля сябе зашыфраваны манускрыпт. Дру-гая частка падзей адбываецца ў Мінску 70-х гг. XX стагоддзя, калі беларускі па-леограф знаходзіць манускрыпт і спрабуе яго расшыфраваць. Супрацьстаіць ге-рою апошні спадчыннік роду Альшанскіх.

Калі параўнаць гэты сюжэт з сюжэтам класічнага аналітычнага англійскага дэтэктыва ці замежных дэтэктываў XX стагоддзя, становіцца відавочным, што ў

беларускую літаратурную традыцыю дэтэктыў трапляе ў моцна трансфармаваным выглядзе. Найперш звернемся да тэрміналогіі. Жанравым кодам дэтэктыва называюць асаблівасці структуры і стылістыкі аповеду, характэрныя для гісторый дэтэктыўнага тыпу. Пры іх выяўленні ў тэксце ў чытача актывізуюцца пэўныя чаканні, звязаныя з жанрам – то бок, жанравы код – гэта своеасаблівае асацыятыўнае поле рэцыпіента, звязанае з ужо вядомымі яму сюжэткампазіцыйнымі і стылістычнымі хадамі [1; с. 405]. Дэтэктыўны раман, такім чынам, неабходна разглядаць як структуру з высокай ступенню кагерэнтнасці. Да яе абавязковых элементаў адносяцца: матыў пошуку, герой-дэтэктыў, які расследуе злачынства, і праблема, якую ён спрабуе вырашыць. Неабавязковымі элементамі дэтэктыўнага апавядання можна лічыць наяўнасць фігур злачынцы і ахвяры, а таксама адназначнае вырашэнне канфліктнай сітуацыі ў фінале.

Відавочна, што ў «Дзікім паляванні» і «Чорным замку» аўтар робіць сваёй мэтай укараненне звыклага для чытача дэтэктыўнага кода ў беларускі кантэкст, выкарыстоўваючы для гэтага маўленчыя і культурныя асаблівасці і рэаліі, напрыклад, пераносычы дзеянне ў сучасны яму Мінск (так, у «Чорным замку Альшанскім» згадваецца Старажоўскі рынак). Але ўсе элементы жанравага кода захоўваюцца: бінарнасць апазіцыі дэтэктыва і злачынца, крадзеж каштоўнасцяў набывае асаблівую важнасць у кантэксце іх культурна-гістарычнага значэння, а пошук і расследаванне завяршаюцца аднаўленнем справядлівасці і пакараннем злачынца. Гістарычны кантэкст найперш выкарыстаны для адаптацыі запазычанай структуры да беларускай літаратуры. Аднак калі параўнаць праведзеную Караткевічам працу з далейшым развіццём беларускага дэтэктыўнага рамана, можна заўважыць даволі рэзкае зрушэнне сэнсавых акцэнтаў, якія ўступаюць у супярэчнасць з логікай дэтэктыва.

Жанр рамана Л. Рублеўскай «Дагератып» (2017), вызначаны аўтаркай як «дэкадансны раман», можна назваць гібрыдным: Л. Рублеўская апярэе кодамі гістарычнага, прыгодніцкага, дэтэктыўнага і любоўнага рамана. Гісторыя разгортваецца ў двух часавых пластах: Мінску XXI стагоддзя і горадзе N мяжы XIX–XX стагоддзяў. Дэтэктыўны элемент ідэнтычны ў абодвух часах і заключаецца ў выяўленні таямніцы радаводу аднаго з галоўных герояў (маладога біёлага Гальяша і графа Сымона Каганецкага адпаведна). Таксама ў абодвух выпадках сюжэт рухае не расследаванне, а рамантычны інтарэс галоўнай гераіні (журналісткі Сімы ў сучаснасці, рэвалюцыянеркі Багуславы ў мінулым). У дадатак, нягледзячы на тое, што значную частку аповеду складае гістарычны фон рамана, маштабнасць сюжэту значна спрашчаецца, паколькі аўтар адаптуе тэкст для ўспрымання рознай мэтавай аўдыторыяй – на гэта, акрамя любоўнай гісторыі, якая рухае сюжэт, і эксплуатацыі дэтэктыўных элементаў, указваюць таксама элементы, характэрныя для жанру young adult. Тым не менш, праз зварот да гістарычнага мінулага аўтар увесь час актуалізуе тэму пошуку ўнутранага «я» і нацыянальнай прыналежнасці герояў. Гэтак жа, як граф Сымон, Сіма і Гальяш спрабуюць асэнсаваць сваю гісторыка-культурную спадчыну і даведацца пра тыя падзеі, да якіх спрычыніліся іх продкі.

Тэма продкаў і культурнай спадчыны беларусаў гучыць і ў аповесці З. Камінскай «Русалкі клічуць» (2017), але, у параўнанні з «Дагератыпам», яна значна больш факусуецца на фальклорна-літаратурных вобразах, характэрных для беларускай культуры. Аднак структура аповесці фактычна ідэнтычная раманам Караткевіча і Рублеўскай: дзве сюжэтныя лініі, якія разгортваюцца ў сучасным горадзе і ў беларускай вёсцы 40-х гадоў, дзе жыве і працуе мастачка Алена Кіш. Галоўныя героі аповесці – маладая журналістка Ліза і яе сябар Алесь, якія адпраўляюцца на пошукі работ мастачкі, вядуць асабістае расследаванне, прысвечанае трагічнай гібелі Алены.

Відавочна, што абодва аўтары выкарыстоўваюць той жа прыём, што і Караткевіч, які, па сутнасці, сфарміраваў гістарычны дэтэктыў як жанр у межах беларускай літаратуры. Больш за тое, галоўным героем (гераіняй) іх дэтэктыўных сюжэтаў таксама становіцца інтэлектуал, які цікавіцца гуманітарнымі навукамі, прычым, перш за ўсё, у фокусах ўвагі гераінь-журналістак аказваецца гісторыя, што ў чарговы раз падкрэслівае гістарычную базу беларускага дэтэктыўнага рамана. Аднак тут варта адзначыць важны момант: па меркаванні некаторых даследчыкаў, жанравая літаратура, якая ўключае ў сябе, галоўным чынам, дэтэктыў, найболей чула рэагуе на падзеі сучаснасці, перапрацоўваючы іх паводле ўласнай гнуткай структуры [6; р. 280]. Інтэрэсы герояў сучаснага беларускага дэтэктыва, як і іх расследаванні, скіраваныя, перш за ўсё, у мінулае, якое часта падаецца ў падкрэслена міфалагізаваным і гераізаваным выглядзе. Цяперашні час выкарыстоўваецца хутчэй для кантрасту і абрамлення мінулай «вялікай» гісторыі, якую змушаны рэабілітаваць сучасны герой, але пры гэтым ён не мае выразнай сувязі з рэальнасцю. Актыўна дзейнічаць такі «сышчык» можа толькі ў межах гістарычнага мінулага, а ў цяперашнім часе не мае ні ўлады, ні ўплыву – невыпадкова як у рамане, так і ў аповесці, гэта маладыя дзяўчыны-ідэалісткі, учарашнія студэнты. Сапраўднай іх мэтай становіцца не пакаранне вінаватага, але аднаўленне сувязі паміж пакаленнямі і рэабілітацыя герояў мінулага ў сучаснай культуры. Эпізоды пакарання злачынца, характэрныя для дэтэктыўнага сюжэту, прысутнічаюць фрагментамі і носяць выпадковы характар: гэта гібель ілжэ-бацькі Багуславы, які падмануў яе наконт здзейсненага ёю ў дзяцінстве забойства і расправа Гальяша над кампаніяй мужчын, што чапляліся да яго, у «Дагератыпе», а таксама Алесь, якога «забіраюць русалкі» за яго прагнасць і спробу забойства ў аповесці Камінскай. Як бачна, ні ў адным з выпадкаў гераіня-дэтэктыў не здзяйсняе пакаранне і выкрыццё самастойна, але наадварот, застаецца ў пасіўнай пазіцыі, прымаючы на сябе ролю ахвяры. Нават Ліза, якая вырашае апублікаваць сабраную інфармацыю, прызнаецца ва ўласнай пасіўнасці: *«Гэта быццам бы надзея на кагосьці моцнага, магутнага, які прыйдзе і адмые нашу мінуўшчыну, уратуе спадчыну, пераканае нас, што яна вартая нашаны і таго, каб ёй ганарыцца»* [2; с. 106]. Адзіным эпізодам, часткова вытрыманым па правілах дэтэктыўнага кода, можна назваць момант выкрыцця Багуславай і Ніхелем лекара, які спрабуе атруціць графа Каганецкага і пераконвае яго ў тым, што ён прэварацень. Аднак нават тут актыўныя дзеянні прадпрымае ў ас-

ноўным Ніхель, а Багуслава, якая збіраецца развясць выдумку лекара аб праклёне пярэваратня, выступае ў асноўным у ролі каханкі: «*Фатографка паставіла лямпу на камяні падлогі і нерашуча схілілася над мужчынам. Зноў яна разглядае яго, вывучае з нейкай хваравітай цікаўнасцю... Быццам першы раз у жыцці ўбачыла іншага чалавека. <...> Багуслава апраўдвала сваю прагную цікаўнасць... ну, скажам, медыцынскім наглядам*» [5]. Другая гераіня Рублеўскай, Сіма, не хавае, што Гальяш цікавіць яе больш, чым знойдзеныя ім гістарычныя дакументы: «*...абыхавасць да гісторыі, у тым ліку ўласнага роду, уважаю за такі недахоп разумовы і душэўны, што чалавек успрымаецца, як інвалід. Я не хацела б настолькі расчаравацца ў шэравокім біёлагу. <...> Ну чаму, чаму патрапіла мне ўтрэскацца ў хлопца, які настолькі не падзяляе маіх інтарэсаў?*» [5]. У адрозненне ад жанчын Рублеўскай, Ліза з аповесці З. Камінскай з самага пачатку дзейнічае з цікаўнасці, у спробе аднавіць гісторыю несправядліва забытай мастачкі: «*Мне заўжды было цікава, як гэта. Як не памерла памяць пра таго ж Каліноўскага, хаця згадкі пра яго хавалі. Ці, наадварот, як выкрывалася, і неаднойчы, пра таго, каго абагаўлялі, што ён кат. Ці вось гэтая Кім: ты казаў, што пры жыцці яна амаль жабравала, а цяпер застанецца навечна ў памяці. Мо справядлівасць жыве недзе там, насуперак зямному*» [2; с. 37]. Тым не менш, варта адзначыць, што ніводная з аўтарак не кажа прама ў тэксце, што перад чытачом дэтэктыўная гісторыя (у адрозненне ад Караткевіча, у якога гэтаму прысвечана ўступленне і першы раздзел рамана). У разгляданых намі сюжэтах актывацыя жанравага кода дэтэктыва ў чытача адбываецца з дапамогай асобай фразы. У выпадку Рублеўскай гэта першая фраза з дзённіка Багуславы, якая звязвае сучаснае апавяданне, або «Кнігу знешняга кола», з гістарычнай «Кнігай унутранага кола»: «3.10.1893. Я не люблю фатаграфаванне мёртвых дзяцей» [5]. У Камінскай гэта першыя словы аповесці, таксама, што цікава, вытрымка з дзённіка: «11 чэрвеня 2017 года. Пачынаючы гэты дзённік, не думаў, што ў ім прыйдзецца апісваць смерць» [2; с. 5]. Чужая смерць, задакументаваная героем, адразу ж наводзіць на здагадку, што ў здзейсненага ёсць сведка – і, адпаведна, тое, што адбываецца, пачынае ўспрымацца рэцыпіентам у кантэксце дэтэктыўнага кода.

Другі важны момант – абедзве фразы-актыватара ў выніку аказваюцца фальшывымі, і пра гэта выразна гаворыцца ў тэксце бліжэй да фіналу. Багуслава не выносіць выгляду мёртвых дзяцей, паколькі лічыць сябе вінаватай у смерці аднакласніцы, але затым выпадковым чынам даведваецца, што памылялася: «*Ды што з табой робіцца? Ты як прывіда ўбачыла.*

Багуслава выпусціла з рук альбом, які тут жа падхапіў устрывожаны Кіганецкі.

– *Проста я трынаццаць гадоў пражыла ва ўпэўненасці, што гэтую дзяўчыну забіла*» [5].

Разам з разбурэннем дэтэктыўнага кода танальнасць апаведу змяняецца. Калі да гэтага дзеянні Багуславы і Ніхеля ўспрымаліся як часткі дэтэктыўнага сюжэту (напрыклад, выкрыццё лекара-атрутнага і ўдзел у падпольным рэвалю-

цыйным руху), далей і да канца аповеду гісторыя вытрымана ў духу любоўна-прыгодніцкага рамана – як у «Кнізе ўнутранага кола», так і «Кнізе знешняга», паколькі ніякіх таямніц для чытача ўжо не засталася.

3. Камінская раскрывае фіктыўнасць фразы-трыгера ў самім фінале аповесці, у пасляслоўі: *«Да таго ж Алесь у сваім апошнім дзённіковым запісе прадказваў, што павінна з'явіцца смерць. І яна была»* [2; с. 106]. Такім чынам, становіцца відавочным, што прыведзеныя ў тэксце фрагменты перапіскі, дзённікавыя запісы і эпізоды з мінулага працуюць на стварэнне агульнай карціны толькі таму, што звязаны фальшывым дэтэктыўным кодам, а насамрэч аказваюцца разрозненымі гісторыямі.

Падводзячы вынікі, абагульнім асаблівасці сучаснага беларускага дэтэктыўнага рамана. У першую чаргу варта адзначыць, што беларускі дэтэктыў часцей за ўсё не існуе асобна, але аказваецца шчыльна спаяным з гістарычным раманам. Гэта абумоўлена найперш развіццём жанру ў беларускамоўнай літаратурнай традыцыі. Адсюль вынікае другая асаблівасць – абавязковае ўключэнне ў раман тэмы культурнай спадчыны, якая павінна быць нанава знойдзена і перасэнсавана сучаснікамі. Калі нават першапачаткова тэмы пошуку і расследавання закранаюць каштоўнасць прадметаў у прамым сэнсе слова (страчаныя скарбы, забытыя карціны), то да канца апавядання сэнсавы акцэнт абавязкова змяшчаецца на значэнне пошуку ў кантэксце культуры. Становіцца важным не знайсці страчаны аб'ект або віноўніка злачынства, а здзейсніць своеасаблівую пераацэнку каштоўнасцяў, у выніку якой герой мяняе не свет вакол сябе, а ўласнае разуменне сітуацыі. Так, невядома, ці зменіцца нешта ў даследаваннях работ Алены Кіш, але Ліза даведваецца для сябе яе рэальную гісторыю і мяняе сваё пасіўнае стаўленне да жыцця, даслаўшы сабраную інфармацыю ў друк. Тое ж самае адбываецца і з Сімай, якой усё ж атрымліваецца зацікавіць свайго каханага гісторыяй як сваёй сям'і, так і сваёй краіны.

Трэцяя асаблівасць звязаная з пераасэнсаваннем дэтэктыва і паняцця жанру ў цэлым у межах беларускай літаратуры. У працэсе запазычання дэтэктыўнага кода з іншай літаратуры – у дадзеным выпадку ангельскай і французскай, пра што У. Караткевіч гаворыць ў «Чорным замку», згадваючы прозвішчы Холмса і Мегрэ – магчымыя два шляхі далейшай адаптацыі жанру ў нацыянальную літаратуру. У першым выпадку запазычанне жанравай структуры адбываецца ў выглядзе адмаўлення ад першапачаткова прынятых правіл і іх парадывання. У іншым выпадку, характэрным для беларускага дэтэктыва, адбываецца запазычанне асноўных сюжэтных хадоў з улікам нацыянальных асаблівасцей, такіх як культурныя рэаліі, месца і час дзеяння, пераасэнсаванне важных для нацыі пытанняў і праблем. Пры гэтым варта адзначыць, што У. Караткевіч, як і Л. Рублеўская з 3. Камінскай пазней, імкнуцца да эксплуатацыі класічнага, або аналітычнага дэтэктыва, але не іншых, пазнейшых мадэляў, што паказвае на арыентацыю на больш традыцыйныя для жанру ўзоры прозы. Пры гэтым, у перыяд 1990-х – пачатку 2000-х гг. беларускі дэтэктыў развіваецца даволі актыўна і ў іншых паджанрах – напрыклад, трылер, нуар, дзіцячы дэтэктыў і

іншыя прадстаўлены ў творчасці А. Глобуса, М. Клімковіча, М. Адамчыка («Сіні пад'езд», 1992; «Латвійскі дэтэктыў», 2008; «Забойства на Каляды», 1994), Ю. Станкевіча («Любіць ноч – права пацукоў», 1998), А. Бязлепкінай («Ляўша на тэнісным корце», 2001)

Можна сказаць, што У. Караткевіч рэабілітуе дэтэктыў, у тым ліку далучае яго ў кантэкст нацыянальнай літаратурнай традыцыі. У сучаснай прозе дэтэктыўны элемент застаецца часткай традыцыйнага апаведу, а не маркерам масавай літаратуры. На гэта ўказвае фрагментарнае і выбарачнае выкарыстанне дэтэктыўных структур, якія эксплуатауюцца аўтарамі для ўтрымання чытацкай увагі (у Л. Рублеўскай) і сувязі разрозненых фрагментаў тэксту (у З. Камінскай). У цэлым, дэтэктыўныя элементы скарыстаны гэтак жа, як і іншыя клішэ, і працуюць альбо на акумуляцыю стэрэатыпаў (Л. Рублеўская), альбо на іх дэканструкцыю (З. Камінская). З класічнай дэтэктыўнай структурай пры гэтым выдзеленыя элементы не супадаюць, паколькі застаюцца ўключанымі ў структуру апаведу як дапаможныя, не развіваючыся да самастойнай інтрыгі.

Бібліяграфічны спіс

1. Барт, Р. С чего начать? / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – Москва : Прогресс, 1989. – С. 401–413.
2. Камінская, З. Русалкі клічуць / З. Камінская. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 108 с.
3. Караткевіч, У. Чорны замак Альшанскі: раман / У. Караткевіч. – Мінск : Папуры, 2018. – 496 с.
4. Караткевіч, У. Дзікае паляванне караля Стаха / У. Караткевіч. – Мінск : Папуры, 2022. – 272 с.
5. Рублеўская, Л. Дагератып : дэкадансны раман / Л. Рублеўская [Электронны рэсурс]. – 2017. – URL: <https://goo.su/GGzglh> (дата обращения: 10.11.23).
6. Cawelty, J. G. Canonization, Modern Literature, and the Detective Story / J. G. Cawelty // Mystery, violence and popular culture: Essays. – Madison (Wis.): University of Wisconsin press, 2004. – P. 276–288.

IV. ДИАЛОГ КУЛЬТУРЫ ВОСТОКА И ЗАПАДА В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ПРОЯВЛЕНИЕ «ОБРАЗА АВТОРА» И АВТОРСКОГО НАЧАЛА В СБОРНИКЕ САНЬ МАО «САХАРСКИЕ НОВЕЛЛЫ» («撒哈拉的故事», 1976 г.)

М. А. Гойнаш

*студент (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
maciej.hojnash@gmail.com*

В данной статье через выявление автобиографических черт и авторского начала в сборнике «Сахарские новеллы» была предпринята попытка раскрыть и разделить «образ писательницы Сань Мао» и его фундаментальную основу через авторскую личность Чэнь Пин. Исследование в данной статье также направлено на выявление образного ядра Сань Мао (идеализированные воспоминания) через раскрытие личностного и авторского начала Чэнь Пин.

Ключевые слова: Сань Мао; китайская литература; литература Тайваня; автобиографизм; авторское начало; образ автора.

MANIFESTATION OF THE 'AUTHOR'S IMAGE' AND 'AUTHOR'S BEGINNING' IN *THE STORIES* *OF SAHARA* BY SAN MAO («撒哈拉的故事», 1976 г.)

M. A. Hoinash

*Student (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
maciej.hojnash@gmail.com*

In this article, an attempt was made to unravel and distinguish the “image of the writer San Mao” and its fundamental basis through the autobiographical traits and authorial elements in *The Stories of Sahara*. The study in this article is also aimed at revealing the imaginative core of San Mao (idealized memories) through the exploration of the personal and authorial elements of Chen Ping.

Key words: San Mao; Chinese literature; Taiwanese literature; autobiographism; author's beginning; image of the author.

Китайская писательница Чэнь Пин (陈平, 1943–1991 гг.), более известная под творческим псевдонимом Сань Мао (三毛), родилась в городе Чунцин, однако юность и начальный этап творческого становления автора пришлись на пери-

од проживания на Тайване. Тем не менее, в период 1967-1982 гг. писательница отправляется в путешествие по Европе и США в стремлении получить более глубокие знания о мире, а к 1973 году важнейшей точкой в странствиях Чэнь Пин становится поселение Эль-Аюн на восточном побережье Западной Сахары, где автор будет проживать вплоть до 1975 г. [1]

Важно отметить, что именно восхищение писательницы жизнью и традициями местного населения, а также основные события и впечатления от пребывания в окружении пейзажей Сахары в 1976 г. станут основой сборника «Сахарские новеллы» (*《撒哈拉的故事》*). Писательница так пишет о причине написания сборника: *«Люди с их историями, встречавшиеся мне на этой дороге, ничем не отличаются от обычных прохожих, каких можно встретить на любой улице. Может быть, нет в этих историях большого смысла, может быть, не стоят они и того, чтобы их записывать. ... Ладони, которые мне довелось пожать, лучезарные улыбки, которыми меня порой одаривали, разговоры, даже самые заурядные, – разве могу я позволить ветру, треплющему мою юбку, унести их в небытие?»* [2, с. 242]. Стоит обратить внимание, что Чэнь Пин делает акцент на пересказе *историй* (*《故事》*), что также фигурирует непосредственно в китайском названии сборника. На русский язык название *《撒哈拉的故事》* (буквально, «Истории Сахары») было переведено как «Сахарские новеллы», что может сформировать у читателя не вполне верное восприятие авторского текста с точки зрения русскоязычного эквивалента «новелла».

В 1976 г. «Сахарские новеллы» публикуются отдельным изданием, тираж которого расходуется стремительно – книга набирает популярность среди читателей Тайваня, Китая, Гонконга и во всём мире. Хань Чжан, исследовавший биографию и творчество Чэнь Пин, утверждает: *«За первые шесть недель сборник переиздавался три раза, а в последующем выходило тридцать три дополнительных переиздания»* [3]. Сборник переводится на японский, корейский, английский, испанский, русский и другие языки [3]. Выход книги совпадает с эпохой, которая характеризуется важными историческими изменениями в китайском обществе: постепенная демократизация интеллектуальной жизни тайваньского общества 1980-х гг. и отмена военного положения в 1987 г., а также завершение «Культурной революции» в 1976 г. и переход к политике «Реформ и открытости». Данные исторические тенденции способствуют «раскрепощению умов» и возвращают понимание свободы личности и творчества. Жители страны, долгое время проживавшие в замкнутом социальном пространстве, вновь обретают возможность реализации своего потенциала и личностных амбиций. В данной связи становится очевидным, что одной из причин успеха сборника Сань Мао «Сахарские новеллы» среди широкой публики во многом становится потребность читателя в «идеальном образе новой свободной жизни». Таким примером становится *«автобиографический образ автора – Сань Мао»*, созданный *авторской личностью* Чэнь Пин и воплощающий идеализированное восприятие автора.

«Сань Мао создала романтический мир, наполненный красотой и атмосферой сказки. В нём есть полная тревог и радостей история любви до гроба, очаровательная и невообразимая экзотика, скачки по пустыням Африки и экспедиции в первобытные леса Латинской Америки – этот опыт, пережить который едва ли может обычный человек, Сань Мао описала для молодых людей, и неудивительно, что она стала их кумиром по обе стороны Тайваньского пролива», – так описывает творчество и его популярность Бай Сяньюн, один из основателей литературного журнала «Современная литература» («现代文学»), где публиковались первые рассказы писательницы [4].

В отношении вопроса о проявлении автобиографизма и авторского начала в сборнике «Сахарские новеллы» нами была предпринята попытка выявить и разделить *«образ писательницы Сань Мао»* и его фундаментальную основу через *авторскую личность* Чэнь Пин. Стоит отметить, что парадоксальность понимания творчества данного тайваньского автора заключается в том, что читатель узнаёт *автобиографический образ*, созданный под псевдонимом Сань Мао, при этом мало узнавая о личности Чэнь Пин. Тем не менее, стоит отметить, что *образное ядро Сань Мао (идеализированные воспоминания)*, несомненно, является воплощением поисков *личностного и авторского осмысления* Чэнь Пин.

Тем не менее, изучив доступную нам информацию о жизни писательницы посредством как собственных воспоминаний и эссе автора, так и рассказов родственников и друзей, мы можем предположить, что сама Чэнь Пин разделяла созданный *«образ Сань Мао»* и своё личностное начало. Для более подробного осмысления данной проблематики следует обратиться к биографии писательницы.

В отношении вопроса биографии Чэнь Пин отметим, что при рождении в 1943 г. будущая писательница была зарегистрирована под именем Чэнь Маопин, однако ввиду графической сложности лексемы «мао» (懋), означавшей, по словам отца, поколение дочери в фамильном древе, было принято решение отказаться от данной составляющей имени [5].

Отец, Чэнь Сыцин (陈嗣庆), работал юристом, а мать, Мяо Цзиньлань (缪进兰), была домохозяйкой. Семья на момент рождения будущей писательницы проживала в Чунцине. После окончания Японо-китайской войны в 1945 г. семья переезжает в Нанкин, а в 1948 г. перебирается на Тайвань [1].

На Тайване Чэнь Пин посещает школу, однако решает оставить среднее образование вследствие невозможности соответствовать высоким стандартам образования того времени. Вместо школы будущая писательница посещает частные занятия, а главным источником знаний для неё становятся книги [1]. В «Сахарских новеллах» мы находим многочисленные упоминания как китайской классической литературы (романы «Путешествие на Запад» У Чэньэня, «Речные заводы» Ши Найяня, «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна; поэму «Персиковый источник» Тао Юаньмина; философские трактаты Конфуция, Лаоцзы, Мэнцзы, Чжуанцзы; поэзию Ли Шаньина, Синь Цицзи, Ван Вэя, Ма Чжисюаня и др.), так и европейской классики и современных произведений («Макбет» У. Шекс-

пира, произведения А. Камю), а также классику мирового кинематографа (фильмы «Дочь Райана», «Восемнадцать лет безумия», «Кабаре», сериал «Сумеречная зона») и имена знаменитых композиторов и их творений (произведения А. Моцарта и А. Дворжака), что посредством автобиографического образа демонстрирует всестороннюю образованность писательницы.

Тем не менее, в книге «Сахарские новеллы» лишь в незначительном объёме встречаются воспоминания о школьном времени: *«Меня ещё в младшей школе научили намертво всё зазубривать / Я не люблю учиться из-под палки»* [2, с. 136, с. 141], что подтверждает нежелание Чэнь Пин продолжать обучение в школе.

В юности девочка отличалась слабым физическим и психическим здоровьем, была замкнутой: *«Я не из тех, кто часто ходит к врачам. И не потому, что я мало болею. Совсем наоборот – с утра до ночи меня одолевают всевозможные недомогания»* [2, с. 39]. Вероятно, именно данные особенности периода взросления сильно повлияли на самовосприятие Чэнь Пин во взрослой жизни и характер писательницы: *«Я никогда не чувствовала себя частичкой этого мира, мне всегда хотелось свернуть с колеи обыденности и сотворить нечто небывалое»* [2, с. 155].

Литература становится для Чэнь Пин способом справиться с внутренней тревогой подростковых лет. Племянница Джессика Чэнь вспоминает: *«Тётушка не могла представить свою жизнь без писательства, и очевидно, что семена были посеяны ещё в самом раннем возрасте. Ещё когда она была совсем ребёнком, она уже писала о своих чувствах, надеждах и мечтах, страхах и печалих»* [6].

В 1964 г. Чэнь Пин поступает в Университет китайской культуры, где основным предметом изучения становится философия, однако в 1967 году покидает Тайвань и направляется в Европу. Первой точкой путешествия становится Испания, но впоследствии писательница также будет учиться в Германии, работать в библиотеке Иллинойского университета в США, проводить экскурсии на Майорке и работать моделью парфюмерной продукции в Берлине [7]. Тем не менее, именно в Мадриде произойдёт событие, предопределившее последующую жизнь, – Чэнь Пин встретит будущего мужа Хосе Киро.

Мы находим воспоминания сестры Хосе, Кармен Киро, повествующие о знакомстве семьи Киро с Чэнь Пин: *«Однажды в 1967 она вдруг появилась в Мадриде в помещении нашего соседа сверху. Он тогда был поваром в Тайваньском посольстве в Испании. Мы тогда жили в районе Консепсьон, очень скромном на то время. Было очень необычно увидеть там китаянку. Мне тогда было 19, а Хосе 16. Ей было уже 24, она приехала из Германии после путешествий по Соединённым Штатам и другим странам. Она учила философию, языки и литературу. Мы были очарованы ей. Он влюбился в неё с первого взгляда»* [8].

Чэнь Пин рассказывает, что Хосе Киро сделал ей предложение ещё в 1967 г., однако получил отказ по причине юного возраста. Затем автор возвращается на Тайвань, где знакомится с учителем немецкого языка, с которым позднее будет заключена помолвка. Тем не менее, бракосочетание не произошло – жених ско-

ропостижно скончался в преддверии свадьбы от внезапного инфаркта. Данное событие вызывает душевный кризис, и автор предпринимает неудачную попытку самоубийства [8].

Способом выбраться из депрессии после гибели жениха становится переезд в Мадрид в 1973 г., а позднее и в Западную Сахару: *«На этой земле, перевернувшей мою душу, в этих головокружительных путешествиях я напрочь забывала о собственных горестях»* [2, с. 213]. Однако в другом фрагменте текста «Сахарских новелл» Чэнь Пин будет писать, что душевная боль стала лишь одной из причин: *«Почти все мои знакомые думали, что я шучу. Я часто говорила, что хочу пересечь пустыню Сахару, но никто не воспринимал мои слова всерьез. Те из друзей, кто лучше понимал меня, объясняли мое стремление в пустыню желанием отправиться в вечное изгнание, убежать от брэнности мирского бытия... Но и они были не вполне правы»* [2, с. 154].

Выбор пал на Западную Сахару благодаря журналу National Geographic, который будет не раз упомянут в тексте «Сахарских новелл»: *«Уж не помню, сколько лет прошло с того дня, когда я рассеянно листала страницы американского журнала National Geographic. Тот номер был посвящен пустыне Сахаре. Не знаю, как это объяснить: как только я просмотрела его до конца, меня вдруг охватило чувство ностальгии, словно это были воспоминания из какой-то прошлой жизни, необъяснимо, но совершенно безошибочно принадлежавшие этому неведомому краю»* [2, с. 153]. При этом мы находим и некоторое противоречие – в данном отрывке новеллы «С чистого листа» («白手起家») писательница говорит, что желание отправиться в Сахару возникло благодаря журналу, а в другом отрывке той же новеллы называет это *«мечтой моего детства»*.

Из текста мы можем заключить, что изначальные намерения Чэнь Пин направиться в Западную Сахару не имели серьёзного характера: *«Когда я увидела, насколько разительно за такое короткое время изменились лицо и облик Хосе, у меня зацемило сердце. Только теперь я осознала, что новая жизнь, с которой мне вот-вот предстоит столкнуться, станет настоящим, серьёзным испытанием, что это уже не просто романтическая мечта моего детства»* [2, с. 155].

В 1974 г. был заключён официальный брак между Чэнь Пин и Хосе Керио, в это же время писательница начинает записывать истории, которые позднее будут собраны в отдельный сборник «Сахарские новеллы» [1].

Супруги остаются в пустыне до 1975 г., когда было принято решение об отказе от контроля над данными территориями со стороны Испании и начались боевые столкновения между бойцами местных группировок и армиями соседних государств. Испанское население вынуждено было срочно эвакуироваться, и вместе с ним покидают Эль-Аюн Чэнь Пин и Хосе Керио [3].

Дальнейшая судьба пары хорошо нам известна: супруги перебираются на Канарские острова, в 1976 г. «Сахарские новеллы» выходят отдельным изданием, и Чэнь Пин под псевдонимом Сань Мао становится знаменитостью. Однако в 1979 г., во время визита родителей автора на Канарские острова, Хосе Керио погибает в возрасте 27 лет в несчастном случае в ходе погружения. Чэнь Пин воз-

вращается на Тайвань к 1982 г., где ведёт активную писательскую и общественную деятельность, однако 4 января 1991 г. её находят повешенной на чулках в палате больницы, где автору было назначено лечение [1].

В отношении сборника «Сахарские новеллы» стоит отметить, что книга включает в себя 20 новелл, написанных в духе путевого очерка или мемуаров. Большинство новелл открываются лирическим отступлением, в котором писательница делится подробностями своей биографии и мировоззрением, после чего акцент смещается на авторское повествование. Каждая из них имеет заглавие и описывает череду событий, объединённых единой тематикой.

Тем не менее, следует обратить внимание на непоследовательность хронотопа изложения рассказов, что одновременно усложняет повествование и восприятие текста читателем. Так, например, новелла «Сахарская знахарка» («*悬壶济世*») посвящена нескольким случаям, в которых писательнице приходилось оказывать медицинскую помощь местным сахрави. При этом в самой новелле отсутствуют как таковые временные маркеры, которые бы указывали, внутри какого временного промежутка происходят данные события и насколько они удалены во времени. Примерами других глав, отражающих несколько событий, могут послужить «Китайский ресторанчик» («*沙漠中的饭店*»), «С чистого листа» («*白手起家*») или «Пассажиры» («*搭车客*»). Отсутствует и как таковая хронологическая связь между новеллами сборника в целом – так, в помещённой в середину сборника новелле «С чистого листа» («*白手起家*») мы узнаём, что коллега Хосе Манолин внезапно увольняется и уезжает из пустыни, однако в последней главе «Гиблое место» («*寂地*») он вновь появляется в качестве действующего лица. Время происходящего очевидно лишь в новеллах «Сержант Сальва» («*沙巴军曹*») и «Горестный плач верблюдов» («*哭泣的骆驼*»), помещённых в конце сборника (вывод испанских войск из Западной Сахары произошёл в 1975 году). В противоположность этому главы «Девочка-невеста» («*娃娃新娘*») или «Смертельное заклятие» («*死果*») рассказывают цельные истории.

В отношении структуры сборника мы также можем предположить, что некоторые главы были написаны после отъезда из пустыни: «*Этот человек отправился в пустыню претерпевать невзгоды ради любви, и за это я всю жизнь готова была идти за ним хоть на край света. Этот человек – мой нынешний муж Хосе. С тех пор прошло уже два года*» [2, с. 153]. Таким образом, мы можем заключить, что новелла «С чистого листа» («*白手起家*») была написана в 1976 г. (поскольку бракосочетание Чэнь Пин и Хосе Кери было оформлено в 1974 г.).

Данные факты дают основание отказаться от восприятия сборника лишь как путевого дневника, в котором события были бы представлены в хронологическом порядке и представляли собой исключительно точные отражения реально произошедших ситуаций. «*Сань Мао всегда называла себя не писательницей, а рассказчицей историй*», – вспоминает Чэнь Цзе (陈杰), младшая сестра Чэнь Пин [9]. Тем не менее, мы не имеем возможности заключить о значительной

степени авторского вымысла в новеллах за неимением иных достоверных источников о пребывании в пустыне.

В творчестве автора важное место занимают мотивы «скитаний». Чэнь Пин пишет: *«За свою жизнь я объездила много стран. Мне приходилось жить в цивилизованных обществах, я насквозь изучила их и пресытилась ими. Нельзя сказать, что они никак на меня не повлияли: мой образ жизни сформировался в некоторой степени и благодаря им. Но у меня так и не появилось постоянного пристанища, города, в котором осталось бы мое сердце»*. Тем не менее, в скором времени обнаружится, что *«дом [в пустыне] превратился в место, которое невозможно покинуть»* [2, с. 162]. Основываясь на этом, многие исследователи творчества Сань Мао утверждают, что псевдоним Чэнь Пин выбирает по причине сходства с одноимённым героем серии комиксов и мультипликационной ленты. Главный герой, созданный Чжан Лэпином (张乐平), – сирота и бродяга, обладающий способностью находить выход из любой ситуации [3].

Стоит отметить, что в воспоминаниях отца мы находим другое объяснение, которое приводится со слов дочери: *«Однажды, не спросив меня, она стала «Сань Мао». Она сказала, что для того, чтобы стать Сань Мао, есть причины, потому что она вторая по старшинству в семье. Она не объяснила, как это второй ребёнок может зваться Сань Мао. Только сказала: «В Сань Мао спрятана гексаграмма из Ицзина». Я спросил, нужно ли гадать по гексаграммам, чтобы выбрать имя? Она сказала: «Нет, но я сначала выбрала, а потом проверила и опешила от такой находки»* [5].

Развитие событий с последующим самоубийством приводит нас к мысли, что «образ автора» – чрезвычайно оптимистичной Сань Мао, какой она представлена в произведении – является отражением лишь части личности писательницы Чэнь Пин. Создавая образ героини сборника «Сахарские новеллы», автор наделяет её лучшими чертами. Так, писательница пишет о себе в «Сахарских новеллах»: *«Но отказаться от задуманного не могла – для этого я слишком упряма», «плохо вязалось с моей импульсивной натурой», «Когда речь шла о возможности поразвлечься, энтузиазм мой не знал границ», «Я, знаете ли, совсем не из робкого десятка», «Во мне вновь проснулась заядлая спорщица»* [2, с. 9, с. 82, с. 108, с. 134, с. 144].

В то же время Чэнь Пин пишет о своём убеждении, что *«больше всего на свете люди боятся заглядывать в свои бездны»* [2, с. 133]. Так, описывая Сань Мао, автор решила лишь «приоткрыть дверь» читателю, представив наилучшую версию себя. Однако, если ознакомиться с другими произведениями писателя, мы найдём более депрессивный образ: *«Прошло десять лет, бесчисленные маршруты, бесконечные скитания, чувства радости и горя – не зря на всё это она потратила самые драгоценные юные годы своей жизни. В мгновение ока пролетели годы, и прежде чем снова взяться за кисть, описанный мною человек стал уже не тем тоскливым, чувствительным, романтическим и безответственным ребёнком»* [7]. Далее в произведении «Сезон дождей больше никогда не наступит» («雨季不再来») мы читаем рассуждения об «образе Сань Мао»:

«Посмотрите на Сань Мао из прошлого ... А потом вернитесь к сегодняшней Сань Мао из «Сахарских новелл», сравните – внимательный человек обязательно заметит эти прошедшие 10 лет ... Есть несметное множество читателей, которые пишут мне в письмах: «Сань Мао, ты такая оптимистка, я правда не знаю, как ты можешь видеть радость во всём». Я могу ответить своим читателям только одно – я не оптимистка. Оптимизм и пессимизм – всё не соответствует действительности. ... Я просто практичный человек. Вещи, которые мне нужны, – самые обыкновенные. Я хочу родить и воспитывать детей, стать стопроцентной женщиной» [7].

Многие придерживаются точки зрения, что сильная любовь к погибшему супругу становится основанием для самоубийства писательницы. В новелле «С чистого листа» («白手起家») Чэнь Пин рассказывает о своих отношениях с Хосе: *«Я ведь не была страстно в него влюблена. И все же рядом с ним я чувствовала себя по-настоящему счастливой», «Он без лишних слов собрал чемодан, отправился в пустыню, нашёл работу в фосфатодобывающей компании, наладил быт и ждал, пока я приеду в Африку, чтобы заботиться обо мне» [2, с. 157].* Зная историю предыдущих отношений писательницы, становится очевидным, что данный отрывок представляет собой рефлекссию на предмет счастливых отношений. В сборнике мы находим и иные размышления на данный вопрос, в которых определённо нашли отражение личные убеждения и опыт автора: *«Сауда околдовала его не тем, что утолила его страсть. Она олицетворяет для него все, чего ему так не хватает в жизни. Он мечтал о любви, о сочувствии, о семье, о ласке. Когда робкий и одинокий молодой человек находит любовь, пусть даже фальшивую, он, конечно, будет держаться за нее до последнего, наперекор всему» [2, с. 92].*

«Для каждого человека семья – источник радости», – пишет Чэнь Пин [2, с. 274]. Для писательницы семьёй и домом, конечной точкой скитаний, становится не жизнь в пустыне, но совместная с Хосе жизнь. Когда супруг погибает, Чэнь Пин становится «мотыльком, у которого нет огня, на который он мог бы лететь», поэтому писательница решает уйти из жизни.

Таким образом, приходя к заключению в отношении исследованной проблематики в отношении творчества писательницы, следует отметить, что *«образ автора – Сань Мао»* – представляется читателю как наивысшая идеализированная точка восприятия авторской личности самой Чэнь Пин. Иными словами, яркие автобиографические черты творческого пути писательницы в контексте «Сахарских новелл» посредством *«образа автора – Сань Мао»* воплощают идеализированные воспоминания авторской личности Чэнь Пин, тем самым создавая образное ядро символичной *«Сань Мао»*. Однако, несмотря на то, что сама писательница, Чэнь Пин, не раз в своих последующих эссе-воспоминаниях разделяла созданный *«образ автора – Сань Мао»* и своё личностное авторское начало, мы не можем не отметить связь и взаимодополнение между данными авторскими интенциями, которые, несомненно, могут являться воплощением поисков личностно-авторского и образно-авторского начал Чэнь Пин. Следова-

тельно, художественные тексты сборника транслируют поиски и переживания автора через создание своеобразного «идеального» персонажа, который одновременно выполняет функции «психологической защиты» и является проявлением наиболее положительных качеств Чэнь Пин.

Библиографический список

1. Carzoglio, L. Sanmao, una escritora en el desierto / Instituto Cervantes de Pekín [Электронный ресурс]. – URL: https://pekin.cervantes.es/es/cultura_espanol/actividades_destacadas/san_mao/san_mao_escritora_desierto_espanol.htm (дата обращения: 13. 12. 2023).
2. Сань-мао. Сахарские новеллы / Сань-мао (пер. с кит. М. Осташёвой) – М. : Издательство АСТ, 2022. – 352 с.
3. Han Zhang. Rereading Sanmao, the Taiwanese Wayfarer Who Sold Fifteen Million Books / The New Yorker [Электронный ресурс]. – URL: Режим доступа : <https://www.newyorker.com/books/under-review/rereading-sanmao-the-taiwanese-wayfarer-who-sold-fifteen-million-books> (дата обращения: 13. 12. 2023).
4. 白先勇. 不信青春唤不回 / 拙风文化网 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://web.archive.org/web/20090528113632/http://www.wenhua.cn/wenxue/xd_sanwen/baixianyong/15.htm (дата обращения: 13. 12. 2023).
5. 陈嗣庆. 序一：我家老二——三小姐 / 梦远书城 [Электронный ресурс]. – URL: Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20071210215316/http://www.my285.com/ddmj/sanmao/nxj/001.htm> (дата обращения: 13. 12. 2023).
6. Chen, J. Sanmao's Footprints: Remembering the Writer on Her 77th Birthday / Words Without Borders [Электронный ресурс]. – URL: Режим доступа: <https://wordswithoutborders.org/read/article/2020-03/sanmaos-footprints-remembering-the-writer-on-her-77th-birthday-jessica-chen/> (дата обращения: 13. 12. 2023).
7. 三毛. 当三毛还是在二毛的时候(自序) / 三毛 [Электронный ресурс]. – URL: Режим доступа: https://web.archive.org/web/201808_29011521/http://www.ccview.net/htm/xiandai/wen/chenmaoping014.htm (дата обращения: 13. 12. 2023).
8. Vidales, R. Sanmao: a Chinese woman's tragic love story in Spain / EL PAÍS [Электронный ресурс]. – URL: Режим доступа: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sanmao_\(writer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sanmao_(writer)) (дата обращения: 13. 12. 2023).
9. 編輯部. 夢中的橄欖樹——三毛紀念特展 / 皇冠文化集團 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.crown.com.tw/Magcontent.aspx?arg0=684&arg1=1050&arg2=3702> (дата обращения: 13. 12. 2023).

НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА СОЦИАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В РОМАНЕ ЛАО ШЭ «РАЗВОД»

Е. А. Лукьяненко

*студент (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
lueli500@gmail.com*

Статья посвящена анализу социальной действительности, а также образов китайских чиновников и их семьи в романе Лао Шэ (老舍) «Развод» (离婚) (1933 г.). На основе материалов оригинального и переводного текстов романа, а также с учетом автобиографии автора, представлена специфика воплощения национального характера китайской интеллигенции в период переломных социо-культурных событий 1920-1930-х гг.; выявлены способы выражения национальной специфики сквозь призму менталитета и мировоззрения протагонистов романа, а также рассмотрены основные проблемно-тематические аспекты произведения.

Ключевые слова: китайская литература; Лао Шэ; литература Нового Китая; национальный характер; «Развод»; социальная действительность.

NATIONAL SPECIFICITY OF SOCIAL ACTUALITY IN LAO SHE'S NOVEL «DIVORCE»

E. A. Lukyanenko

*student (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
lueli500@gmail.com*

The article is devoted to the analysis of social reality, the main characters of which are Chinese officials and their families, using the example of Lao She's (老舍) novel «Divorce» (离婚) (1933). Based on the materials of the original and translated texts of the novel, as well as taking into account the author's autobiography, the specifics of the embodiment of the national character of the Chinese intelligentsia during the period of critical socio-cultural events of the 1920-1930s are presented; ways of expressing national specificity through the prism of the mentality and worldview of the protagonists of the novel are identified, and the main problematic and thematic aspects of the work are considered.

Key words: Chinese literature; Lao She; literature of New China; national character; «Divorce»; social reality.

Роман «Развод» («离婚») Лао Шэ (кит.: 老舍, род. в 1899 – 1966 гг.) был издан в 1933 году, в период, когда автор вернулся из-за границы, а именно из Лондона, где в 1924 – 1929 годах преподавал китайский язык. К тому времени в Китае произошли такие события, как «Движение за новую культуру» (кит.: 新文化

运动, сер. 1910 – 1920-ые гг.) и «Движение 4 мая» (кит.: 五四运动, май – июнь 1919 года), под предводительством интеллигенции, в особенности студентов, а также буржуазии и рабочих, выступавших против закоренелой конфуцианской традиции, иностранной интервенции, за преодоление феодальной отсталости. Лао Шэ разделял идеи данных движений и в будущем, благодаря своим произведениям, включая сатирический роман «Развод», автор преодолевал отсталые черты национального характера своих соотечественников, где традиционализм культуры можно рассматривать как одну из отрицательных концепций, которая противопоставляется прогрессу и развитию нации [3, с. 7].

Николай Трофимович Федоренко классифицирует роман «Развод» как произведение о судьбе «маленького человека» («小人»), которого А. Кириллов описывает как *«человека, способного всей силой мечты подняться только до самого себя, – не только достойного сожаления и нелепого, но ещё и смешного»* [1, с. 209]. Однако, следует отметить, что тематическое и проблемное поле произведения рассматривает более широкий круг вопросов: Лао Шэ не только изображает интеллектуала Лао Ли («老李»), в душе которого происходит конфликт восприятия желаемого и действительного, но и рассуждает над традиционным укладом китайской жизни через действия других героев, например, друга Лао Ли – Чжана Да-гэ («张大哥»), его семьи и остальных. В романе рассматриваются такие важные для китайской культуры понятия, как «брак» («结婚»), «развод» («离婚»), отношения, или связи, «гуанси» («关系») при получении должностей, продвижение по службе и богатство («升官发财») и другие.

Следовательно, для выявления черт национальной специфики и понимания образной составляющей романа «Развод», следует провести сравнительный анализ двух основных семей романа: Ли и Чжан.

Лао Шэ начинает повествование со знакомства с главой семейства Чжан – Чжаном Да-гэ («张大哥»), который является олицетворением традиционных взглядов. Обращаясь к семантике имени героя, стоит отметить, что «大哥» дословно переводится как «старший брат», а переводчик Е. Рождественская адаптировала его как имя собственное, что только подчеркнуло иронию Лао Шэ: *«Чжан Да-гэ – всем и каждому брат. Должно быть, и родной отец называл его братом, да и как называть его иначе?»* [1, с. 5]. Далее читатель узнаёт, что главное занятие Чжана Да-гэ помимо службы – сватовство и борьба с разводами, более того для героя быть свахой («媒婆儿») – «священная миссия», поэтому Чжан Да-гэ восхваляет создание семьи («结婚») и порицает развод («离婚»). Брак, по мнению Чжана Да-гэ, показатель состоятельности, решение личных проблем, искусство, где «рождается любовь», главное – найти пару. В то время как развод – недопустимое явление, которое нужно предотвратить во что бы то ни стало: *«Милые бранятся – только тешатся. Расквашенный нос, подбитый глаз – не велика беда, главное, чтобы не дошло до развода»* [1, с. 6]. Свободный брак («未婚同居») герой также подвергает критике.

Чжан Да-гэ – коренной пекинец, который ко всем остальным городам относится с пренебрежением, при этом «столичный синдром» актуален для китайцев и по сей день. При проведении исследования мы обратили внимание на то, что Лао Шэ, как представитель «простого» народа и автор, который «владеет пером» байхуа («白话»), при этом выросший в Пекине, при описании жизни героя использует большое количество диалектизмов: представитель старшего поколения Чжан в речи использует такие выражения, как «蘑菇» (соотв. современному «гриб»), но в разговорной речи как «копаться, волынить, попусту тратить время» или «неудачный случай», «каша»), «敢情» («оказывается», «разумеется» чжан сам это часто использует), «吃劲» («волноваться, переживать»), а сына Чжана Да-гэ нередко называют «俊佬» (аналог «帅哥», или «красивый мужчина»). В произведении, при описании Да-гэ как примерного семьянина и достойного главы семьи, Лао Шэ посредством преувеличения представляет данное проявление через сатирическую окраску: *«Он настолько во всем разбирается, что слуги в его доме не задерживаются: не потому, что он несправедливый или черствый. Напротив. Слуги постоянно чувствуют, что им нужно делать что-то из ряда вон выходящее, чтобы быть достойными хозяина, например, прыгнуть в реку или затянуть петлю на шее»* [1, с. 13]. Также через действия Чжана Да-гэ Лао Шэ показывает читателю традиционное восприятие чиновничества, которое страдает от коррумпированности, а также связано с концепцией отношений-контактов («关系»): мужа одной из девушек, кого сосватал глава семейства, за убийство пациента забрала полиция. Несмотря на то, что профессию врача мужчина получил путём денег и связей, «сват» желает выволить доктора на свободу.

Далее Лао Шэ показывает читателю другого героя – Лао Ли («老李»), противопоставляя данный образ Чжану Да-гэ, описывая происхождение первого: *«Лао Ли родом из деревни. Впрочем, по мнению Чжан Да-гэ, любой человек, кроме пекинца, – родом из деревни. Тяньцзинь, Ханькоу, Шанхай, равно как Париж и Лондон, для Чжан Да-гэ – деревня. Одна известная ему гора – это Западная»* [1, с. 8]. Героев в контексте произведения объединяет только место работы: оба являются сотрудниками управления финансов, или, как описывается учреждение в оригинальном тексте, в «怪物衙门», где «怪物» – «монстр, сумасброд», а «衙门» – «военное и гражданское учреждение», то есть «контора сумасбродов».

В остальном – герои абсолютные антиподы, что проявляется как в отношении к традициям и устоям Поднебесной, семье, так и через мировоззрение, духовную составляющую, поведение и внешность. Например, с точки зрения физических данных Лао Ли заметно превосходил Чжана Да-гэ, то есть был более привлекательным, не говоря о «*длинном, но не очень, во всяком случае не таком, как ослиная морда или тыква, лице, которое сплющивалось во время смеха, как у старика, большом носе, крупных мочках ушей*» [1, с. 10]. Однако харизмой в отличие от Да-гэ был обделён, что даже окружающим Лао Ли казался странным

и нелепым: *«Стройный, высокий, с большими глазами и густыми бровями; рот, правда, великоват, зато зубы ровные, белые. И все же Лао Ли не вызывал симпатии. Где бы он ни появлялся, людям становилось как-то не по себе. Он, видимо, сам это знал и потому еще больше терялся. Налиют ему чаю, он из вежливости поднимется, чтобы принять чашку, но тут же обольет того, кто подал чай, и себе руки ошпарит. Полезет за платком и при этом умудрится задеть чей-нибудь нос. После этого, не говоря ни слова, схватит шапку и убежит...»* [1, с. 9]. Умение Чжана Да-гэ себя поставить в совокупности с навыками «опытной свахи» придавало ему авторитетность в глазах соотечественников: *«Дела он вел аккуратно, причем самые каверзные доставались ему. Когда же речь шла о визитах к начальству, командировках, взятках, повышениях - о Лао Ли и не вспоминали...»* [1, с. 9].

Разница в характере героев прослеживается и в предпочтении способов времяпрепровождения: Чжан Да-гэ нередко выбирает встречи за ужином в компании, а Лао Ли в свободное время читает, ходит в книжную лавку и иногда в кино. Если мы обратимся к работе Н.А. Спешнева «Китайцы: особенности национальной психологии», то убедимся, что *«образ жизни китайцев в том, что они обожают веселье, всегда любят быть с людьми и не терпят одиночества. В то время как иностранцы предпочитают уединение и избегают толпы и вторжения в личное пространство»* [2, с. 304]. В таком случае можем предположить, что глава семьи Чжан – традиционный образ китайца, в то время как Лао Ли из-за любви к чтению европейской литературы находится под «западным» влиянием.

Автор показывает нам начало взаимоотношения персонажей с момента, когда Чжан Да-гэ замечает, что Лао Ли подавлен, отчего делает вывод, что у того не ладится в семье, и приглашает в гости, ведь *«деревенские чаще других затевают разводы»* [1, с. 8]. Следовательно, следующий этап сравнительного анализа связан с семейной жизнью персонажей, а именно: с отношением к жене, детям, браку. Жена Чжана Да-гэ госпожа Чжан (*«张大嫂»*) – по-своему привлекательная женщина сорока девяти лет, «вторая рука» господина Чжана в решении брачных вопросов и «первая рука» в управлении домашним хозяйством, которой восхищался и сочувствовал Лао Ли. Используя образ госпожи Чжан, Лао Шэ сатирически раскрывает сущность господина Чжана: Да-гэ не тот, каким представляет себя перед другими. Перед читателем предстаёт новый Чжан Да-гэ с «собачьим» характером, для которого жена – прислуга, а дети не важнее клиентов: *«Все думают, Да-гэ умный; ничего подобного. О дочери не заботится, да и о сыне тоже. С утра до вечера устраивает дела родственников и друзей, а я одна – и купить, и приготовить. Сын домой не ездит, дочь живет при школе – в общем, все на мне. В доме, разумеется, есть все - и поесть, и попить, и одеться, но никто не знает, что я живу хуже прислуги. С утра до ночи ни рукам, ни ногам нет покоя. С людьми он вон какой обходительный, а придет домой, всю злость на мне срыгает»* [1, с. 24-25]. Госпожа Чжан хоть и понимает

свое положение, однако не готова противостоять мужу: *«Госпожа Чжан вздохнула. – Кого винить в том, что мы родились женщинами? Так уж нам на роду написано. Все удовольствия – мужчинам, а нам – одни мучения! От судьбы не уйдешь! – Госпожа Чжан печально улыбнулась: пессимизм сменился покорностью»* [1, с. 25]. Через госпожу Чжан читатель также узнаёт о непринятии в китайском обществе так называемых «перезрелых» незамужних женщин. Дети семьи Чжан: дочь Сю-чжэнь («秀真») и сын Тянь-чжэнь («天真») живут самостоятельно, оба красивы, довольны собой, но если девушка обладает спокойным нравом, то юноша – бунтарь, *«боль сердца» Да-гэ* [1, с. 68]. Чжан Да-гэ, что свойственно мужчине традиционного уклада, видит в Тянь-чжэне продолжение рода Чжан, а дочь надеется выдать замуж в ближайшее время, так как из-за возраста и гендера Сю-чжэнь представлена как *«убыточный товар»* [1, с. 73]. Однако в обратную сторону традиционность и «почтительность к родителям» («孝») в семье Чжан не проявляется, что в очередной раз в форме насмешки над Чжаном Да-гэ показывает Лао Шэ: *«Тянь-чжэнь к матери относился безразлично, а к отцу – как к «старому буржую»* [1, с. 73].

Чжан Да-гэ, несмотря на всё вышеперечисленное, через внешнюю благопристойность представляет свою жену другим героям, почитает и уважает, ведь *«женщина – поэзия»* [1, с. 21]. Именно так глава семьи Чжан пытается убедить Лао Ли в том, чтобы отказаться от развода. Позже читатель сталкивается с откровением Лао Ли, где узнает отношение протагониста к браку: *«Удачный брак или неудачный – все равно он порождает тоску, так не лучше ли совсем от него отказаться?»* [1, с. 20].

Лао Ли – образ «маленького человека», страдающего от невозможности сочетать внутренний мир мечтаний с окружающей реальностью: протагонист желает вершить революцию, писать стихотворения, женщину-музу. Таким образом, смеем предположить, что развод для героя – это возможность построить новую жизнь в соответствии с высокими идеалами. И, к сожалению, под удар «героя-мечтателя» попадает его семья. Чжан Да-гэ уговаривает Лао Ли перевезти семью в Пекин под предлогом в виде «детей», ведь жена не является для героя приоритетом, более того, она ему неприятна, так как не соответствует его идеалу: *«Женщины, и замужние и не замужние, – в большинстве своем создания заурядные, пожалуй, более заурядные, чем мужчины. А мне хочется встретить, нет, хотя бы взглянуть на женщину, не забитую жизнью, поэтичную, умеющую красиво любить, искрящуюся весельем, как музыка, целомудренную, как ангел»* [1, с. 20-21]. Также Лао Шэ затрагивает актуальную для «Движения за новую культуру» проблему «бинтования ног» («缠足»): в романе «небольшие ножки» считаются изуродованными, и если Чжан Да-гэ снисходительно относится к недугу, то Лао Ли критикует данную традицию.

Чжан Да-гэ выступает в роли щедрого «спасителя» семейства, обустроивает для Лао Ли жильё, нанимает «помощницу» для жены Ли – госпожу Ма («马大嫂»), что сильно сказывается на дальнейшей судьбе семьи, так как Лао Ли в послед-

ствии в невестке «хозяйюшки» – младшей Ма («马小姐») увидит свой образ идеальной женщины. Единственные, кому рад Лао Ли в то время, – дети Лин и Ин. Однако дочь рассматривается также в потребительском ракурсе: внешняя красота Лин признается Лао Ли только после того, как более высокая по своему статусу госпожа Чжан желает стать приемной матерью девушки. Жена Лао Ли («李大嫂»), которая благодаря уважению и сочувствию жены Чжана Да-гэ к другим женщинам, особенно «деревенским», стала ухоженной, красивой, с манерами, вызывала ещё большее раздражение Лао Ли: для героя женщина – всего лишь мать его детей, которая *«умеет стряпать, умеет переносить лишения, при виде которой возникают мысли: либо нужно мириться с тем, что имеешь, либо упразднить браки»* [1, с. 94]. Из монолога героя мы делаем вывод, что такое отношение происходит ввиду того, что Лао Ли не знает точно собственных желаний: *«Чего же я хочу? – спрашивал себя Лао Ли. Но ответить не мог»* [1, с. 28].

Далее будет рассмотрен образ – Сяо Чжао («小赵»), который представляет собой более негативные черты, чем перечисленные выше персонажи. Сяо Чжао оказал влияние и на Чжана Да-гэ, и на Лао Ли. Внешний облик героя, который изобразил Лао Шэ посредством сатиры и метафор совершенно противоположен действиям персонажа: *он не был красив, его глаза похожи на жареные фасолы* («眼珠像炒豆儿» [4]) [1, с. 158], но при этом он был хитёр и пользовался популярностью у противоположного пола: *«женщины всегда были ему доступны»* [1, с. 177]. Сяо Чжао убеждал остальных, что у него есть семья, при этом имел связи с женой начальника. С начала романа и под конец герой приносит Лао Ли и Чжану Да-гэ неприятности: унижает Ли посредством шуток в адрес жены и использует «драгоценность» в виде дочери Да-гэ, соблазняя девушку: *«а эта молода, зато насколько дешевле обходится – две бутылки лимонада и обед!»* [1, 158], дабы удовлетворить своё самолюбие, о чём Сяо Чжао сам нередко упоминает.

Так, читатель в середине романа узнаёт, что Тянь-чжэна забрала полиция, которая в романе также описывается как *«всесильная организация, которая ни перед кем не отвечает и может делать всё, что угодно»* [1, с. 130], обвинив его в связях с революционерами и коммунистами. В данной ситуации Лао Шэ снова сатирически изображает портрет отца семейства Чжан: Чжан Да-гэ горюет не по сыну, а по своему положению, ведь он был уважаемым человеком, но его сына заподозрили в такой постыдном преступлении, и *«если бы Тянь-чжэнь умер своей смертью, то Чжан Да-гэ погоревал – и всё»* [1, с. 130]. В это время на работе освободилось место, отчего внимание остальных героев, которым Чжан Да-гэ когда-то оказал услугу, было сконцентрировано на получении новой должности, а не на решении проблем друга, что вызывало у Лао Ли тоску и жалость, и, конечно, герой решил протянуть Да-гэ руку помощи. Вызволнение Тянь-чжэня из тюрьмы могло быть осуществлено, используя связи и расписку – всё зависело от Сяо Чжао, *человека без веры, убеждения, морали и принципов* [1, с. 176]. Абсурдность достигается в романе, когда Чжан Да-гэ был готов отдать за

Сю-чжэнь «негодяю» свой дом, но тот потребовал через униженного Лао Ли два дома и 250 юаней, на что герой согласился, причём заплатил из своего кармана. Тогда Лао Шэ использует аллюзию на «Фауста» Гёте: *«Он был даже рад что, как Фауст, продал душу дьяволу. «Ещё неизвестно, какую штуку он со мной выкинет»»* [1, с. 133].

Тем не менее, апогей жизни Сяо Чжао представлен как наказание за совершённые персонажем злодеяния. Несмотря на авторитетность и богатства, персонаж был убит Дином вторым («丁二爷») – единственным слугой, кого оставил Чжан Да-гэ, а его тело было найдено в реке. В то время происходили частые увольнения и смена властей: *«назначили нового мэра города, поэтому, убийство приписали чиновнику, объяснив тем, что Сяо Чжао хотел «сместить» начальника и занять высокий пост...»* [1, с. 198-199].

В заключительной части романа Лао Шэ снова противопоставляет два героя: Чжана Да-гэ и Лао Ли. Первый вернулся к прошлой жизни, ведь после реабилитации сына он будто «воскрес»: *«Чжан Да-гэ продолжил дела «свахи» и на службу, наслаждаясь званием «столичного» человека, словно до этого ничего не происходило»* [1, с. 193]. Лао Ли потерял надежду и решил уехать в деревню вместе женой, детьми и Дином вторым, ведь идеал женщины, о которой он мечтал, в лице младшей Ма («马小姐») был разрушен: девушка вернулась к мужу. Поступок Лао Ли А. Кирилов связал с увлечениями Лао Шэ теориями Л.Н. Толстого, а заключительный аккорд: *«в деревню, к земле поближе»* – дань этому увлечению [1, с. 215].

Таким образом, роман «Развод» Лао Шэ – произведение, связанное с событиями Китая 1920-1930-ых годов, в котором прослеживается мастерство автора в использовании юмора, сатиры, просторечий, локальных реалий, а также отражается национальная специфика социальной действительности тех лет.

В романе наиболее ярко представлены образы Чжана Да-гэ и Лао Ли, антиподов, неразрывно связанных между собой. *Чжан Да-гэ олицетворяет собой закоренелые традиции прошлого Китая*, где понятия «сватовства» и «брака» носят обязательный «ритуальный» характер, в то же время демонстрирую лишь внешнее проявление благополучия семьи; концепции «связей», «карьеры», «чиновничьей службы», «зажиточного капитала» также демонстрируют материальные желания героя, где не всегда учитывается духовная составляющая, а понимание поддержки внешнего благопристойного вида является приоритетной. Так же стоит отметить, что при описании Чжана Да-гэ Лао Шэ представляет героя как объект сатиры.

Образ Лао Ли символизирует собой переходный этап китайской служивой интеллигенции 1930-х гг., которая мысленно стремится к внутренним преобразованиям, однако в силу собственного эгоизма и страха перед общественными изменениями, прибывает в состоянии стагнации: *«Его то и дело одолевали сомнения: он мечтал стать революционером, философом, но сделать хоть шаг по этому пути не хватило смелости, наконец, он решил остаться чиновником,*

честным главою семьи, но опять не был уверен, правильно ли поступает. В конце концов... О! Нет никакого конца, сплошные колебания...» [1, с. 28]. Несмотря на то, что Лао Ли является более прогрессивным представителем чиновников того времени, проблема личностного развития данного героя заключается в двойственности внутреннего мира данного героя: нежелании и неумении принимать реальную действительность, при этом предпочитая мир собственных беспочвенных фантазий. Таким образом, Лао Ли является отражением той части китайского народа, которая больше всего пострадала в переходный период, бесильный интеллект, бесконечно переживающий вопрос идентичности, страдающий «депрессией» («苦闷病»), в сердце которого есть стремление к свету, но уже нет надежды: *«Всё погружено во мрак, ни малейшего проблеска»* [1, с. 208]. Лао Ли на протяжении всего романа обладает бесконечной двойственностью своих взглядов: герой ощущает противоречия между светской жизнью и духовными поисками, постоянно вступает в борьбу между традициями или современностью, разрывается между служением обществу и содержанием семьи. Несмотря на то, что роман носит название «Развод», читатель становится свидетелем абсурдности происходящего при наступлении развязки произведения, так как реализация желаемого «развода», проблематика которого проходила красной нитью через все повествование, не состоялась, что символизирует собой бесконечный и замыкающийся круг пороков национального характера того времени.

Таким образом, роман «Развод» в художественной форме выступает критикой китайской действительности периода 1920-1930-х гг., где желание внутренних и внешних изменений нации не могло в полной мере достичь апогея прогрессивности. Лао Шэ выражает критику восприятия брака как внешней традиции, необходимостью которого является лишь поверхностное создание семьи с последующим использованием наследников в качестве продолжения рода (Сючжэнь и Тянь-чжэнь). Героини романа (госпожа Чжан, госпожа Ли и младшая Ма) обладают традиционными благородными чертами, в силу своей благопристойности вынуждены мириться с внешним соблюдением ритуала, отчего не обретают в полной мере статус равного партнера.

В произведении мужские персонажи, помимо внутрисемейного статуса мужа, обладают внешне социальным представительством в качестве чиновников, где, к сожалению, реализуют себя посредством коррумпированности, желания установления необходимых выгодных связей, а также сохранения внешнего социального благополучия (Чжан Да-гэ, Сяо Чжао, господин У и господин Цю и др.). Трагизм в произведении Лао Шэ раскрывается через жизненный путь Лао Ли, попытки персонажа осознать своё собственное предназначение в стремительно развивающемся мире, который в то же время пребывает в состоянии стагнации ввиду невозможности развития внутреннего стержня и оказания помощи революционному движению из-за давления в виде семейного долга.

Библиографический список

1. Рождественская, Е. Развод / Е. Рождественская. – М.: Художественная литература, 1967. – 221 с.
2. Спешнев, Н.А. Китайцы: особенности национальной психологии / Н.А. Спешнев. – СПб.: КАРО, 2012. – 336 с.
3. Федоренко, Н.Т. Лао Шэ. Избранное / Н. Т. Федоренко. – М.: Радуга, 1982. – 512 с.
4. 老舍, 离婚 / 得间小说 [Электронный ресурс]. – URL: [http://www. idejian. com/book/11882450/3.html](http://www.idejian.com/book/11882450/3.html) (дата обращения: 10.11.23). (Лао Шэ, Развод / художественное издание [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.idejian.com/book/11882450/3.html> (дата обращения: 10.11.23).

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПСИХОПАТИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ДЕТЕКТИВНОЙ ПРОЗЕ

В. Ю. Назаренко

*аспирант (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
varya.nazarenko.1999@mail.ru*

В статье рассматривается появление и особенности изображения нового типа личности в китайской современной литературе — психопатического. Анализируются его характерные черты, такие как отсутствие любви и чувства вины, агрессия и обесценивание жизней других людей. Особое внимание уделяется двум представителям психопатического типа личности — героине повести Чжан Юэжань «Красные туфельки» и 13-летнему Чжу Чаояну в романе Цзы Цзиньчэна «Плохие дети». В сравнительном аспекте исследуются их поведение, мотивы и личные качества. Статья может быть интересна литературоведам, психологам и социологам, изучающим типологию личности в литературе.

Ключевые слова: современная китайская проза; детективная проза; деструктивность; психопатический тип личности; фигура родителя; бихевиоризм.

SPECIFIC PATTERNS OF PERSONALITY IN MODERN CHINESE DETECTIVE PROSE

V. Y. Nazarenko

*PhD student (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
varya.nazarenko.1999@mail.ru*

The article examines the appearance and features of the image of a new type of personality in Chinese modern literature – the psychopathic one. His characteristic features are analyzed, such as lack of love and guilt, aggression and devaluation of other people's lives. Special attention is paid to two representatives of the psychopathic personality type – the heroine of Zhang Yuezhan's novel «Red Shoes» and 13-year-old Zhu Chaoyang in Zi Jincheng's novel «Bad Children». In a comparative aspect, their behavior, motives and personal qualities are investigated. The article may be of interest to literary critics, psychologists and sociologists studying the typology of personality in literature.

Key words: modern Chinese prose; detective prose; destructiveness; psychopathic personality type; the figure of the parent; behaviorism.

Типология личности представляет собой значимый аспект в теории китайской литературы, требующий детального изучения и анализа. Данный вопрос требует комплексного подхода, учитывающего взаимодействие различных научных дисциплин, таких как история и философия Китая, социология, психология, культурология и т.д.

С конца XX века концепция личности в китайской литературе претерпевает значительные изменения, что обуславливает необходимость её всестороннего исследования. В рамках этого исследования важно проанализировать эволюцию и способы репрезентации личности, а также представляется возможным рассмотреть типологию личности в контексте генезиса и развития литературных жанров, традиционных представлений о личности и их трансформации в условиях современных социальных реалий. Кроме того, необходимо учитывать влияние культурной интеграции и применение западноевропейских подходов к формированию и изображению личности в литературных произведениях.

Детективный жанр в Китае является одним из самых популярных, о чём свидетельствуют регулярные упоминания в СМИ, всевозможные киноадаптации, а также многочисленные публикации произведений данного жанра. В связи с чем литературоведы отмечают появления его модификаций (например, триллер, криминальная литература, шпионский детектив и т.д.), а также фиксируют изображение китайскими авторами новых типов личности, исследуют их природу и степень адаптивности в общественно-социальном пространстве произведения. Доктор филологических наук Н. Ю. Грякалова связывает появление новых типов личности с постмодернистским интересом авторов к «маргинальным феноменам и локусам, к “инаковости”, “присутствию” в человеке, в его бессознательном, “Другого”, что делает его (человека) нетождественным самому себе, ставит на грань или за пределы “нормы” – психической, социальной, нравственной» [1, с. 42].

Одним из способов исследования авторами личности в контексте детективного жанра является обращение к проблеме человеческой деструктивности и способов её коррекции, которая является предметом исследования многих психологов и философов XIX – XX веков, таких как Э. Фромм, З. Фрейд, Б. Ф. Скиннер, Д. Моррис, Ж. Делез и др.

Отметим, что профессиональная деятельность большей части современных китайских писателей детективных произведений связана с работой в госструктурах, психологией и социологией, что подразумевает обращение писателей к собственному профессиональному опыту и понимание теории «бихевиоризма» [2], а также типологии личности, репрезентируемой в произведениях. Так, самые популярные писатели в детективном жанре в Китае – это Лэй Ми (雷米), Чжоу Хаохуэй (周浩晖), Цзы Цзиньчэнь (紫金陈), которые являются бывшими сотрудниками правоохранительных органов, а в настоящее время – преподавателями криминальной психологии ведущих ВУЗов КНР.

Одним из новых типов личности появившийся в китайской современной литературе, в частности, благодаря эволюции детективного жанра, является психопатический. Кандидат философских наук А. В. Кучерова отмечает, что «психопатия – особый тип личности, не эквивалентный каким-либо душевным расстройствам» [3, с. 147]. Для исследуемого типа личности свойственен набор характерных черт, а также абсолютизация идеи собственного превосходства, определённый паттерн поведения, а также механизмы взаимодействия с обществом.

Особый интерес психопатия как тип личности вызывает в контексте образной системы китайской литературы, где особое место занимает образ ребёнка, в котором и актуализируется данный тип личности.

Наиболее явными представителями психопатического типа личности в современной китайской прозе являются героиня повести Чжан Юэжань «Красные туфельки» (张悦然《红鞋》, 2004) и 13-летний Чжу Чаоян в романе Цзы Цзиньчэна «Плохие дети» (陈紫金《坏小孩》, 2014). При детальном рассмотрении двух героев становится явной принадлежность обоих детей именно к психопатическому типу личности, для которых характерны следующие черты:

1. Неспособность любить или «отсутствие эроса в самом широком смысле этого слова» [4]. Данная черта прослеживается как в повести Чжан Юэжань, так и в романе Цзы Цзиньчэна. Например, появление в произведении 4-летней героини «Красных туфелек» происходит в момент убийства матери девочки, однако ребёнок не реагирует на смерть единственного родителя: «... ни страха, ни горестных воплей, она не бросилась к матери, не обхватила, беззвучно всхлипывая» [5, с. 75]; она лишь «дошла до лежащей в луже крови матери, с усилием сделала шаг и переступила через неё. Словно не через мать, а через камень на дороге» [5, с. 75], что говорит, во-первых, об отсутствии фигуры «матери» в жизни девочки, и, во-вторых, об отсутствии близкородственных связей и эмоциональной привязанности между девочкой и женщиной. Далее ребёнка на воспитание берет убийца матери, решивший таким образом начать жить «как все». И хотя мужчина пытается сделать все возможное, чтобы обеспечить девочке беззаботное детство, заменить фигуру родителя, между героями также не формируется эмоциональной привязанности.

В романе Цзы Цзиньчэна подросток Чжу Чаоян рос и воспитывался только матерью, однако он почти все время проводил за учебниками по математике в одиночестве, а его отец всего себя посвящал бизнесу и новой семье. Т.е. у героя также не сформированы близкородственные связи с членами своей семьи. Он растет закрытым, в связи с чем у него нет друзей в школе.

Однако, если говорить о понятии «эроса» в узком смысле, то у обоих героев также отсутствует понятие «физического» воплощения любви. Так, повзрослев, героиня «Красных туфелек» проводит свою первую ночь с незнакомцем в обмен на желанный фотоаппарат. И хотя её опекун предпринимал попытки изложения этических норм и морали, героиня, в свою очередь, не видит в своём поступке ничего предосудительного. Чжу Чаоян же на попытки приятеля Дин Хао завести разговор о симпатии к подруге Пупу отвечает, что никогда не думал ни о чем подобном.

2. Отсутствие чувства вины. Г. Б. Бедненко пишет, что вместо вины как нравственного внутреннего конфликта, «[психопаты] испытывают ощущение своей неуместности в мире, отвержение окружающими и социальную несостоятельность, что, конечно, способно причинить им определенные страдания» [6]. Отметим, что данная черта в большей степени проявлена в характере Чжу Чаояна: несмотря на то что он был лучшим учеником в классе, герой на протяжении

всего романа искал одобрения отца и преподавателей (т.е. лиц, перед которыми юноша испытывал уважение). Например, в борьбе со сводной сестрой за любовь отца он сталкивает девочку с подоконника, однако не испытывает чувства вины за её смерть. Вместо этого он перекладывает ответственность на своих приятелей, бежавших из приюта: *«Если детективы узнают, что вы были в Детском дворце со мной, то как-нибудь докопаются до правды. Вот почему надо сделать так, чтобы полиция не узнала, что вы с Дин Хао – мои друзья»* [7, с. 170].

3. Ярко выраженная агрессия. Данная черта является проявлением синтеза двух предыдущих, так как социальная несостоятельность, а также отсутствие чувства значимости для кого-либо формируют для психопатической личности, во-первых, враждебное или отчуждённое отношение к окружающему миру, а во-вторых, защитный механизм, который является проекцией активной или пассивной агрессии, выраженной «регулярными бесконтрольными проявлениями» [4].

В случае с девочкой в повести Чжан Юэжэнь, представляется возможным говорить о проявлениях пассивной агрессии, подкрепляемой садистическими наклонностями. Это интерпретируется автором в сценах расправы девочкой сначала над животными, а потом и над своим опекуном, которого она в конце повести «заказывает» группировке («красные туфли перешагнули через него» [5, с. 101], как когда-то через женщину, подарившую девочке жизнь). Отметим, что, убивая мужчину, таким образом девочка не мстит за смерть матери, а наоборот, она превращает истекающий труп в арт-объект для фотографии.

В социологических исследованиях психопатов также называют социальными хищниками, однако данное утверждение нельзя свести лишь к метафоре, так как *«специфика протекания реальных физических процессов сближает психопатов с животными»* [3, с. 148]. Цзы Цзиньчэнь, формируя психопатическую личность Чжу Чаояна, изображает динамичное развитие агрессии в характере юноши: начиная с пассивной агрессии героя, которую он скрывает за множественными попытками поиска признания родителя, а затем трансформирует её в активную агрессию. Постепенный переход от пассивной к ярко выраженной активной агрессии проявляется сначала в нецензурных обращениях к мачехе и сводной сестре (перед которым отец мальчика испытывает буквально религиозное преклонение), а после оформляется в четко сформулированное желание убить не только отца, но и его новую жену. Мальчиком движет активная ненависть и агрессия, подкрепляемая циничностью и жестокостью, так как даже смерть 9-летней сестры приносит желаемую сатисфакцию лишь на короткое время.

Говоря о дополнительных стимулах к проявлению агрессии в контексте рассматриваемых художественных произведений нельзя не отметить у обоих героев явную тягу к убийству, которая в случае с девочкой в повести Чжан Юэжэнь подкреплена творческим началом и фигурой родителя (а также её родом деятельности), а в случае с героем романа Цзы Цзиньчэня обусловлена интеллектуальным потенциалом мальчика. Таким образом, *«агрессия и тяга к убийству характерны для человека-охотника. Если воспитание и социальные условия не пе-*

рекрывают это естественное влечение, то люди получают удовольствие от охоты и убийства» [8]. Э. Фромм в труде «Анатомия человеческой деструктивности» критикует подобные взгляды, считая, что «жестокость и убийства ради удовольствия лишь подтверждают одно: существование садистских личностей и цивилизаций» [9].

4. Обесценивание жизней других людей. Данная черта проистекает как следствие ранее названных черт и подразумевает отсутствие рефлексии героев произведений касательно их роли в судьбах окружающих. Например, героиня повести систематически сбегает из дома, инсценируя похищения с целью выкупа: *«Меня похитили, но всё благополучно. Приезжай и привози сто тысяч»* [5, с. 92]. С каждым «похищением» сумма выкупа растет, однако девочку вовсе не волнует каким образом мужчина достанет необходимую сумму, так как она знает, что терзаемый чувством вины за смерть ее матери, бывший киллер пойдет на все, чтобы выполнить условия сделки и вернуть девочку домой.

Чжу Чаоян же, в свою очередь, апеллирует к тому, что его приятели являются сбежавшими сиротами, которых рано или поздно поймут и вернут в приют, а также прибегая к манипуляциям, он использует друзей для реализации собственного плана: *«Пусть даже ты попадёшь в неприятности, пусть убьёшь кого-нибудь – поедешь в исправительный центр, и все. Даже там наверняка лучше, чем в приюте»* [7, с. 273]. Он уговаривает Дин Хао, Пупу и шантажируемого ими преподавателя расправиться с отцом и мачехой, а сам отправляется в школу, таким образом обеспечив себе алиби, т.е. он намеренно подвергает жизни других людей потенциальной опасности, игнорируя самооценку их жизней и превращая их в инструмент для достижения личных целей.

5. Личные качества. В исследованиях психологического, философского, а также литературоведческого характера касательно классификации и способов проявления психопатических черт личности отмечается, что они *«могут быть врожденными, навязанными или избранными самостоятельно»* [10]. Исходя из исследований Э. Фромма, З. Фрейда и других ученых представляется возможным отнести к наиболее явным чертам, свойственным для психопатической личности, эгоизм, развитую социальную мимику, агрессивность, пренебрежение как собственной жизнью, так и жизнями других, отсутствие ценностных ориентиров, неэмпатичность и т. д. Так, анализируя поведенческую модель, которой придерживается героиня повести Чжан Юэжань, становится очевидным проявление врожденных черт личности, отчасти свойственным для ее матери. Говоря о личностной трансформации Чжу Чаояна можно заключить, что, изображая последовательный переход от роли жертвы к роли охотника, юноша избирает поведенческую модель сначала подражая своим друзьям, а затем осознанно перенимает сопутствующий ей набор черт и личных качеств.

Резюмируем, что основными особенностями изображения психопатической личности в китайской прозе являются следующие:

1. Обращение авторов художественных произведений к социальным аспектам психопатии. Психопатическая личность в современной китайской детектив-

ной прозе часто изображается в контексте социальных взаимодействий, где отсутствие эмоциональной привязанности и чувства вины приводит к формированию антисоциального поведения. Так, героиня повести «Красные туфельки» и Чжу Чаоян оказываются в маргинальных социальных группах, где их поведение не вызывает осуждения или отторжения, что абсолютизирует важность социальных норм и моральных ориентиров в формировании личности и её способности к социальной адаптации.

2. Определение степени влияния окружения и воспитания на развитие личности. Цзы Цзиньчэнь и Чжан Юэжань акцентируют внимание на роли, которую играет родительское воспитание в формировании психопатической личности, а также на наличие или отсутствие фигуры родителя в целом. В случае с Чжу Чаояном, отсутствие эмоциональной поддержки и признания со стороны отца приводит к развитию агрессивных и антисоциальных черт. В контексте развития психопатической личности у героини повести необходимо отметить, что девочка изначально проявляла холодность и отстраненность по отношению к матери, что говорит о специфической природе ее личности в принципе.

3. Изображение явных и скрытых психологических механизмов защиты. А. В. Гнедько отмечает, что *«психопатическая личность часто использует различные механизмы защиты, такие как агрессия и садистские наклонности, для компенсации внутренних конфликтов и чувства неполноценности»* [8]. Эти механизмы могут проявляться в различных формах, от пассивной агрессии до активного насилия. Так, девочка от просмотра фильмов в жанре хоррор переходит к реконструкции увиденного сначала на животных (щенок таксы, кошка), а затем переносит опыт истязаний на соседского мальчика и своего опекуна. Отметим, что катализатором реализации садистических надстроек личности может стать травма. Примером может быть травма отверженного, которая наиболее явно прослеживается у Чжу Чаояна, который от пассивной агрессии, применяя различные манипуляции и подвергая опасности своих друзей, переходит к осуществлению планов мести.

4. Использование контекстуальной составляющей жанровой модели. Оба произведения относятся к детективному жанру, что предоставляет авторам возможность исследовать такой сложный психологический феномен, как психопатия, через призму мотивов поиска и преследования, а также реализации так называемого «кода Загадки» [11, с. 321] и изображения преступных процессов. Это позволяет рассмотреть природу личности в контексте человеческой деструктивности, а также механизмы её проявления.

Таким образом, психопатический тип личности является самостоятельным феноменом, воплощающим характерные для современного общества поведенческие модели. Анализ установок героев «Красных туфелек» и «Плохих детей» и их способа взаимодействовать с окружающим миром проливает свет на специфику социума и отношений в нем, на подходы к определению личности, а также на условия, формирующие пространство для существования отдельного человека. В результате подчёркивается значимость социальных, семейных и психологических факторов в

развитии личности и её способности к адаптации и взаимодействию с окружающим миром, что также способствуют более глубокому пониманию природы личности в китайской литературе в целом и в детективной прозе в том числе.

Библиографический список

1. Грякалова, Н. Ю. «Психопаты»: история понятия и его литературные трансформации на рубеже XIX-XX веков // Русская литература – 2022. – Номер 3. – С. 41-49 [Электронный ресурс]. – URL: <http://ras.jes.su/rusliter/s013160950021711-6-1> (дата обращения: 08.09.2024).
2. Ирхин, Ю. В. Достижения и ограничения бихевиоризма и постбихевиоризма [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dostizheniya-i-ogranicheniya-biheviorizma-i-postbiheviorizma/viewer> (дата обращения: 08.09.2024).
3. Кучерова, А. В. Психопатия в контексте современности: от биосоциальной проблематики к психопатической модели общества / А. В. Кучерова // Философия науки и техники. 2021. Т. 26. №1. – С. 144 – 157.
4. Гуггенбуль-Крейг, А. Эрос на костылях [Электронный ресурс]. – URL: <https://www2.e-reading-lib.com/book.php?book=106765> (дата обращения: 08.09.2024).
5. Чжан, Юйжань. Красные туфельки // Красные туфельки. Сборник произведений молодых китайских писателей: Пер. с кит. яз. / Отв. ред. А. А. Родионов; Сост. Н. Н. Власова, И. А. Егоров, А. А. Родионов. – СПб.: Институт Конфуция в СПбГУ, КАРО, 2014. – С. 74 – 101.
6. Бедненко, Г. Б. Психопаты в сказках и литературе [Электронный ресурс]. – URL: <https://psynavigator.ru/publikacii/psihopaty-v-skazkah-i-literature> (дата обращения: 08.09.2024).
7. Цзы, Цзиньчэнь. Плохие дети / Цзы Цзиньчэнь ; [перевод с китайского И. Глыбиной]. – Москва : Эксмо, 2024. – 384 с.
8. Гнедько, А. В. Анатомия человеческой деструктивности в интерпретации Эриха Фромма [Электронный ресурс]. – URL: <http://eprints.tversu.ru/6412/1/Вестник%20ТвГУ.%20Серия%20Философия.%202017.%201.%20С.%20170-179.pdf> (дата обращения: 08.09.2024).
9. Фромм, Э. Анатомия человеческой деструктивности [Электронный ресурс]. – URL: <https://fictionbook.ru/static/trials/00/14/81/00148101.a4.pdf> (дата обращения: 08.09.2024).
10. Кучерова, А. В. Психопатия как модус человеческой деструктивности в литературной и философской рефлексии постмодерна (на примере романов «Заводной апельсин» Э. Берджесса и «Осиная фабрика» И. Бэнкса) // Идеи и идеалы. 2021. – Т. 13, № 4, ч. 2. – С. 442 – 457.
11. Барт, Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М: Прогресс, Универс, 1989. – С. 424 – 461.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИИ В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ФЭН ЦЗИЦАЯ

В. Ю. Назаренко

аспирант (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)

varya.nazarenko.1999@mail.ru

Статья посвящена исследованию одной из ключевых тем в творчестве китайского писателя и драматурга Фэн Цзицая на примере таких произведений как «Крик», «Волшебный кнут», а также «Десятилетие бедствий». Целью исследования является выявление специфики использования автором культурно-исторического метода, а также репрезентация аксиологической системы в произведениях, центральные герои которых являются воплощением образа «маленького человека».

Ключевые слова: документальная проза; историзм; китайская литература; культурно-исторический метод; новая историческая проза; образ «маленького человека».

REPRESENTATION OF HISTORY IN CHINESE LITERATURE BY THE EXAMPLE OF THE WORKS OF FENG JICAI

V. Y. Nazarenko

postgraduate student, (Belarusian State University, Belarus, Minsk)

varya.nazarenko.1999@mail.ru

The article is devoted to the study of one of the key themes in the work of the Chinese writer and playwright Feng Jicai on the example of such works as «Scream», «The Miraculous Pigtail», as well as «Ten Years of Madness». The aim of the study is to identify the specifics of the author's use of the cultural-historical method, as well as the representation of the axiological system in works whose central characters are the embodiment of the image of the "little" person.

Key words: Chinese literature; cultural and historical method; documentary prose; historicism; new historical prose; the image of a "Little Person".

Многовековую связь китайской литературы с историей подчёркивают такие литературоведы как В. П. Васильев, Н. А. Лебедева, Н. А. Спешнев и другие. Исследователями отмечается, что «категория времени в контекстуальном плане неразрывно связана с концептом памяти, так как они являются двумя основными составляющими исторической хроники» [1]. В этом ключе нельзя не отметить творчество Фэн Цзицая (冯 骥 才, 1942 г.) – одного из самых известных китайских прозаиков и художников. Его формирование не только как личности, но и как писателя началось в самый сложный исторический период XX века: в годы «культурной революции» (1966-1976 гг.). Именно идейно-политическая кампа-

ния и итоги её проведения стали основным стимулом в начале творческого пути автора. Художественно-историческая концепция – это одно из важнейших составляющих художественного своеобразия писателя, неотъемлемая грань его творчества. Репрезентация истории имеет как общее и индивидуальное в различных жанрах и в разные периоды жизни писателя. В связи с чем представляется возможным исследование произведений как раннего периода творчества Фэн Цзиця (馮驩才, р. 1942), примером которых является повесть «Крик» («啊!», 1971 г.), представляющая собой направление «литературы шрамов», фольклорно-исторический роман «Волшебный кнут» («神鞭», 1984 г.), относящийся к литературе поиска корней; так и более позднего периода, к которому исследователи культуры и литературы Китая XX века относят его роман «Десятилетие бедствий: записки о “культурной революции”» («一百个人的十年», 1987 г.).

При исследовании произведений Фэн Цзиця нельзя не обратить внимание на его биографию. На момент начала проведения «культурной революции» семья Фэн имела в собственности угольную шахту, торговый дом и мукомольную фабрику, что в 60-е гг. XX века подразумевало неизбежное столкновение с «раскулачиванием», проводимым отрядами борцов за революцию – хунвэйбинами (红卫兵). Данный факт осветил синолог Б. Л. Рифтин: «в то время всякое творчество в Китае жестоко преследовалось. В те годы хунвэйбины своими преследованиями многих доводили до полного отчаяния, а нередко и до самоубийства» [2]. В связи с чем в методологии автора наблюдается превалирование в использовании биографического и культурно-исторического методов. Репрезентация истории в таких произведениях, как «Крик», «Кулак во имя добра и справедливости», а также «Волшебный кнут» и др. сопровождается зафиксированной рефлексией автора, которая отмечается на следующих уровнях:

1) Анализ истории в узком смысле, что подразумевает рассмотрение исторического события «в самом себе» или «здесь и сейчас» без анализа его причин и последствий;

2) Переосмысление истории в широком смысле, что подразумевает рассмотрение в произведении конкретного знакового исторического события на протяжении определённого времени, например, «культурной революции», а также его выявление связи с прошлым и будущим, а также увеличение объёма, усложнение исторического материала в процессе развития творчества писателя, что, в свою очередь, проявляется в авторской рефлексии;

3) Личность в историческом контексте. В данном аспекте имеется в виду, что автор в произведении изображает судьбу отдельного человека на фоне истории своей страны.

Примером репрезентации истории в узком смысле может служить повесть «Крик». Данное произведение является одним из первых в творчестве писателя и относится к «литературе шрамов», основная цель которой – *«описание ужасов и страданий во время “десятилетних бедствий”, а также обличение маоизма»* [3]. К произведениям данного литературного направления в творчестве Фэн

Цзицай также относятся повесть «На развилке, усыпанной цветами» («铺花的歧路», 1979 г.) рассказ «Письменный стол» («书桌», 1980 г.), повесть «Спасибо жизни» («感谢生活», 1985 г.) и др. Свою дебютную повесть он *«писал тайком на тонкой рисовой бумаге, потом скатывал листочки в трубочку и прятал в раму своего велосипеда. Велосипед днём стоял во дворе, а там хунвэйбины каждый день искали “нити враждебного заговора”, и однажды, боясь, что кто-нибудь догадается снять седло велосипеда и заглянуть внутрь трубок, Фэн вынул все рукописи и сжёг их»* [2]. Основным мотивом для написания повести послужили личный опыт, а также истории жертв «культурной революции» – своих друзей и близких. В предисловии к повести автор отмечает, что ему *«хотелось правдиво запечатлеть действительность определенного исторического периода, чтобы о ней не забыли. Если забыть о зле, оно может вновь появиться, в другом обличье»* [2].

В центре произведения изображены противостояние добра и зла, а также система ценностных ориентаций героев, строящихся на тщеславии и психологии предательства (одной из художественных особенностей китайской «литературы шрамов»). Так, добром и, соответственно, жертвой в произведении становится научный сотрудник краеведческой группы Института истории, представитель интеллигенции – У Чжунъи. Обычно он довольно осторожен в своих высказываниях и поступках, однако, после начала движения «чистки классов», получает письмо, в котором его брат высказывает предостережение о том, что выступление У Чжунъи в «Читательском клубе» много лет назад в нынешних реалиях может стать преступлением. С этого момента героя охватывает паника, особенно, когда он обнаруживает пропажу письма, написанного в ответ: *«Но ведь все знают, что это было за время. Куда большие заслуги и те часто не помогали, ничтожный промах мог навлечь нежданную беду. Приходилось на каждом шагу остерегаться возможных ошибок и стараться заранее уберечь себя от последствий. В этой зловещей атмосфере даже у людей, которым вроде и нечего было опасаться, могли ни с того ни с сего возникать сомнения и тревоги, начинало колотиться сердце...»* [4]

Образ самой «культурной революции» Фэн Цзицай воплощает в лице Цзя Дачжэня – начальника политотдела университета, лаконично и весьма чётко изображая его психологический портрет: *«Творить над людьми расправу, валить их наземь, подчинять своей воле – вот что стало главным смыслом жизни и работы Цзя Дачжэня, его основной заслугой. <...> В его руках оказались неограниченные возможности манипулировать отношениями между людьми. Считалось недобрым предзнаменованием, если он начинал кем-либо интересоваться. Любые контакты с ним грозили непредвиденными последствиями, и неудивительно, что люди всячески его избегали. Но его это не сколько не смущало; напротив, он не без гордости сравнивал себя с «концентрированным ядохимикатом». Увы, этот яд разбрызгивался в таких количествах, что от него гибли не столько вредные насекомые, сколько полезные»* [4].

Автор особенно реалистично изображает жизнь в Китае 1960-х гг., воссоздавая общую атмосферу подавленности, безысходности, буквально осязаемой тревоги и паранойи главного героя, являющегося воплощением самого Фэн Цзидая. На протяжении второй половины повести У Чжунъи ведёт диалог сам с собой то запугивая, то успокаивая себя. Он боится поделиться своими страхами даже с самыми близкими, потому что отношения в обществе деформированы настолько, что доверять нельзя никому. С течением времени скрывать своё эмоциональное состояние становится всё сложнее. Это выражается в излишней потливости, суетливости и напряжённости молодого человека, что не остаётся незамеченным Цзя Дачжэном: *«Заложив руки за спину, он неотрывно глядел на У Чжунъи, как бы показывая, что видит его насквозь»* [4]. Тем самым доводя героя до самообличения. Помимо главного героя, «возмездие» настигает и семью его старшего брата, половину лица которого обжигают, а затем и вовсе отправляют на трудовое «перевоспитание».

Особого внимания заслуживают значения имён главных героев. В имени У Чжунъи автором подобрано три иероглифа 吴仲义 (Wú Zhòngyì), где первый является фамилией У, второй обозначает героя как среднего или младшего сына в семейной иерархии. Особый интерес в имени героя представляет третий иероглиф 义, в китайском языке часто употребляющийся в значении ‘справедливость’, ‘ответственность’, ‘долг’ и т.д., а также являющийся одной из пяти добродетелей, которыми «должен обладать «благородный муж» 君子 (jūnzǐ, цзюньцзы) – краеугольный камень конфуцианских теоретических построений учения об идеальной личности» [5]. То есть категория 义 (yì) «передаёт способность человека подчинять свои субъективные потребности объективным требованиям и свой внутренний мир – внешним императивам общественного долга» [5]. У Чжунъи также свойственна категория цзюньцзы 信 (xìn), *«охватывающая весь спектр соответствующих понятий – от преданности стране (патриотизм), государю, непосредственному начальнику, отцу до верности собственным убеждениям»* [5]. Кроме того, имя героя фонетически почти идентично «истинному имени Конфуция – Чжунъни 仲尼 (Zhòngní)» [6], а также подчеркивает суть и предназначение героя в рассказе.

Китайское же имя антагониста повести Цзя Дачжэня 贾大真 (Jiǎ Dàzhēn) имеет противоположный смысл. Его фамилия 贾 (jiǎ) созвучна с первым иероглифом слова 假话 (jiǎhuà), переводящимся дословно как ‘ложь’, а два последних – 大真(dàzhēn) большой и правдивый, соответственно. То есть имя Цзя Дачжэнь буквально переводится как «Великая ложь». Это также можно объяснить значением героя произведения в контексте революции, которая также была великой. Автор использует в фамилии начальника политотдела иероглиф, обозначающий ложь, так как герой занимается не выявлением врагов государства, а уничтожением жизней людей в целом, что является ложной службой проводимой кампании.

В финале повести автор изображает смену революции новым временем, провозгласившим реабилитацию не только У Чжунъи, но и других представителей интеллигенции. Изображая психологическое давление, страх, недоверие к окружающим и самому себе на протяжении всей повести, становится особенно заметно не только влияние самовнушения и подавленности героя, но и абсурдность ситуации, когда несколько лет спустя герой находит потерянное письмо, написанное брату: *«Вдруг что-то привлекло его внимание – то было письмо, приклеившееся к донышку таза. Удивленный, он положил таз на стол и отодрал конверт. От изумления у него брови поползли на лоб, а глаза едва не выскочили из орбит. Так и есть – оно, потерянное письмо, едва не стоившее ему жизни! И марка на месте, и конверт заклеен как следует»* [4]. Хотя письмо на самом деле не было утеряно, так, благодаря созданию иллюзии потери, наслоения теоретических последствий, а также переплетению описаний истинных человеческих взаимоотношений во время «культурной революции», автор значительно повышает степень достоверности изображённой истории.

Следует отметить, что автор, как и его герой У Чжунъи, – историк и большую часть своей жизни он «занимался новой историей, сбором материалов о народных восстаниях конца XIX – начала XX века, особенно событиями, связанными с его родным Тяньцзинем» [2]. Таким образом в своём дебютном произведении автор предпринял попытку изобразить одно из важнейших событий в истории Китая, свидетелем и жертвой которого он стал в свои двадцать четыре года. В лице историка У Чжунъи и его коллег Фэн Цзицай изображает себя и своих близких, ставших жертвами обличительной кампании 60-х гг. XX века. Помимо биографических элементов и исторического контекста, писатель изображает специфику культуры построения социальных отношений в атмосфере всеобщего недоверия и попыток отвода теоретических подозрений от собственной личности, что в свою очередь приводит к таким необратимым последствиям, как разрушение семьи, дружеских отношений, а также карьеры и перспективы возобновить научную деятельность в будущем. Однако, помимо У Чжунъи и его коллег, обличению в финале повести также подвергается и сам Цзя Дачжэнь, став примером некомпетентного и человеконенавистнического представителя, занимающего руководящую должность в государственной системе. С одной стороны, зло в лице начальника Цзя получает наказание. Впрочем, с другой стороны, автор подчёркивает, что оно не может сравниться с тем количеством жертв, которые были принесены нисколько революции, сколько личному тщеславию и амбициям антагониста повести.

Отметим, что переосмысление «культурной революции» фиксируется не только в ранних, но и более поздних произведениях, таких как *«Десятилетие бедствий: записки о “культурной революции”»*. Исследователи относят его к жанру документальной прозы, *«исследующей исторические события и явления общественной жизни путём анализа документальных материалов, воспроизводимых целиком, частично или в изложении. <...> идейно-эмоциональное содержание сближает её с художественным очерком или мемуарами, однако в отли-*

чие от свободного использования ими фактического материала, строго ориентирована на достоверность и всестороннее исследование документов» [7]. Отметим, что в данном случае писатель углубляется в исследуемую им тему, работая не только с интервью жертв, пострадавших от «культурной революции», но и анализирует документальные материалы. Представляется возможным отнести данное произведение к примеру репрезентации истории в широком смысле, так как «культурная революция» здесь подразумевает под собой целую эпоху.

В предисловии к данному произведению писатель отмечает, что «у нации без покаяния нет будущего» [8], таким образом создавая эффект присутствия, своеобразной формы авторского монолога в тексте.

Фэн Цзицай считает героев своего произведения достойными того, чтобы их истории были услышаны, поэтому уступает им место рассказчика и представляет возможным на фоне многомиллионного населения КНР осветить собственный жизненный опыт. Каждая из двадцати глав – рассказ жертвы о своей судьбе, её воспоминания, личная трагедия. Наиболее репрезентативными в контексте ужасов исторического прошлого являются главы «Теперь я стал другим человеком», «Единственный незаклеенный рот», «Цена культа», «3650 дней одной супружеской пары», а также «Пропавшая без вести», «Исповедь бывшего хунвейбина» [8] и другие. Герои-рассказчики, будь то женщина-врач, убившая своего отца по его просьбе, впоследствии выбросившаяся из окна; неграмотная женщина, собиравшая бумаги, способные доказать невиновность мужа, позже сгоревшая вместе с ними и ребёнком от случайной искры, или восьмилетняя девочка, отказавшаяся клеветать на отца и за это поставленная в общий ряд приговоренных к смертной казни, являются пусть и воплощением образа «маленького человека», однако не лишены чести, внутренней силы и собственных идеалов. В независимости от того, что они находятся в заведомо проигрышном положении, каждый из них продолжает борьбу за собственную жизнь, за жизнь своих близких.

На протяжении всего произведения сохраняется авторская рефлексия на тему того, что под лозунгом борьбы за лучшую жизнь в те годы скрывались чрезмерное давление на людей и садизм: *«Первый урок, который мне преподнесла жизнь, заключался в следующем: доверчивость хуже невежества»* [8]. В канву повествования также вплетены рассуждения касательно механизма выявления жертв революции, а также освещён морально-этический аспект в контексте описания происходящего: *«Хотя я и был политзаключенным, я совершенно не разбирался в политике, но ведь тогда политзаключенные становились заключенными не из-за политики, а потому, что политике нужны были жертвы»* и *«Настоящая жестокость направлена против безвинных»* [8], соответственно.

Так, в двух различных по форме и жанру произведениях писатель рассматривает одно событие, используя разные нарративные стратегии: если повесть «Крик» является ярко выраженной авторской рефлексией, то роман «Десятилетие бедствий: записки о “культурной революции”» отличается попыткой автора запечатлеть события посредством многоголосия или множеством субъективных точек восприятия.

Несмотря на то что типология героев произведений Фэн Цицая многомерна и разнообразна, говоря конкретно о жертвах «культурной революции», логическим образом выстраивается авторская попытка анализа мотивов поступков своих героев. Нельзя не отметить, что внимание писателя фокусируется на психологии и внутреннем мире человека в принципе. В этом смысле в его произведениях ярче всего освещена психология китайской нации. Это выражается в попытках автора ответить на вопросы касательно причин того или иного поведения сограждан, а также интерес к специфике китайской этнопсихологии в целом. Поэтому, непрерывный анализ мотивов поступков людей в социуме есть ещё один из основных «двигателей» его творчества.

Продолжая тему типологии героев и анализа их психологии поведения не только в контексте творчества Фэн Цицая, но и всей китайской литературы XX века в целом, стоит отметить «тенденцию постепенного отхода литературных героев от многовекового отождествления себя с коллективным “мы” в движениях сторону новаторского индивидуального “Я”, что также влияет на проблему их идентичности и самоотождествления» [9].

Однако есть и четвёртый уровень в творчестве Фэн Цицая, подразумевающий рассмотрение истории в контексте абсурдности жизни, на котором транслируется авторское видение абсурдности некоторых исторических процессов. Можно сказать, что это философский аспект репрезентации истории в тексте. Так, в предисловии к «Десятилетию бедствий» автор отмечает, что «абсурдность навязывается нам жизнью. Иными словами, абсурдность и есть жизнь» [8].

Помимо «культурной революции» автор обращается к другим значимым событиям в истории Китая, например, таким как восстание ихэтуаней (义和团运动, 1899 – 1901 гг.). Стоит также отметить, что произведения писателя могут включать не один аспект изображения истории в тексте, но и синтез нескольких. В этом ключе предпринята попытка изображения истории в романе культурно-критического характера – «Волшебный кнут», относящийся к литературному направлению поиска корней, а также городской прозе. Роман раскрывает некоторые ключевые моменты в национальном культурном менталитете и представляет возможность анализа хода развития и наследования традиционной китайской культуры. В центре повествования противостояние традиционного уклада жизни и нового европейского подхода на фоне восстания. Главный герой – Дурень-Второй обладает волшебной косой и навыками боевых искусств, что позволяет ему одерживать победы в схватках со Стекянным Цветком и его союзниками. Однако при вторжении иностранцев на территорию Китая герой приходит к осознанию полной неготовности местного населения к предстоящей борьбе за свободу, что проявляется в неспособности выстоять со своим мастерством перед огнестрельным оружием.

Стоит отметить способ репрезентации автором местного колорита и особенностей жизни городского населения в произведении. Так он фокусирует внимание на описании внешности мужских персонажей, особенностью которых яв-

ляются длинные косы, а также детские развлечения, элементы одежды и соблюдение традиции.

Говоря о мужских косах исследователи китайской истории отмечают, что носить их стали после завоевания Китая маньчжурами в знак повиновения новой власти, что *«вызвало тогда бурное движение протеста под названием “Долой фазаньи волосы”, которое вскоре было подавлено, и китайцы носили косы до самой буржуазной революции 1911 года»* [2]. Необходимо также отметить, что в китайской культуре «волосам приписывалась магическая сила, энергетический запас человека» [10], что также использует в произведении и Фэн Цзицай, надевая косу Дурня-Второго волшебным секретом и даром предков. Однако стоит отметить, что коса в данном произведении также является художественной деталью, основная функция которой проявляется в обозначении внутренней готовности или неготовности героя предпринять попытку перехода от традиционного к инновационному. Таким образом, волшебная коса является отражением не только истории развития общества, но и культурного давления на китайский народ. Это, своего рода, элемент фольклора, способ проявления китайского культурного менталитета, основанного на единстве и почитании предков. Народ в романе поклоняется этому традиционному атрибуту, который даже мог «отогнать злых духов от жилища» [11].

На протяжении всего романа автор намеренно создаёт иллюзию абсолютной правоты в действиях жителей Тяньцзина. Однако, чтобы противостоять иностранному оружию и пушкам Альянса восьми наций, необходим иной подход. Пока Дурень-Второй, обладатель чудесной косы, боролся со Стеклянным Цветком, используя различные приёмы традиционного военно-фехтовального искусства, он выходил победителем. Когда же он оказывается на поле боя, где свистят пули, а чужеземные солдаты колют восставших штыками, то герой понимает, что ни заклинания, ни волшебство, ни полученное от предков искусство бить противника косой не помогут в этом бою. Поэтому Дурень-Второй отрезает и сжигает косу, заявляя Стеклянному Цветку: *«Если бы ты знал, при каких обстоятельствах мои предки придумали драться косой, ты бы понял, что я перенял истинное мастерство предков. С заветами предков всё в порядке, когда надо было срезать косу, я её и отрезал. Я отрезал только кнут, волшебство осталось. Вот почему, как ни верти, а так просто с нами не разделишься. Какую бы новую забаву ни придумали, мы тоже будем ею забавляться, не станем трусить перед другими»* [11]. Такой поворот автор использует для выявления ложной духовной опоры традиционной культуры, которая всегда будет являться символом общего психологического состояния нации.

Наконец, отказавшись от волшебной косы, герой Дурень-Второй становится символом новой эпохи, основные ориентиры которой заключаются в приспособлении к изменениям, преодолении собственных слабостей, стремлению к развитию и перениманию иностранных инновационных технологий.

Говоря об абсурдности жизни и её проявлении в контексте истории, автор буквально акцентирует внимание в романе на абсолютной готовности китайско-

го народа выйти против захватчиков вооружившись своими силами (как физическими, так и волшебными) и ножами. Однако это не имеет никакого смысла в борьбе с металлом и огнём, применяемым против тяньцзинцев иностранцами. Сама убеждённость в победе с помощью волшебства автором интерпретируется как абсурд. Однако если обратиться к исторической хронике и особенно к анализу действий восставшего народа, то несложно заметить, что люди в борьбе с интервентами использовали буквально всё, что попадалось под руку, кроме захваченного оружия, которое они уничтожали вместо того, чтобы применить против захватчиков. В данном произведении автор предпринял попытку рассмотреть и конец целой эпохи, и конкретное историческое событие, и изобразить абсурдность сложившейся ситуации. В этом произведении Фэн Цзицай выразил свои взгляды на традиционную китайскую культуру через опыт Дурня-Второго и, прежде всего, раскрыл традиционную культурную концепцию ортодоксии и подражания предкам, которые существуют в традиционной культуре. Так, Дурень-Второй слишком полагался на собственные силы и слепо подчёркивал значение традиционной культуры, но игнорировал историческую эволюцию и современное развитие традиционной культуры, а в своём роде традиционная культурная концепция стала основным препятствием для социального прогресса и инновациям.

Помимо слепого следования традициям, абсурдность в романе также выражается на уровне отдельной личности, а также раскрывается проблема «самоограничения» в традиционной культуре. Коса Дурня-Второго является не только его главным преимуществом, но и его кандалами: герой всегда был ограничен собственными навыками боевых искусств, что проявлялось в неспособный преодолеть самого себя и достичь более высокого уровня. Поэтому, когда герой отрезал свою косу, то сделал первый шаг на пути к новым достижениям.

В романе «Волшебный кнут» Фэн Цзицаем предпринята попытка проанализировать суть и дилемму традиционной культуры в контексте непрерывного исторического развития и определить основные векторы осмысления и наследования традиционной китайской культуры. Таким образом, в контексте сегодняшней быстро развивающейся эпохи автор заявляет о необходимости осознания взаимосвязи между традиционной и современной культурами не только для того, чтобы унаследовать и продвигать превосходную сущность первой, но и для активного внедрения инноваций и развития второй, а также для того, чтобы традиционная культура могла быть полностью проявлена и унаследована в новом историческом периоде.

В заключение отметим, что репрезентация истории в творчестве Фэн Цзицай не сводится к одному течению, направлению, форме или периоду, а охватывает и проявляется в особые транзитивные периоды, а также в исследовании психологии народа в переходный период.

Таким образом, история является неотъемлемой частью творчества Фэн Цзицай, который рассматривает её как в узком смысле, так и в широком, даёт ей собственную оценку. Автор трактует литературу как запечатление духа народа на

разных этапах его исторического обоснования. Погружаясь в документальные хроники, он воссоздаёт в своих произведениях эпоху, реконструирует интересное его отдельное событие и подробно анализирует исторический момент, его среду и психологию поведения китайского народа. Писатель живо интересуется культурой собственной страны, её традициями и обычаями и изображает их в произведениях. Отдельное место в его творчестве занимают такие герои, как преподаватель истории У Чжунъи, торговец соей Дурень-Второй, а также многочисленные сограждане большой, Великой страны, которыми движут желание жить и быть счастливыми. Несмотря на все потрясения, которые выпали на их долю, автор наделяет их внутренним стержнем и верой в собственное дело, фокусирует внимание на том, что именно такие «маленькие» люди в контексте истории и являются её движущей силой.

Библиографический список

1. Назаренко, В. Ю. Концепт “память” как репрезентация личностной и культурной идентичности героев в рассказе Ван Тянь «Помню время, когда уходили в поход» / В. Ю. Назаренко // Мова і літаратура ў XXI стагоддзі: актуальныя аспекты даследавання : матэрыялы VII Рэсп. навук.-практ. канф. маладых вучоных, Мінск, 3 сак. 2023 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: В. У. Зуева (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2023. – С. 565-570.
2. Рифтин, Б. Л. Три темы в творчестве Фэн Цзицая [Электронный ресурс]. – URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Ф/fen-czicaj/povesti-i-rasskazi/3> (дата обращения: 24.10.2023).
3. Коробова, А.Н. Полемика о «литературе шрамов» и политика КНР в области литературы в конце 1970-х – середине 1980-х годов [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/polemika-o-literature-shramov-i-politika-knr-v-oblasti-literatury-v-kontse-1970-h-seredine-1980-h-godov> (дата обращения: 24.10.2023).
4. Фэн Цзицай. Крик [Электронный ресурс]. – URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Ф/fen-czicaj/povesti-i-rasskazi/5>. – Дата обращения: 25.10.2023.
5. Кравцова, М.Е. История культуры Китая [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.rulit.me/author/kravcova-marina-evgenevna/istoriya-kultury-kitaya-download-644501.html> (дата обращения: 26.10.2023).
6. Малявин, В.В. Конфуций [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.e-reading.life/book.php?book=1004617> (дата обращения: 26.10.2023).
7. Местергази, Е.Г. О термине «документальная проза» [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-termine-dokumentalnaya-literatura/viewer> (дата обращения: 01.11.2023).
8. Фэн Цзицай. Десятилетие бедствий: записки о «культурной революции» [Электронный ресурс]. – URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01008161814> (дата обращения: 01.11.2023).

9. Назаренко, В.Ю. Концепция личности в китайской прозе малых и средних форм конца XX – начала XXI в.: эволюция и специфика [Электронный ресурс]. – URL: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/300996/1/Nazarenko_thesis.pdf (дата обращения: 11.11.2023).

10. Мартынова, Н.В. Цзымо Ян, Мартынов В.В., Ваньтун Цун. Гармония мироздания в символике китайских украшений для волос [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/garmoniya-mirozdaniya-v-simvolike-kitayskih-uk-rasheniy-dlya-volos/viewer> (дата обращения: 11.11.2023).

11. Фэн Цицай. Волшебный кнут [Электронный ресурс]. – URL: <https://libcat.ru/knigi/proza/sovremennaya-proza/46413-fen-czicaj-povesti-i-rasskazy.html> дата обращения: 11.11.2023).

ОБРАЗ ТАЙВАНЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЧЭНЬ ЛИ

П. И. Олейникова

магистрант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
oleynikovapolina111@gmail.com

Данная работа посвящена изучению поэтики образа Тайваня в творчестве Чэнь Ли. В статье рассматривается специфика воплощения образа данного региона в стихотворениях «Формоза 1661», «Песня об острове», «Железнодорожный вокзал Тайбэя», «Полёт над островом», «Край острова». Среди особенностей изображения Тайваня в поэзии Чэнь Ли выделяется обращение к историческим, этнографическим, социальным, географическим и биографическим материалам.

Ключевые слова: образ Тайваня; Чэнь Ли; экспериментальная поэзия; современная китайская поэзия; визуальная поэзия.

THE IMAGE OF TAIWAN IN CHEN LI'S POETRY

P. I. Oleynikova

master student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
oleynikovapolina111@gmail.com

This work is devoted to the study of poetics of the image of Taiwan in Chen Li's poetry. The article examines the specifics of the embodiment of the image of this region in the poems «Formosa 1661», «Song of the Island», «Taipei Railway Station», «Flight over the Island», «The Edge of the Island». Among the features of the depiction of Taiwan in Chen Li's poetry, the appeal to historical, ethnographic, social, geographical and biographical materials stands out.

Key words: the image of Taiwan; Chen Li; experimental poetry; modern Chinese poetry; visual poetry.

Тайвань – это особый регион с уникальным историческим развитием и многогранным культурным опытом, образ этого острова нередко становится объектом художественного осмысления в китайской литературе. В ходе истории Тайвань часто был точкой противоборства и взаимовлияния различных политических сил, общественных и культурных явлений, что находит отражение в искусстве. Наиболее выразительно рефлексия об уникальном статусе региона, специфике его развития проявляется в творчестве тайваньских поэтов и писателей, среди которых особое место занимает Чэнь Ли.

Чэнь Ли (陳黎, р. 1956) является одним из наиболее ярких представителей современной китайской поэзии на Тайване. Поэт родился в городе Хуалянь, окончил Тайваньский государственный педагогический университет по специ-

альности «английский язык», долгое время работал преподавателем английского языка. Чэнь Ли дебютировал в 1975-м году и продолжает творческую деятельность до сих пор, за это время он стал лауреатом множества литературных премий, например, Тайваньской литературной премии, Национальной премии в области литературы и искусств, литературной премии газеты «Чайна Таймс» («*中時新聞網*») [1]. В 2005-м году Чэнь Ли был отмечен в «топ-10 современных поэтов Тайваня» [1]. В 2012-м году поэт был приглашен представлять Тайвань на лондонском фестивале поэзии «Поэтический Парнас» («*Poetry Parnassus*») [1].

Поэзия Чэнь Ли является наглядным примером диалога и взаимовлияния культур, свойственного тайваньской литературе. Поэт часто обращается к образам традиционной китайской культуры, сочетая их с формами и мотивами, присущими западному модернизму и постмодернизму, при этом уделяя внимание тайваньской специфике. Чэнь Ли хорошо знаком с китайской литературой, философией, в его творчестве находят отражение космо-онтологические воззрения древних китайцев, даосские и буддийские мотивы, исторические реалии, традиционная образность китайской словесности. Одновременно с этим поэт глубоко погружен в контекст западной литературы, что коррелирует с его переводческими интересами: совместно со своей женой Чжан Фэньлин он переводил на китайский язык работы Сильвии Плат, Филипа Ларкина, Чеслава Милоша, Пабло Неруды, Октавио Паса и других.

В поэзии Чэнь Ли нередко обращается к образу Тайваня, рефлексировать об особом значении и историческом пути региона. Большое внимание размышлениям о Тайване поэт уделяет в сборнике «Граница острова» («*島嶼邊緣*», 1995), в который вошли стихотворения, написанные в период с 1993-го по 1995-й год. На обложке первого издания сборника изображена карта Тайваня, заполненная словами: названием книги, а также словосочетаниями «*本土與世界*» *бэньту юй шицзе* («нативизм и мир») и «*本土與前鋒*» *бэньту юй цянфэн* («нативизм и авангард»). Китайский термин «*本土*» *бэньту* может переводиться как «локальный», «коренной», «нативистский». Под термином «нативизм» в данном контексте стоит понимать идейно-художественное движение, направленное на исследование и воссоздание национальной и культурной идентичности, поиск корней посредством литературного творчества. В совокупности эти словосочетания представляют собой творческий идеал поэта, заключающийся, с одной стороны, в сочетании нативизма с космополитичным, мультикультурным видением, а с другой стороны, в освоении национальной специфики в сочетании с авангардными практиками.

В послесловии к изданию Чэнь Ли отмечает, что сборник был написан в его родном городе Хуаляне, который находится на восточном побережье Тайваня, на его «границе». С рождения и к моменту написания сборника поэт никогда не покидал остров. Работа над сборником побудила Чэнь Ли задуматься о том, в чём особенность сознания человека, живущего на острове, обособленном от остального мира. Поэт приходит к выводу, что путешествие, саморазвитие, познание

окружающей действительности возможно в рамках художественного сознания (здесь и далее перевод наш – О. П.): «Я думаю, общаюсь и размышляю о внешнем мире через мир, в котором живу. Я живу на краю острова, но мне кажется, что край острова может быть и центром мира. Я делаю свое дело, преподаю, пишу, изучаю то, что мне нравится в мировом искусстве: Оливье Мессиян, Луиджи Нono, Кобаяси Исса, Хигасияма Кайи, Борхес, Бальтюс, Шитао, Рильке... Я знаю, что есть вещи, которые естественно меня сдерживают, поэтому я смело и уверенно двигаюсь в своем мире, в образе маленького городка, в котором живу, я «копирую все города» и путешествую по всему миру» [2]. Таким образом, рефлексия о месте, где он родился и вырос, становится важной темой в поэзии Чэнь Ли, так как он видит мир через призму опыта проживания на Тайване.

В стихотворении «Формоза 1661» («福爾摩莎·一六六一») [3] Чэнь Ли создаёт образ Тайваня XVII века. Показательно, что он использует именно топоним «Формоза» (порт. «прекрасный»), который остров получил на время завоевания португальцами. Данное наименование впоследствии закрепилось на время голландского господства на этой территории (1622-1662-е годы). В стихотворении поэт описывает исторический период, в течение которого Тайвань переживает последствия голландской колонизации и находится на пороге перехода во владение китайской династии Мин, а точнее во власть Чжэн Чэнгуна, китайского полководца и последователя династии, который изгнал голландцев с территории Тайваня. Потомки полководца правили на Тайване вплоть до 1683-го года, пока власть на острове не захватила династия Цин.

В послесловии к сборнику поэт отмечает важность этого исторического момента: *«В процессе воссоздания образа острова и поиска исторических отголосков на этот раз я одним махом продвинулся на триста лет назад и вернулся в весьма символический XVII век. Великий, разнообразный Тайвань, который стал «плотью» для разных наций и, в свою очередь, тоже проник в их плоть и кровь, полностью родился в то время. Для меня, живущего в последнем освоенном районе Хуалянь, на краю острова, Тайвань – это остров, полный жизненных сил, где вместе живут разные этнические группы и смешиваются культурные элементы. (.) Приход испанцев, уход португальцев, оккупация голландцами, правление японцев... Всё это определило особый характер Тайваня: здесь кипит своеобразная жизненная сила, вдохновляемая постоянным взаимопроникновением культур и толерантностью. Конечно, здесь всегда присутствует боль и конфликт, но, в конце концов, это важно и трогательно»* [2].

Стихотворение «Формоза 1661» начинается с образа воловьей шкуры, метафорического изображения территории острова, принесённой в жертву и отданной во владение голландским колонизаторам в обмен на товары. Эта метафора соотносится также с внешним сходством контура разделанной воловьей кожи с очертаниями Тайваня. Остров здесь воплощается через образ материала, который можно свободно обменивать, купить, разделить и отрезать: *«Я всегда думал, что мы живем на воловьей шкуре, / Хотя Бог дал мне смешать мою кровь, мочу и экскременты с этой землей. / Обменять пятнадцать рулонов ткани на землю*

размером с воловьёю шкуру? / Аборигены вряд ли знали, что воловьёю шкуру можно разрезать на / Полоски и, подобно духу вездесущего Бога, / Огородить весь остров Даюань, окружить всю Формозу» («我一直以為我們是住在牛皮之上 / 雖然上帝已經讓我把我的血, 尿 / 大便, 和這塊土地混在一起 / 用十五匹布換牛皮大之地? / 土人們豈知道牛皮可以被剪成 / 一條一條, 像無所不在的上帝的靈, 把整個大員島, 把整個福爾摩莎圍起來») [3].

Лирический герой (голландский священник, прибывший на Тайвань с миссией) сокрушается о том, что местные жители не смогли защитить землю от вторжения и захвата колонизаторами физически, хотя духовную связь с ней они не утратили. Далее в стихотворении Чэнь Ли воссоздаёт картину быта коренных жителей в период голландской колонизации: они привыкают к чужеземным обычаям, еде и одежде, постигают азы христианского учения. Однако, даже принимая блага цивилизации и чужой культуры, аборигены всё равно не могут полностью отказаться от родного языка и привычек, изменить свой уникальный культурный код: *«Господи, когда я слышу, как они говорят на голландском, я чувствую запах оленины (точно так же, как порой в моей проповеди, звучит язык сираяя)» («主啊, 我聽到他們說的荷蘭語有鹿肉的味道 (一如我在講道中不時吐出的西底雅語»)) [3].*

Таким образом, остров становится местом, в котором иностранная и местная культура вступают в синтез, а порой и в конфликт: *«Екклесиаст на языке фаворланг, Евангелие от Матфея на языке сираяя: венчание цивилизованного и примитивного» («華浦蘭語傳道書, 西底雅語馬太福音 / 文明與原始的婚媾, 讓上帝的靈入»)) [3].* Там, где не удаётся уничтожить коренную культуру, культура колонизатора и колонизируемого неизбежно влияют друг на друга. Опыт европейской колонизации закладывает предпосылки возникновения тайваньской «гибридной» культуры.

Испытав на себе влияние голландской культуры, регион затем встречается с влиянием Китая, который отвоёвывает территорию Тайваня обратно в 1661-м году. С приходом китайцев на территорию острова аборигены стали активнее осваивать традиционную китайскую иероглифическую письменность, которая остаётся частью культуры Тайваня до сих пор. Через образ воловьей шкуры, в которую завернуты слова, записанные новыми для местных жителей письменными знаками, поэт передаёт приход новой эпохи. Лирический герой стихотворения размышляет о том, что аборигены могли бы создать собственный «словарь» из этих знаков, передающий аутентичную культуру Тайваня: *«О, если бы они знали, что эту воловьёю шкуру, в которую завернуты слова, записанные новые знаками, можно разрезать на полоски и превратить в страницы словаря, наполненного звуками, цветами, картинками и запахами, бесконечного, как дух Божий» («我但願他們知道這張包著新的拼音文字的牛皮可以剪成一條一條, 翻成一頁一頁, 負載聲音顏色形象氣味和上帝的靈一樣寬闊的辭典»)) [3].* В данном стихотворении образ Тайваня рассматривается в исторической ретроспекти-

ве, на этапе, во время которого регион обретает свой специфический характер как место, которое вбирает в себя влияние западной, восточной и локальной культур.

Ещё одним стихотворением, в котором Чэнь Ли обращается к образу Тайваня, является «Песня об острове» («島嶼之歌») [4]. Это своеобразный гимн острова, песня, которую поэт посвящает тайваньским детям. В стихотворении чётко соблюдается рифма и ритмическая организация текста для того, чтобы создать песенную структуру. В нём образ Тайваня раскрывается через описание национального многообразия, поэт сравнивает остров с палитрой, в которой смешалось множество народностей со своим культурным колоритом. Каждая из строф посвящена одному из местных племён, их языку и обычаям, при этом поэт использует визуальные возможности печатного текста и выделяет каждое из названий определённым цветом, иллюстрируя пеструю и разнообразную этническую карту острова:

你塗上紅紅的雅美話： 紅頭嶼，在海上， 捕魚，造船，種水芋。 齊努力庫蘭—— 這是十人坐的雕紋船； 米卡禮雅克—— 這是工作房落成的歌；	Ты рисуешь язык ями красным цветом： Остров Хунтоу , на берегу моря, Здесь рыбачат, строят лодки , сажают каллы , «Цинуликулан» — резная лодка для десяти человек; «Микалиякэ» — песня рабочих в мастерской ;

Здесь Чэнь Ли воплощает собирательный образ Тайваня, который формируется из множества отличительных культурных элементов, составляющих одно целое. При написании стихотворения поэт опирается на обширные этнографические сведения, поэтому данное произведение можно считать не только литературным, но и этнографическим памятником.

Стихотворение «Железнодорожный вокзал Тайбэя» («台北車站») воссоздаёт образ современного Тайваня, в котором встречаются и сосуществуют множество культур, на примере железнодорожного вокзала в Тайбэе, административном центре Тайваня. Произведение состоит из реплик прохожих и находящихся на железнодорожной станции [5]. Через подобную полифонию голосов Чэнь Ли передаёт этническое, социальное, гендерное, возрастное, религиозное разнообразие людей, населяющих и посещающих остров. Для каждого из них Тайвань раскрывается по-разному: для молодого человека, происходящего из племени бэйнань и покидающего родные места, Тайбэй открывается возможностями заработка; для директора зарубежной компании – это временная точка назначения, пока он проходит программу EMBA; для японки Наоко Тайвань — место молодости и юношеских воспоминаний её матери; для индонезийцев, живущих здесь, это чужая страна, в которой они, соблюдая свои религиозные традиции, пытаются

ся обрести дом; для бездомного, живущего на железнодорожной станции, городские улицы становятся пристанищем. Так, в стихотворении «Железнодорожный вокзал Тайбэя» образ Тайваня раскрывается через призму восприятия тринадцати персонажей.

На уровне графической составляющей произведения образ острова воплощается и в стихотворении «Полёт над островом» («島嶼飛行») [6]. Чэнь Ли отмечает, что ему пришла идея этого стихотворения, когда он редактировал книгу «Природа Хуаляня» по заказу Хуаляньского фонда культуры и образования [1]. Изучая раздел, посвященный горам, поэт увидел список из названий гор, расположенных в Хуаляне, и у него возник образ героя Кэкэ Эрбао. По словам Чэнь Ли, он намеренно дал герою такое «экзотическое» имя [1]. По сюжету стихотворения герой летит над островом, старые друзья зовут его спуститься, сделать с ними общее фото. Кэкэ Эрбао видит всех своих друзей внизу и наводит на них объектив фотоаппарата. Далее в стихотворении последовательно перечисляются 100 названий местных гор, а с помощью книжной графики и особого расположения слов в строке передаётся изгиб горной цепи, над которой пролетает герой. В предпоследней строке стихотворения есть пробел, который указывает на место, куда Кэкэ Эрбао должен вернуться:

內賴爾山	打馬燕山	大礮山
烈克泥山	沙武巒山	苓子濟山
食祿間山	崙布山	馬太林山
卡西巴南山	巴里香山	麻汝蘭山
馬西山	馬官蘭山	猛子蘭山
太魯那斯山	那那德克山	大魯木山
美亞珊山	伊波克山	阿波蘭山
埃西拉山	打訓山	魯崙山
賽珂山		大里仙山
巴蘭沙克山	班甲山	那母岸山
包沙克山	荖荖園山	馬加祿山
石壁山	依蘇剛山	成廣澳山
無樂散山	沙沙美山	馬里旺山
網網山	丹那山	龜鑑山

Таким образом, «старые друзья» для лирического героя — это горы, которые он наблюдал в детстве или юности, а «полёт» над островом ассоциируется с путешествием по собственному сознанию и воспоминаниям. В данном стихотворении Чэнь Ли задействует визуальную составляющую иероглифов: иероглиф «島» *дао* «остров» состоит из ключей «鳥» *няо* «птица» и «山» *шань* «гора». Так, сам иероглифический знак указывает на способ видения: прожитые годы и родные места можно увидеть с высоты птичьего полёта. Чтобы вспомнить прошлое, герою нужно сменить угол зрения, подняться над горами. Здесь образ Тайваня воплощается через географические объекты. Для лирического ге-

роя этого не просто полёт, а возвращение в прошлое, к своим корням, сохранение памяти.

Похожий приём «каталогизации» поэт использует и в стихотворении «Простая тоска по родине» («普通的鄉愁») [7]. Оно состоит из 42-х топонимов, населённых пунктов Тайваня, каждая строка состоит только из одного названия. Список начинается с Тайбэя, административного центра Тайваня, и завершается Хуалянем, родным городом поэта. Остальные названия представляют собой населённые пункты, которые встречаются по пути из Тайбэя в Хуалян. Стихотворение иллюстрирует один из любимых приёмов поэта, при котором в рамках одного стихотворения используются однотипные либо похожие по семантике или структуре слова. Название стихотворения «Простая тоска по родине» может быть продиктовано простотой структуры произведения. Однако именно однообразность и типичность построения позволяет проследить путь, который лирический герой проходит мысленно и физически, возвращаясь из Тайбэя домой. Читатель следует за героем и прокладывает маршрут, в процессе понимая, насколько сильно Хуалян отдален от центра. Здесь особенно проявляется нативистская направленность поэта: он подчёркивает обособленность и отдалённость не только самого острова, но и его родного города от центра острова, в творчестве Чэнь Ли образ «малой родины» не менее важен, чем образ Родины в целом. Таким образом, в стихотворении выстраивается двойная дихотомия: «Китай – Тайвань», «Тайбэй – Хуалян». В данном стихотворении образ Тайваня воплощается через локальные образы и топонимику.

Стихотворение «Край острова» («島嶼邊緣»), которое вошло в сборник Чэнь Ли «Семейное путешествие» («家庭之旅», 1993) и стало названием для его следующего поэтического сборника, воплощает индивидуалистический взгляд поэта на Тайвань. Остров здесь предстаёт в образе пуговицы, «болтающейся на синей униформе», то есть в океане, а существование самого поэта — тонкой нитью, продетой в неё, «сшивающей» остров и океан вместе. В этом стихотворении звучит мотив неразрывности, привязанности лирического героя к родному месту. Герой понимает специфику острова и своё значение в его жизни: *«Моя рука держит мое иглоподобное существование, продевая его через желтую пуговицу, отполированную и закругленную жителями острова, сильно вонзая в сердце земли под синей униформой»* («我的手握住如針的我的存在穿過被島上人民的手磨圓磨亮的黃鈕釦，用力刺入藍色制服後面地球的心臟») [8]. Именно связь с корнями, ощущение принадлежности к своему народу позволяет человеку осознать себя, свою идентичность и роль в обществе. Для Чэнь Ли национальное самосознание является важной категорией, которую он транслирует и исследует с помощью творчества.

На примере стихотворений можно говорить о том, что образ Тайваня в творчестве Чэнь Ли многогранен: он воплощается в его поэзии через историческую ретроспективу, этнографический, социальный, географический аспекты, а также через личностное восприятие. Важным приёмом в создании образа Тайва-

ня является эксперимент в области визуальной составляющей текста, поэт действует графическое расположение текста на листе и цвет шрифта. Тайвань предстаёт перед читателями живописным, красочным островом и местом пересечения множества культур. Произведения Чэнь Ли, в которых он обращается к теме Тайваня, проникнуты глубоким интересом к познанию собственных корней, рефлексией об особом значении родного места.

Библиографический список

1. 關於陳黎 (О Чэнь Ли) [Электронный ресурс]. – URL: Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/index.htm> (дата обращения: 15.10.2023).
2. 陳黎。在島嶼邊緣 (Чэнь Ли. На границе острова) [Электронный ресурс]. – URL: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/index.htm> (дата обращения: 15.10.2023).
3. 陳黎。福爾摩莎·一六六一 (Чэнь Ли. Формоза 1661) [Электронный ресурс]. URL: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry6.htm#%E7%A6%8F%E7%88%BE%E6%91%A9%E8%8E%E2%80%A7%E4%B8%80%E5%85%AD%E5%85%AD%E4%B8%80> (дата обращения: 15.10.2023).
4. 陳黎。島嶼之歌 (Чэнь Ли. Песня об острове) [Электронный ресурс]. – URL: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry6.htm#%E5%B3%B6%E5%B6%BC%E4%B9%8B%E6%AD%8C> (дата обращения: 15.10.2023).
5. 陳黎。台北車站 (Чэнь Ли. Железнодорожный вокзал Тайбэя) [Электронный ресурс]. – URL: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry14.htm#101> (дата обращения: 15.10.2023).
6. 陳黎。島嶼飛行 (Чэнь Ли. Полёт над островом) [Электронный ресурс]. – URL: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry6.htm#%E5%B3%B6%E5%B6%BC%E9%A3%9B%E8%A1%8C> (дата обращения: 15.10.2023).
7. 陳黎。普通的鄉愁 (Чэнь Ли. Простая тоска по родине) [Электронный ресурс]. – URL: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry14.htm#120> (дата обращения: 15.10.2023).
8. 陳黎。島嶼邊緣 (Чэнь Ли. Край острова) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry4.htm#IS> – Дата доступа: 27.10.2023.

ФЕНОМЕН ТАЙВАНЬСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ БАЙ СЯНЬЮНА «СМЕРТЬ В ЧИКАГО»

А. В. Хотулева

*преподаватель (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
lina.khotuleva.98@mail.ru*

В данной статье рассматривается формирование тайваньской идентичности и, соответственно, литературы в послевоенные годы, а также предпринята попытка исследовать, чем является тайваньская идентичность в творчестве одного из самых известных авторов Тайваня Бай Сяньюна.

Ключевые слова: тайваньская идентичность; китайская идентичность; постколониальность; тайваньский модернизм.

THE PHENOMENA OF TAIWANESE IDENTITY IN THE NOVEL «DEATH IN CHICAGO» BY BAI XIANYUN

A. V. Khotulyeva

*Ass. Lecturer (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
lina.khotuleva.98@mail.ru*

In this article it is looked through foundation of Taiwanese identity and literature in the post-war years, and explored what Taiwanese identity was in the works of one of the Taiwan's most famous authors, Kenneth Hsien-yung Pai.

Key words: Taiwanese identity; Chinese identity; Postcolonialism; Taiwanese modernism.

Для начала следует определиться с тем, что мы подразумеваем под термином тайваньская идентичность. Достоверно неизвестно, когда именно впервые появилось предположение о существовании некоего «тайваньского самосознания». Наиболее вероятно, что данный феномен был более-менее ярко продемонстрирован в 1895-1945 гг., когда Тайвань столкнулся с японскими колонизаторами, но следует понимать, что антияпонская позиция выражала нежелание тайваньцев подчиняться захватчикам и существовала скорее в контексте общекитайской борьбы, нежели противостояла и китайцам, и японцам [1]. Многие жители Тайваня являлись (и являются) беженцами с материка, естественно, что никто из них не стал бы считать себя обособленным еще и от Китая. До японцев тайваньцы активно сопротивлялись европейским колонизаторам (например, мятеж Го Хуайи), всячески восставали против власти империи Цин [1]. Здесь следует отметить, что, хотя и был протест, его сложно назвать выражающим какие-то политические ожидания, которые идут рука об руку с национальными вопросами. Тайваньцы восставали против неудобной власти, из-за которой народ стра-

дал от бедности и голода, из-за повышения налогов, но вовсе не потому, что считали себя отдельным народом, борющимся за признание. И все же некоторые исследователи полагают, что именно подобные восстания и мятежи на протяжении XIX и XX вв. положили начало формированию самосознания тайваньцев.

В 1895 году на Тайвань вторглись японцы. Следует отметить, что приход колонизаторов, как правило, служит своеобразным толчком для развития национальной культуры, поскольку таким образом угнетаемый народ стремится выразить протест. В 1920-х гг. появляются первые произведения тайваньской литературы. Японцы ужесточают цензуру, практически запрещая китайский язык в печатных изданиях (кроме классической поэзии), из-за чего тайваньские писатели до прихода китайской армии писали исключительно на японском языке [2]. Т. е. тайваньская литература с момента зарождения насильно была отделена от китайской, в первую очередь это проявилось именно в языковой дистанции, во вторую, разумеется, в том, какое влияние японская литература оказала на тайваньскую.

Важно отметить, что, хотя тайваньцы и ждали освобождения от японской власти, впоследствии их ожидало разочарование. Китайские освободители отличались от идеальных представлений тайваньцев и, по их мнению, оказались коррупционерами и нарушителями, активно грабили и разрушали тот экономический и социальный порядок, какой до них воцарился на Тайване благодаря японцам [1]. Огромное влияние оказало и то, что китайцы относились к тайваньцам как к людям второго сорта, тем самым подчеркивая дистанцию между пришедшими освободителями и «освобожденным» народом. Постколониальность по отношению к японцам наложилась на «захватнические» действия материковых китайцев, вынуждая тайваньцев ощутить себя чужими и дистанцированными от тех, кого они воспринимали как «своих». Китайцы в сознании тайваньцев стали продолжением колониального этапа.

В послевоенные годы Тайвань ожидают новые потрясения. После прихода Гоминьдана тайваньская литература переживает огромный кризис, поскольку является фактически запрещенной. Политика Гоминьдана поддерживала антияпонские взгляды (а, как говорилось ранее, тайваньская литература в то время существовала только на японском языке), что вылилось в преследование оппозиции – тех, кто как-либо был связан с японцами. Но и социалистические идеи не устраивали существовавшую власть, т. е. влияние литературы с материка теперь исключалось тоже (хотя прежде представители реалистической литературы существовали и на Тайване). Двуязычие, которое только-только начало появляться в газетах и журналах, было перечеркнуто новой политикой Гоминьдана, а множество писателей (колониальных и социалистических) были запрещены. В Тайвань так и не пришла литературная революция с материка, при этом была перечеркнута предыдущая традиция, заложенная японцами, и в таких условиях тайваньской литературе оставалось лишь обратиться к предшествующей, дореволюционной традиции, т. е. к классической литературе Китая [2].

Таким образом, во время Белого террора из литературного контекста были исключены практически все тайваньские писатели, чьим родным языком был

японский, или кто был замешан или заподозрен в связи с китайскими писателями. Не следует забывать и о коренном населении Тайваня, голос которого и во все был подавлен. Итак, Гоминьдан «отвергает» существовавшие в те времена пути развития культуры и литературы Тайваня и, следовательно, нуждается в том, чтобы создать свой инструмент пропаганды, который позволил бы более прочно укрепить свою власть. Литература всегда была для китайского народа хорошим инструментом для влияния и воспитания подрастающего поколения; логично, что именно сейчас новая власть как никогда нуждалась в четком определении того, что есть тайваньская литература и какие цели она будет преследовать. Самый важный компонент это, разумеется, ее антикоммунистическая направленность. Но как противостоять влиянию Китая? Недостаточно продемонстрировать противостояние материке, следует подкрепить это более устойчивой идеей, которая могла бы объединить народ Тайваня. Если отвергается японское и китайское, то что остается как не упор на «свой» национализм? Таким образом, тайваньская литература получает новый вектор и становится *антикоммунистической* и *националистической*. Идеи, когда-то зревшие в головах тайваньцев, их ощущение дистанции между ними и колонизаторами служит отличным подспорьем для развития такого рода литературы. Важно отметить, что от традиций классической китайской литературы тайваньцы не отказываются. Центральной темой становится ностальгия и тоска по утраченной связи с Китаем и его наследием, где подчеркивается осуждение Коммунистической партии, которая становится главным врагом и разлучником тайваньцев и китайцев.

Таким образом, можно отметить, пусть и спорное, но все-таки имеющее право на существование мнение о том, что тайваньская идентичность во многом продукт гоминьдановской пропаганды и воссоздана, возвращена искусственно. Тайваньский народ нуждался в объединении, нуждался в общем враге, которым стал коммунистический Китай, и это подтолкнуло к формированию дистанции. Но тайваньцы никогда не отказывались от притязаний на свою историческую родину, поддерживая связь и с китайской идентичностью. Согласно опросам, около 44-45 % жителей Тайваня считают себя одновременно и китайцами, и тайваньцами, в то время как считающих себя только китайцами – 4 % (с 1992 по 2006 было 26,2%) [3]. Можно проследить, как поколение, сменившее тех, кто застал Китай еще единым, формирует нечто принципиально новое, и что итог пропаганды Гоминьдана довольно интересен. И Китайская Народная Республика, и Китайская Республика схожи в национальных идеях единства народа, и обе при этом населены множеством народностей. В Китае их насчитывается 56, а на тайваньских островах продолжают проживать коренные народы, и многие из них владеют китайским языком, но при этом поддерживают связь со своей культурой и наследием. Любопытно, что в отношении малых народов подход китайцев и тайваньцев несколько различается; хотя, и там, и там, присутствует стремление стереть границы, сделав народ единым, тайваньское правительство подчеркивает, что современные тайваньцы – потомки островных жителей и переселенцев, и таким образом, несмотря на присутствующие культурные различия, благодаря

кровосмешению, у современных тайваньцев присутствует общий знаменатель [3]. Трудно представить подобное на китайском материке, где коммунистическое правительство существует благодаря единству идей и апеллирует такими понятиями как «дружба народов», «великая семья», «единое государство». Это единство в условиях многонациональности достигается благодаря тому, что национальное (с позиции правительства Китая – локальное) подавляется в угоду политическим амбициям. Интересно и то, что ни Тайвань, ни Китай не стремятся отказать друг друга. Для коммунистического правительства Китая Тайвань – это локальная культура, все еще часть Китая, в то время как для тайваньцев Китай – это их «колыбель», где зародились тайваньские корни, от которых они отказываться не намерены [3].

В этих условиях достаточно сложно однозначно определить, чем является тайваньская идентичность. Будучи возвращена искусственно как орудие пропаганды Гоминьдана, она обретает свои собственные идеалы, основывающиеся на политических и экономических изменениях: глобализация, свобода, демократия и равенство; при этом связь с культурно-историческим наследием Китая не разрывается а, наоборот, подчеркивается [3]. Таким образом, тайваньский национализм представляет собой достаточно сложное и многогранное явление, и может принимать различные формы – как более умеренные, где упор делается на любовь к родине, так и более радикальные, где выдвигаются идеи о необходимости сформировать нацию, отличную от китайской [3]. В последние годы формируется представление о тайваньцах как о едином, где уживается китайское, японское и даже западное, но при этом тайванец – это житель Тайваня, политически и духовно преданный своей родине. Многонациональность и разрозненность становится частью противоречивой идентичности, удивительным образом подчеркивая ее единство. Из этого следует, что под тайваньской идентичностью мы будем понимать самоидентификацию жителей острова как «тайваньцев», которая при этом подчеркивает и принимает разрозненность и размытость данного понятия даже среди самих жителей острова.

В контексте рассуждений о тайваньской литературе и ее развитии трудно переоценить вклад известного писателя Бай Сяньюна (白先勇, р. 1937), который как никто другой приблизился к воссозданию и пониманию того, кем является современный ему тайванец. Писатель родился в Гуйлине и был выходцем из материкового Китая, некоторое время проживал и учился в Гонконге, а затем переехал на Тайвань, где и началась литературная деятельность [4]. Начиная с 1950-х гг. тайваньская литература благодаря политическим связям Тайваня и США открывает для себя влияние западноевропейской литературы, в том числе модернизма. Тайваньские писатели, для которых оставалось не так много путей развития творчества, принялись активно осваивать западные течения, и Бай Сяньюн не был в этом исключением. Начиная с 1980-х гг. модернизм с концентрацией на внутреннем мире человека был воспринят в качестве важного этапа осмысления тайваньской идентичности.

Поворотным событием в жизни и творчестве Бай Сяньюна послужила смерть матери в 1962 году. Результатом внутренних метаний, а также поспешно-

го переезда в США, становится рассказ «Смерть в Чикаго», где Бай Сяньюн впервые предпринимает попытку исследовать противоречивую идентичность китайцев, оказавшихся вытесненными из контекста китайской идентичности, но и не принятыми европейцами и американцами [4].

История рассказывает о студенте, У Ханьхуне, который уже много лет не приезжал домой, и его единственной связью с Китаем служит мать, которая скоропостижно скончалась. У Ханьхун, занятый учебой и получением степени, сталкивается с необходимостью написать автобиографию, что запускает цепочку разрозненных воспоминаний – о своем прошлом, о своей жизни и о смерти матери, которая до последнего не желала отвлекать сына от учебы и не позволила дяде написать правду о своей болезни.

Чикаго воспринимается сквозь внутренний мир У Ханьхуна как место многолюдное, неудобное, полное ярких огней и контрастов. Контраст с самой жизнью, которая течет по улицам города, с мертвенной тишиной убогого подвала, заваленного книгами умерших писателей, где и коротает дни У Ханьхун. Смерть окружает героя, более того, он сам сознательно тянется к ней. Смерть проявляется даже в отношениях с людьми. Фактически для американского общества, раскрепощенного и свободного духом, китаец У Ханьхун мертв, поскольку он даже не пытается создать социальную связь между собой и другими; в то же время с китайскими мигрантами у У Ханьхуна общение также не задалось – он одинок, отвергает других, и другие отвергают его. Единственным утешением для него служат многочисленные книги: Диккенс, Шелли, Платон, Ницше и Шекспир. Каждый из этих авторов является носителем и проводником определенных этапов развития западноевропейской философско-эстетической мысли, и китаец У Ханьхун отчаянно пытается постичь их; ведь если ему удастся понять европейцев, он сможет быть принят их обществом и их культурой. У Ханьхун, вероятно, желает разорвать связь с Китаем, которая удерживает его в позиции «чужого». Он существует не только в маленьком неудобном подвале, он застывает на границе реальности и вымысла, где призраки прошлого оживают на улочках Чикаго, пока У Ханьхун бессмысленно бредет. Здесь следует отметить неизменное мастерство Бай Сяньюна расставлять акценты на символических деталях, благодаря чему читателю удастся глубоко погрузиться во внутренний мир и самоощущение У Ханьхуна. Герой тонет в собственном сознании, которое порождает причудливые образы и ассоциации. Постоянно всплывают строки из старых писем матери, и все смазывается в правдоподобную картину своеобразного потока сознания, где У Ханьхун цепляется за деталь, а затем она ускользает, порождая волну размышлений. Так он бредет в бар, нарушив свой привычный распорядок жизни нищего холостяка. У Ханьхун под влиянием эмоций отчаянно стремится найти спасение в компании людей, хотя глубоко внутри понимает, что толпа только подчеркнет его одиночество и обособленность.

Самыми светлыми воспоминаниями, помимо матери, становятся воспоминания о неудачной первой любви, проникнутые нежностью и ностальгией, а затем нежный образ возлюбленной растворяется во время встречи с Лорной, ино-

странкой в баре. Лорна – торжество телесного начала, резкий контраст по сравнению с призраками прошлого: ее внешность яркая и эпатажная, кричащая о желании интимной близости. Однако она не может дать У Ханьхуну той близости, которую он жаждет – близости духа. Проведя с ней ночь, герой обнаруживает, что она лишь сорокалетняя женщина, лишенная притягательности и привлекательности, и даже ее волосы были ненастоящими. Бай Сяньюн мастерски описывает тело Лорны, используя противоречивые метафоры (*«ее кожа была морщинистой, как молочное облако, плавающее на поверхности молока»*), которые подчеркивают резкий контраст между реальным миром и вымыслом в сознании У Ханьхуна [5]. Покинув Лорну, герой продолжает свое скитание по улицам Чикаго. Образы наслаиваются друг на друга: У Ханьхун видит Лорну, а затем мертвое тело матери, которая требует, чтобы он немедленно вернулся. Его единственное желание – *«найти тайник, закрыть глаза, забыть прошлое, настоящее и будущее и погрузиться в глубокий сон»* [5]. Он не желает возвращаться в Тайбэй, где нет двадцатизэтажных домов, но при этом не желает возвращаться в свой подвал, который находится в двадцатизэтажном доме. Этому герою нигде нет места.

Прежние ценности (желание постичь европейскую культуру) оказываются бессмысленны перед лицом одиночества, заброшенности и изоляции, которой подвергается (осознанно и неосознанно) У Ханьхун. Он желает сна, и его понимание того, что есть сон оказывается очень китайским: У Ханьхун шагает в озеро и совершает самоубийство, тем самым достигая желаемого. Кольцевая композиция завершается: У Ханьхун, начинающий свою автобиографию с места рождения, оставляет последней мыслью место и время своей смерти.

Следует отметить, что образ У Ханьхуна, несмотря на присутствие индивидуальных черт во многом является собирательным, и это подчеркивается даже его именем. В оригинале имя пишется *《吴汉魂》*, где первый иероглиф 吴 созвучен с китайским 无 (выражает древнекитайское отрицание в книгах), 汉 включает в себя понятия «Китай, китайский, ханьцы», а 魂 – это дух, душа. Таким образом становится очевидно, какой смысл закладывает Бай Сяньюн в имя главного героя – лишенный китайской души; души ханьцев, т. е. связь с материковым Китаем уже утрачена. У Ханьхун – уроженец Тайбэя, покинувший родные места. Его связь с Китаем была очень условна, и именно мать являлась последней нитью к корням и наследию, которая обрывается, оставляя У Ханьхуна в неопределенности и экзистенциальном кризисе. Вопрос этнического самоопределения – один из важнейших вопросов для гармоничного развития человеческой личности; это позволяет ощутить себя принадлежащим к какой-либо общности, имеющим общие идеалы, соответственно, защищенным от изоляции и одиночества. Как можно проследить, у У Ханьхуна нет ощущения близости и принадлежности ни к одному миру – ни к западной культуре, ни к китайской, и он обречен быть вычеркнутым их контекста, т. е. обречен на социальную, духовную и физическую смерть. Американский уклад жизни обнажает его китайскость, в то время как воспоминания о китайском укладе жизни обнажают его как не-

китайца, и даже имя отрицает его китайскую часть. Здесь не просто конфликт двух идентичностей, где появляется вопрос, относится человек к американцам, или все-таки к китайцам, здесь появляется вопрос о том, может ли существовать спасительная золотая середина, где Китай и Запад позволят личности существовать одновременно в нескольких культурных парадигмах, не отвергая эту своеобразную идентичность. У Ханьхун – типичный тайванец, чья связь с Китаем была насильно разорвана, но альтернативы для создания новой идентичности попросту нет: герой не может быть объединен пропагандой через демократические ценности или антикоммунистическую позицию, поскольку находится очень далеко от родины и избавился от влияния Гоминьдана; при этом прижиться в мультикультурной Америке он тоже не может, ведь вырос он совершенно в других условиях и не способен целиком и полностью принять западные ценности.

Смерть становится единственно возможным вариантом для У Ханьхуна, которому пока что мир не оставил места. Это отражение страха, одиночества, глубокой боли и безысходности, какое испытывают люди, неуверенные в собственных корнях, вынужденные резко разорвать связь с прошлым, но не способные избавиться от нее окончательно, чтобы попытаться воссоздать что-то новое. У Ханьхун – олицетворение неопределенности и изоляции Тайваня, который не может быть до конца принят ни Западом, ни Востоком.

Таким образом, можно отметить, что вопрос о тайваньской литературе тесно переплетен с вопросом о тайваньской идентичности – ведь именно необходимость искусственно ее создать привела к тому, что тайваньская литература начала активно формироваться и искать новые пути собственного развития, отличные от материковой китайской литературы. Не существует единого принятого мнения о том, что следует понимать под идентичностью тайванцев, однако несомненно данный феномен существует и требует пристального междисциплинарного изучения.

Библиографический список

1. Каимова, А.С. История формирования и эволюции «Тайваньской идентичности» в послевоенный период: 1945-2008 : автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.03/Каимова А.С. ; МГУ им. М. В. Ломоносова, – М., 2016. – 30 с.
2. Writing Taiwan: a new literary history / Dewei Wang, Carlos Rojas (eds.). – Durham: Duke University Press, 2007. – (Asia-Pacific). – ISBN 978-0-8223-3851-2 978-0-8223-3867-3.
3. Чэнь Цзяньвэй. Тайваньская идентичность: локальная, национальная, глобальная? / Чэнь Цзяньвэй // Сетевое издание Центра Исследований и аналитики Фонда исторической перспективы [Электронный ресурс]. – 2013. – URL <https://clck.ru/3EdKKY>. – Дата доступа : 15.11.2024.
4. 作家年表。 白先勇文學年表[Electronic resource]. – URL: <https://clck.ru/3EdKwE>. – Date of access: 15.11.2024.
5. 白先勇 《芝加哥之死》[Electronic resource]. – URL: <https://clck.ru/3EdLGe>. – Date of access: 15.11.2024.

ФУНКЦЫІ АСАБІСТАГА І ГІСТАРЫЧНАГА ЧАСУ Ў РАМАНЕ БА ДЗІНЯ «ХАЛОДНАЯ НОЧ» І АПОВЕСЦІ В. БЫКАВА «ЗНАК БЯДЫ»

М. В. Яромка

*выкладчык кафедры кітайскай філалогіі
(Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Беларусь, Мінск)
maryna.yaromka@gmail.com*

У артыкуле раскрытыя функцыі асабістага і гістарычнага часу ў рамане Ба Дзіня «Халодная ноч» і аповесці В. Быкава «Знак бяды». У рамане «Халодная ноч» акцэнт прыпадае на сучаснасць і будучыню герояў, асабісты час герояў раствараецца ў гістарычным; у аповесці «Знак бяды» мінуламу надаецца выключна важная сэнсавая роля, падкрэсліваецца прыкрытасць асабістага над калектыўным. Адсутнасць будучыні як крызісная сітуацыя выведзеная ў абодвух творах.

Ключавыя словы: асабісты час; Ба Дзінь; Васіль Быкаў; гістарычны час; тэмпаральная структура.

ФУНКЦИЯ ПЕРСОНАЛЬНОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ БА ДЗИНЯ «ХОЛОДНАЯ НОЧЬ» И ПОВЕСТИ В. БЫКОВА «ЗНАК БЕДЫ»

М. В. Ярёмка

*преподаватель (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
maryna.yaromka@gmail.com*

В статье раскрывается функция персонального и исторического времени в романе Ба Дзиня «Холодная ночь» и повести В. Быкова «Знак беды». В романе «Холодная ночь» акцент переносится на современность и будущую жизнь героев, персональное время героев растворяется в историческом; в повести «Знак беды» прошлому придается исключительно важная смысловая роль, подчеркивается приоритет личного над коллективным. Отсутствие будущего как кризисная ситуация ощутима в обоих произведениях.

Ключевые слова: персональное время; Ба Дзинь; Василь Быков; исторический час; темпоральная структура.

FUNCTIONS OF PERSONAL AND HISTORICAL TIME IN BA JIN'S NOVEL «COLD NIGHTS» AND VASIL BYKAŮ'S NOVELLA «SIGN OF MISFORTUNE»

M. V. Yaromka

*Teacher at the Department of Chinese Philology (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
maryna.yaromka@gmail.com*

The article explores functions of personal and historical time in Ba Jin's novel «Cold Nights» and V. Bykaŭ's novella «Sign of Misfortune». In the novel «Cold Nights» the emphasis is put upon the characters' present and future, personal time dissolves in historical time; in the novella «Sign of Misfortune» the past plays a rather significant role, the personal experience is prioritised over the collective one. The absence of the future as a crisis-provoking situation is depicted in both works.

Key words: Ba Jin; historical time; personal time; temporal structure; Vasil Bykaŭ.

Гістарычны час характарызуецца лінейнасцю, тады як у межах суб'ектыўнага досведу храналогія падзей можа парушацца. Час успрымаецца ў прывязцы да звязаных з ім падзей, розніца гістарычнага і асабістага часу палягае ў адрозных спосабах асэнсавання асабістага і калектыўнага досведу. Канцэпцыя гістарычнага часу ўвабірае ў сябе асаблівасці асабістага часу, бо фарміруецца з пазіцыі чалавека, у прывязцы да яго досведу. Недаступнасць аб'ектыўнага погляду надае ўспрымання любых падзей пэўную ступень суб'ектыўнасці. Гістарычны час, аднак, варты асобнай увагі, бо ўключае не толькі асабісты тэмпаральны досвед, але і адносна аб'ектыўны сукупны досвед супольнасці, разуменне якога, у сваю чаргу, уплывае на індывідуальны светапогляд.

Творчасць Ба Дзіня (巴金 Bā Jīn, 1904–2005), у тым ліку раман «Халодная ноч» («寒夜» Hányè, 1947), даследуецца ў Кітаі як у фармальным аспекце [1, 2, 3, 4], так і з пазіцыі вывучэння рэпрэзентацыі гістарычных падзей у літаратуры [5, 6, 7]. Творы В. Быкава (1924–2003) нярэдка выступаюць аб'ектам аналізу пры вывучэнні раскрыцця ваеннага досведу ў беларускай і замежных літаратурах [8, 9, 10, 11, 12]. Аповесць «Знак бяды» (1982) паказвае асабістую трагедыю на фоне гістарычных падзей XX стагоддзя, што актуалізуе праблему ўзаемадзеяння індывідуальнага і калектыўнага досведу і яе адлюстраванне ў літаратурным творы.

У рамане «Халодная ноч» вайна выступае фонам для разгортвання асабістай гісторыі, завяршэнне вайны бачыцца як канчатковая кропка пакутаў, прычым як агульных, так і асабістых: Вэньсюань спадзяецца працягнуць працу пасля вайны, бачыць у гэтым выйсце з сямейнага канфлікту. Гістарычны час ахоплівае досвед герояў цалкам, увабіраючы лакальныя праблемы. Знешні кантэкст адцягвае ўвагу ад уласных праблем, што, з аднаго боку, змяншае колькасць перажыванняў, але з іншага – абвастрае праблемы пры пазнейшым вяртанні да іх. Калі знешнія падзеі становяцца асноўнай храналагічнай меркай, Вэньсюань страчвае адчуванне таго, як развіваюцца падзеі лакальнага жыцця: пакуль ён чакае завяршэння вайны, паспявае разбурыцца сям'я, вырасці і аддаліцца ад яго сын, а ён сам – цяжка захварэць.

Хвароба, раскрываючы сітуацыю экзістэнцыйнага крызісу, закранае ўспрымання гістарычнага часу і яго суадносіны з часам асабістым. Страх герояў Ба Дзіня за ўласнае жыццё і здароўе выяўляе агульнанацыянальную трагедыю, з якой сутыкнуліся кітайцы падчас вайны [13]. У кантэксце іншых пражытых твораў 1930–1940-х гадоў раман «Халодная ноч» вылучаецца фокусам на фізічных і псіхалагічных пакутах канкрэтнага чалавека і адсутнасцю матыву гераіч-

нага супрацьстаяння ворагу. Менавіта асабістыя пакуты прыводзяць да абвастрэння канфліктаў паміж людзьмі, выяўляючы глыбінныя праблемы грамадства [13]. Блізкасць смерці, адсутнасць будучыні змяняюць погляд на мінулае: Вэньсюань вінаваціць ува ўсіх няшчасцях сябе, сваю цяжкую і памяркоўнасць [14, с. 86]. Калі хвароба, пагражаючы жыццю, нівелюе важнасць светапогляднага канфлікту ў сям’і, то перад глабальнай пагрозай – акупацыяй – хвароба Вэньсюаня страчвае сваё значэнне. Лёс асобнага чалавека выглядае нязначным, яго жыццё на фоне гістарычных падзей не каштуе нічога [15, с. 59]. Месца жыцця чалавека ў агульным гістарычным кантэксце вызначаецца наступным чынам: экзістэнцыйная пагроза стаіць вышэй за маральныя супярэчнасці, аднак саступае перад глабальнымі гістарычнымі працэсамі; чалавек з’яўляецца цэнтрам уласнага жыцця, але ў маштабах грамадства яго смерць не мае ніякай вагі.

Чаканне лепшага часу выступае адзіным, што героі могуць рабіць, бо навакольныя праблемы несупастаўляльныя з магчымасцямі асобных людзей, што карэлюе з кантэкстам 1920–1940-х гадоў у Кітаі, калі жыццё прагрэсіўнай інтэлігенцыі было пастаўленае на паўзу. Пасля таго, як паўза заканчваецца, адбываецца сутыкненне з рэальнасцю – вялікай колькасцю ўнутраных і знешніх праблем. Найбольш яркая такое сутыкненне выяўленае праз смерць Вэньсюаня ў дзень заканчэння вайны [14, с. 211]. Сцэна ў эпілогу, дзе Шушэн вяртаецца ў Чунцін і не знаходзіць нікога з сям’і, – яшчэ адзін прыклад вяртання да жорсткай рэчаіснасці, асабістых праблем, прапушчаных на фоне глабальных праблем часу [14, с. 218–219]. Паказальна, што гэтая сцэна адбываецца на часовай дыстанцыі, што падкрэслівае страчаны час і пустку, якая ўтвараецца ў досведзе гераіні. Да таго ж, большая дыстанцыя дае мацнейшае перажыванне сітуацыі: пасля звесткі пра смерць Вэньсюаня і ад’езд сына Шушэн мусіць выкрасці з памяці вялікі прамежак часу і запоўніць яго нечым іншым. Пераносычы акцэнт на ўсеагульнае, гістарычны кантэкст пазбаўляе чалавека асабістага часу, чым правакуе экзістэнцыйны крызіс.

Гістарычныя падзеі развіваюцца лінейна, аднак успрымаюцца і перадаюцца ў тэкстах праз бачанне асобных людзей. Пераасэнсаванне ў рамках асабістага досведу прадугледжвае парушэнне храналогіі, змену непарыўнасці на дыскрэтнасць, пошук прычынна-выніковых сувязей сярод паслядоўных падзей.

Героі «Халоднай ночы» згадваюць асобныя моманты ўласнага мінулага: Вэньсюань і Шушэн – успамінаюць ранейшыя планы [14, с. 23], маці – тое, як выходзіла замуж, як паводзілася ў маладосці і пасля смерці мужа [14, с. 28]. У цэлым асабістае мінулае для герояў бачыцца адарваным ад сучаснасці. Тут назіраецца паралель з гістарычным мінулым: актыўнае супрацьстаянне старой традыцыі ператварыла ранейшы лад жыцця ў досвед, неактуальны ў новых варунках. Героі Ба Дзіня, такім чынам, апынаюцца пазбаўленымі мінулага – як лакальнага, так і глабальнага, што ставіць іх у крызісную сітуацыю.

Калі ў рамане «Халодная ноч» асноўная ўвага сфакусаваная на цяперашнім і будучым герояў, то ў аповесці «Знак бяды» рэтраспектыўнае раскрыццё мінулага адыгрывае значнуюсэнсавую ролю. Для аповесці характэрная складаная

часавая структура. У творы вылучаюцца пяць тэмпаральных пластоў: неакрэсленая будучыня, выведзеная на пачатку аповесці; 1941-ы год, да якога адносяцца асноўныя падзеі; 1930-ы і 1921-ы гады, паказаныя праз успаміны Сцепаніды; 1937-ы год, падзеі якога ўводзяцца праз згадкі Петрака. Зварот да мінулага адбываецца з мэтай адшукаць тлумачэнне катастрофе, якая адбываецца з героямі ў сучаснасці. Спалучэнне розных тэмпаральных пластоў дазваляе акцэнтаваць важнасць рэфлексіі над мінулым – асабістым і калектыўным – як спосабу вызначыць прычыны разбурэння, з якім сутыкаюцца героі і якое выступае штуршком да ўспамінаў. Пошук адбываецца на перакрываванні ўласнай экзістэнцыі і гістарычнага кантэксту, калі адно не можа існаваць без другога, асабістыя праблемы вынікаюць з абставін і ў той жа час пагаршаюць навакольную трагедыю.

Разуменне будучыні ў кантэксце супольнага досведу знаходзіцца ў канфлікце з бачаннем асабістай будучыні: у адрозненне ад асабістага, гістарычны час заўсёды мае працяг. Экзістэнцыйны крызіс з нагоды асэнсавання ўласнай смяротнасці дапаўняецца клопатам пра тое, што выходзіць за межы ўласнага быцця, што чалавек пакідае пасля сябе.

Вэньсюань усведамляе, што хутка загіне, невылечная хвароба звязваецца з успрыманням часу, змяняе яго, набліжаючы смерць і робячы яе больш рэальнай [14, с. 66]. Асабістая трагедыя Боціна выводзіць чалавека, суцэльна выключанага з кантэксту, паглынутага ўласнай трагедыяй. Прызнаўшы адсутнасць будучыні, Боцін не бачыць працягу ні ў чым, для яго калектыўнае не ў стане змяніць разбуранае індывідуальнае [14, с. 75]. Расчараванне герояў у ідэалах малодасці стварае неаднароднае бачанне будучыні: тое, што ўяўлялася раней, становіцца немагчымым – адпаведна, будучыня страчаная. Розныя стратэгіі рэагавання галоўных герояў рамана ў кантэксце часу могуць быць раскрытыя наступным чынам: Вэньсюань прызнае страту канчатковай, адмаўляецца ад пошуку новага сэнсу і арыентуецца выключна на навакольныя абставіны; Шушэн, наадварот, не надае гістарычнаму часу ролі часу асабістага, намагаючыся выбудаваць далейшае жыццё паводле ўласнага ўяўлення.

Шушэн сутыкаецца з агульнай пагрозай – вайной; асабістая перашкода для яе заключаецца ў сям’і, канфлікце з маці Вэньсюаня, разуменне, што яе больш нічога не трымае ў гэтай сям’і. У канцы рамана Шушэн застаецца адна, страціўшы мужа і не ведаючы, дзе шукаць свякроў і сына [14, с. 218]. Разгубленасць гераіні карэлюе з няпэўнасцю паваеннай сітуацыі. Шушэн становіцца сведкай завяршэння асабістага часу – смерці, напрыканцы яна выконвае ролю таго іншага чалавека, які працягвае чужое жыццё (жыццё Вэньсюаня) ва ўласнай памяці.

Будучыня сям’і як цэласнасці разбураецца смерцю Вэньсюаня і сыходам Шушэн, рэалізацыя асабістага адмаўляе развіццё супольнага. У больш шырокім кантэксце страта сям’і ставіць Шушэн сам-насам з глабальнай сітуацыяй, калі паміж ёй і светам болей няма пераходнага ўзроўню. Клопат пра ўласную будучыню дае надзею, але актыўны выбар на карысць будучыні закладае патэнцыйную ўнутраную праблему – у гэтым бачыцца сэнс сцэны ў эпілогу «Халоднай ночы» і рэфлексіі над мінулым у «Знаку бяды».

Часавы пласт аповесці «Знак бяды», які датуецца 1937-м годам, уяўляе сабой успаміны Петрака, якія пачынаюцца пасля таго, як яго забіраюць паліцаі, як ён «знік, прапаў з гэтага свету». Аднак яго ўспаміны працягваюць існаваць, бо належаць не толькі яму самому, але і людзям [16, с. 255]. Успамінам іншых людзей надаецца роля захавання мінулага, менавіта чужая памяць выступае ключом да пераасэнсавання былога і сучаснасці, што падкрэсліваецца ў экспазіцыі [16, с. 6].

Пятрок перажывае, што не ўбачыць заслужанай расплаты за прынесеную людзям шкоду [16, с. 243]. Паказальна, што справядлівасць бачыцца тут фактам, адарваным ад чалавечага ўспрымання: яно можа быць толькі ўласным, а калі гэта немагчыма – то агульным, «людскім», але не чымсьці канкрэтным. Працяг гісторыі ўяўляецца на падставе перакананняў героя, яго веры ў справядлівасць, што падкрэслівае суб'ектыўнасць погляду на глабальныя працэсы. Аднак, гістарычная будучыня раскрываецца як праекцыя індывідуальнага досведу, які немагчыма перажыць.

Пятрок і Сцепаніда засяроджаныя на сабе, дбаюць збольшага пра ўласнае выжыванне, застаючыся мала зацікаўленымі ў глабальных працэсах. Так, у 1930-я гады іх разуменне палітыкі не сягае далей за тое, што датычыць непасрэдна сялян. Героі В. Быкава, знаходзячыся ў эпіцэнтры змен, застаюцца мала абазначанымі ў агульнай сітуацыі, выключанымі з глабальнага кантэксту. Такі акцэнт паказвае прыкрытэ асабістага перад калектыўным, калі будучыня сям'і пераважае па значнасці будучыню краіны. Адзіным выхадам на ўзровень глабальных працэсаў выступае сустрэча з А. Чарвяковым, чья смерць успрымаецца героямі як намёк на існаванне большых праблем, чым іх уласныя. Дадзены эпізод, аднак, перадаецца ва ўспамінах Петрака і не ўтрымлівае рэакцыі герояў на смерць кіраўніка дзяржавы. Падобны адбор падзей яшчэ раз падкрэслівае прыкрытэ індывідуальнага над калектыўным.

Сцепаніда хавае бомбу, каб скарыстацца ёй пазней і вярнуць выратавальную адасобленасць ад свету. Перад гібеллю гераіня шкадуе, што ніхто не ўбачыў, дзе яна схавала бомбу [16, с. 318]. Асабісты час Сцепаніды заканчваецца, яе дзеянні мусяць працягнуцца іншымі – за межамі яе жыцця. Ізаляванасць, рэалізаваная ў творы на шэрагу ўзроўняў (прастора, свае і чужыя, засяроджанасць на ўнутраным досведзе), пераадольваецца напрыканцы вывядзеннем асабістага часу ў кантэкст гістарычнага, дзе чалавечае жыццё можа займець працяг.

Захаванне асабістай памяці ў супольнай адбываецца праз падагульненне досведу, успрынятага асобным чалавекам. Апакаліптычная карціна, выведзеная ў экспазіцыі «Знака бяды», выступае поглядам з пазіцыі гістарычнага часу: у ёй адсутнічае чалавек, успрымання нарацара застаецца абстрагаваным, надчасавым, хада часу звязваецца з прыроднымі працэсамі. Сувязь з прыродай адсылае да цыклічнай канцэпцыі часу, згаданай з нагоды тэмпаральнасці жыцця і смерці. Калектыўны часавы досвед займае прамежжавую пазіцыю паміж канчатковасцю, абмежаванасцю індывідуальнага досведу і бясконцым самаўзнаўленнем прыроды: супольнасць, як чалавек, можа быць знішчанай (таму неабходная

рэфлексія – дзеля таго, каб пазбегнуць знішчэння); супольнасць, як прырода, увабірае жыццё асобнага чалавека і працягвае існаваць пасля яго смерці.

Такім чынам, Ба Дзінь выводзіць сітуацыю, калі на фоне вайны асабісты час герояў пастаўлены на паўзу, што прыводзіць да вострага ўнутранага канфлікту пры завяршэнні вайны, утвараючы пустку ў плыні досведу. Тэмпаральная структура «Знака бяды» акцэнтуюе ролю асабістага мінулага, якое знаходзіцца ў непарыўнай сувязі з гістарычным кантэкстам. Адсутнасць будучыні, выяўленая ў абодвух творах праз гібель герояў, кантрастуе з гістарычным часам, які заўжды мае працяг. Завяршэнне індывідуальнага часу вымушае герояў шукаць працягу ўласнаму існаванню ў часе гістарычным.

Бібліяграфічны спіс

1. 黄长华 巴金小说叙述研究 (Хуан Джанхуа Наратыўнае даследаванне прозы Ба Дзіня) / 黄长华. – 福建师范大学, 2011. – 247 页.
2. 贾东方 《寒夜》巴金的“灰色空间” (Дзя Дунфан Шэрая прастора ў «Халоднай ночы» Ба Дзіня) / 贾东方 // 黎明职业大学学报. – 2010 年, 第 3 期. – 22–27 页.
3. 田悦芳 巴金小说形式研究 (Т’ень Юэфан Фармальнае даследаванне прозы Ба Дзіня) / 田悦芳. – 南开大学研究生院, 2013. – 220 页.
4. 闫靖 论巴金《寒夜》中的空间叙事艺术 (Янь Дзін Тэхніка прасторавага аповеду ў «Халоднай ночы» Ба Дзіня) / 闫靖 // 淮北职业技术学院学报. – 2022 年, 第 1 期. – 109–112 页.
5. 高谨 从《寒夜》婆媳关系看巴金对五四精神的反思 (Гао Дзін Погляд на асэнсаванне Ба Дзінем ідэй 4-га мая праз прызму адносін свекрыві і нявесткі) / 高谨. – 四川师范大学, 2014. – 36 页.
6. 林科吉 家的破亡与中国现代知识者的窘困——读巴金《寒夜》 (Лінь Кэджі Разбурэнне сям’і і цяжкасці сучаснай кітайскай інтэлігенцыі – чытаючы «Халодную ноч» Ба Дзіня) / 林科吉 // 渝西学院学报. – 重庆: 2002. – 第 4 期. – 86–90 页.
7. 毛斯琪《寒夜》对«五四»精神的疏离 (Мао Сыці Адыход ад настрояў «4-га мая» ў «Халоднай ночы») / 毛斯琪 // 文学教育. – 武汉市: 长江文艺出版社, 2019. – 第 2 期. – 36–37 页.
8. Дедков, И. Василь Быков: очерк творчества / И. Дедков. – М.: Советский писатель, 1990. – 286 с.
9. Дзядкоў, І. Неастылы попел старога пажарышча / І. Дзядкоў // ЛіМ. – 1982.
10. Кавальчук, В. М. Сюжэталогія беларускай і польскай антываеннай прозы: (А. Адамовіч, В. Быкаў, Т. Новак, Т. Бароўскі): дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.08 / В. М. Кавальчук. – Брэст, 2014. – 160 л.

11. Лазарев, Л. Василь Быков: очерк творчества / Л. Лазарев. – М. : Художественная литература, 1979. – 206 с.
12. Синяк, Е. П. Специфика художественного воплощения образа солдата Второй мировой войны в произведениях В. Быкова, И. Шамякина, Г. Белля, Ф. Фюмана: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03 / Е. П. Синяк. – Мн., 2022. – 142 л.
13. Zou Li Toward a New Narrative About China's Anti-Japanese War: Reading Bodily Anxiety in Ba Jin's Cold Nights / Zou Li // Journal of Modern Literature. – Indiana University Press, 2021. – Vol. 44, no. 2. – P. 93–105.
14. 巴金 寒夜 (Ба Дзінь Холодная ночь) / 巴金. – 武汉 : 长江文艺出版社, 2023. – 243 页.
15. 刘文欣 日常书写、母题重述与疾病叙事 (Лёў Вэньсінь Апісанне паўсядзённасці, вяртанне да галоўнай тэмы і аповед пра хваробу) / 刘文欣 // 写作. – 武汉大学, 2022. – 第 2 期. – 52–59 页.
16. Быкаў, В. Знак бяды / В. Быкаў. – Мн. : Папуры, 2022. – 320 с.

КАТЭГОРЫЯ ГОЛАСУ Ё РАМАНЕ БА ДЗІНЯ «ХАЛОДНАЯ НОЧ» І АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА «ЗНАК БЯДЫ»

М. В. Яромка

магістрант (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Беларусь, Мінск)
maryna.yaromka@gmail.com

У артыкуле раскрытая спецыфіка катэгорыі галасу ў рамане Ба Дзіня «Халодная ноч» і аповесці В. Быкава «Знак бяды», вызначаныя фармальныя паказчыкі галасоў наратара і персанажаў, выяўленая сувязь поліфаніі з сэнсавым бокам твораў. У рамане «Халодная ноч» камбінацыя галасоў маніфестуе асабістую трагедыю як характэрны для часу досвед; у аповесці «Знак бяды» сістэма галасоў дапамагае глыбока раскрыць праблемы адказнасці і асэнсавання мінулага.

Ключавыя словы: Ба Дзінь; Васіль Быкаў; голас; поліфанія; факалізацыя.

КАТЕГОРИЯ ГОЛОСА В РОМАНЕ БА ДЗИНЯ «ХОЛОДНАЯ НОЧЬ» И ПОВЕСТИ ВАСИЛЯ БЫКОВА «ЗНАК БЕДЫ»

М. В. Ярёмка

преподаватель (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
maryna.yaromka@gmail.com

В статье раскрыта специфика категории голоса в романе Ба Дзиня «Холодная ночь» и повести В. Быкова «Знак беды», определены формальные показатели голосов нарратора и персонажей, выявлена связь полифонии со смыслами произведений. В романе «Холодная ночь» комбинация голосов представляет личную трагедию как характерный для эпохи опыт; в повести «Знак беды» система голосов помогает глубоко раскрыть проблемы ответственности и осмысления прошлого.

Ключевые слова: Ба Дзинь; Василь Быков; голос; полифония; фокализация.

THE CATEGORY OF VOICE IN BA JIN'S NOVEL «COLD NIGHTS» AND VASIL BYKAŮ'S NOVELLA «SIGN OF MISFORTUNE»

M. V. Yaromka

Master Student (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
maryna.yaromka@gmail.com

This article explores the specifics of the category of voice in Ba Jin's novel «Cold Nights» and Vasil Bykaŭ's novella «Sign of Misfortune», identifying formal markers of narrator's and characters' voices, revealing the connection between polyphony and sense

aspect of the texts. In the novel «Cold Nights» the combination of voices manifests personal tragedy as the characteristic experience of the time; in the novella «Sign of Misfortune» the voice system helps to deeply uncover issues of responsibility and contemplating one's past.

Key words: Ba Jin; focalization; polyphony; Vasil Bykaŭ; voice.

Раман Ба Дзіня (кит. 李堯棠, 1904–2005) «Халодная ноч» (寒夜, 1947) з'яўляецца апошнім раманам пісьменніка і асэнсоўвае падзеі Другой сусветнай вайны ў горадзе Чунцін. Аповесць Василя Уладзіміравіча Быкава (1924–2003) «Знак бяды» (1982) раскрывае гісторыю сям'і на хутары, фонам для якой выступае вайна і перадваенныя падзеі. Абодва творы характарызуюцца прысутнасцю розных галасоў, што выклікае цікавасць да іх фармальнага і сэнсавага размежавання, а таксама функцый поліфаніі ў тэксце.

Важнай характарыстыкай наратыву з'яўляецца адказ на пытанне пра тое, хто гаворыць, чым голасам расказваецца пра падзеі. Бачанне і голас могуць супадаць ці разыходзіцца, пры гэтым камбінаванне розных пунктаў погляду і галасоў выступае істотнай фармальнай і функцыянальнай уласцівасцю тэксту.

Ж. Жэнет уводзіць паняцце факалізацыі, якое азначаецца як абмежаванне, выбар наратывнай інфармацыі адносна так званага ўсёведання. Тры віды факалізацыі, вылучаныя Ж. Жэнетам, уключаюць нулявую (усёведны наратар), унутраную (апавед ад асобы персанажа) і знешнюю факалізацыі (аб'ектывны наратар). Ж. Жэнет вылучае два пытанні – «Хто бачыць?» і «Хто гаворыць?» – размяжоўваючы такім чынам персанажа, чый пункт погляду вызначае перспектыву апаведу, і наратара, які расказвае пра падзеі [4, с. 186]. Два прыведзеныя пытанні даследчык разглядае праз катэгорыі мадальнасці (фр. mode, англ. mood) і голасу (фр. voix, англ. voice).

В. Цюпа адрознівае факалізацыю і гласалізацыю як аспекты аналізу літаратурнага тэксту. Факалізацыя выяўляецца ў факусіроўцы ментальнага зроку, пры якой з карціны свету адбіраюцца пэўныя дэталі, што стварае бачанне, даступнае чытачу. Гласалізацыя суадносіцца з сістэмай галасоў унутры твора, якія агучваюць адабраныя для рэпрэзентацыі элементы гісторыі і карціны свету [3, с. 96–97].

У рамане «Халодная ноч» веданне героя Вана Вэньсюаня вызначае ступень раскрыцця сітуацыі: 飞机声不知道在什么时候消失了。他这一刻才想起先前听到那种声音的事。他注意地听了听。但是他接着又想，也许今晚上根本就没有响过飞机的声音。“我在做梦罢，”他想道，他不仅想并且顺口说了出来 [5] (*«Невядома, калі сціх гул самалёта. Ён толькі цяпер узгадвае, што раней чуў гэты гук. Ён прыслухоўваецца. Але ўслед за гэтым думае, напэўна, сёння вечарам увогуле не было чуваць гулу самалётаў. “Мабыць, мне гэта сніцца”, – кажа ён у думках, не толькі ў думках – ён прамаўляе гэта ўслых».* Пераклад з кітайскай тут і далей мой – М. Я.). Маркеры голасу персанажа – зварот да яго памяці, думак паралельна з раскрыццём знешніх падзей, няпэўнасць (也许), часавы паказчык, што ўказвае на момант дзеяння (今晚上). Гук у тэксце ўзнікае тады, калі

гэта заўважае герой, што ад пачатку тэксту задае фокус раскрыцця падзей: у цэнтры ўвагі стаяць не рэальныя падзеі ваеннага часу, а тое, як яны перажываюцца героямі, які ўплыў робяць на іх жыццё. Падмацаваннем такога ракурсу з’яўляецца матыў холаду, вынесены ў назву рамана: 夜的寒气却渐渐地透过他那件单薄的夹袍, 他的身子忽然微微抖了一下。这时他才埋下他的头。他痛苦地吐了一口气。他低声对自己说: “我不能再这样做!” [5] (*«Холад ночы паступова працінае яго тонкі халат, яго цела раптам пачынае дрыжаць. Толькі цяпер ён апускае галаву, пакутна ўздыхае. Ён ціха кажа сам сабе: “Я так больш не магу!”»*). Холад, каб быць адчутым, патрабуе ўспрымання – адчування холаду, якое шматразова ўзнікае ў тэксце, прывязваецца да розных персанажаў і перадаецца праз іх галасы, даючы непасрэднасць самога ўспрымання і выбудоўваючы асацыяцыі з перажываннямі герояў.

Думкі персанажа ўплятаюцца ў тэкст, які фармальна належыць наратару: 他们有说有笑地走回家, 至少在表面上他们是有说有笑的。可是以后呢? 他问他自己 [5] (*«Яны з размовамі і смехам вярнуліся дадому, прынамсі з выгляду яны былі вясёлыя. Але што потым? Ён запытаў сам сябе»*). Успаміны героя прыводзяцца пры апаведзе ад трэцяй асобы, адзнакай яго голасу выступаюць пытанне, зададзенае самому сабе, разуменне ўласнага ўнутранага стану і супрацьпастаўленне яго знешняму выгляду.

Асобна варта звярнуць увагу на такі маркер голасу персанажа, як размова з сабой: 不错, 他究竟在哪里找得到她呢? 他昨天晚上这样问过自己。今天晚上, 就在现在他也这样问着自己。为什么还要问呢? [5] (*«Так, дзе ў рэшце рэшт ён можа яе знайсці? Учора вечарам ён задаваў сабе гэтае пытанне. Сёння вечарам, вось цяпер ён задае сабе гэтае пытанне. Чаму яшчэ патрэбна пытанца?»*); ён不由自主地向四周看了看, 并没有人在他的身边, 不会有谁反驳他 [5] (*«Ён міжволі азірнуўся вакол, поруч з ім няма нікога, ніхто яму не запырэчыць»*); ніхто не адказаў. Ён сам сабе ў адказ адказаў [5] (*«Ніхто не адгукнуўся. Ён адказвае сабе ва ўласных думках»*). Такое ўспрымання магчымае толькі пры выключнай засяроджанасці на ўласных перажываннях, калі не рэальнасць выклікае рэакцыю, а наадварот – думкі становяцца крытэрыем для ацэнкі рэальнасці.

Акрамя голасу Вэньсюаня, у тэксце гучыць голас Дзэн Шушэн, яго жонкі: 她并不作声。她开始在思索。丈夫的没有血色的病脸, 母亲的憎恨与妒忌的眼光, 永远阴暗的房间。……还有湘桂路上逃难的故事, 敌人的暴行……这一切全挤到她的脑子里来。她的心乱得很, 她无法打定主意。她不能再装假了 [5] (*«Яна маўчыць. Яна пачынае думаць. Бяскроўны твар мужа, поўны нянавісці і рэўнасці позірк маці, вечна змрочны пакой... Яшчэ гісторыі бежанцаў на дарогах Хунані і Гуансі, гвалт ворагаў... Усё гэта ўціскаецца ў яе галаву. У душы ўсё заблытваецца, яна не можа нічога вырашыць. Яна не можа больш прыкідвацца»*). Маркерамі голасу Шушэн выступаюць зварот да думак гераіні, азначнасць апісанняў, уплеченыя ў развагі згадкі, незавершанасць думак (шматкроп’е).

У аповесці «Знак бяды» голас персанажа нярэдка пераплятаецца з голасам наратара: *«Яна тады насварылася на Петрака: мусіць, трэба было ўзяць якога другога каня, калі такая мітрэнга, як жа без каня ў гаспадарцы? Як тады жыць? Але гэты Пятрок – вядомая недалэга, хіба ён зробіць як трэба? Толькі знае адно – моўчкі смаліць смярдзуючую сваю махорку. Цяпер во жыві як хочаш, добра яшчэ, што ёсць гэта Бабоўка, на яе ўся надзея, яна пакуль што корміць абаіх. А што будзе далей?»* [2, с. 9]. Маркерамі таго, што словы належаць Сцепанідзе, выступаюць адносна кароткія сказы, пытанні, эмацыйна афарбаваныя словы (недалэга). Акрамя таго, голас Сцепаніды апісвае падзеі ў адпаведнасці з храналагічным успрыманням самой гераіні: сітуацыя раскрываецца як сучаснасць, што перадаецца праз ужыванне дзеяслоўных форм цяперашняга часу і такіх слоў, як «цяпер», «пакуль што»; будучыня перадаецца будучымі формамі і ўяўляецца невядомай, што адпавядае ўспрымання гераіні.

Для параўнання прывядзём урывак, дзе як момант дзеяння, так і будучыня расказаныя голасам наратара: *«Усё ўзіраючыся, яна пайшла насустрач, ведаючы ўжо, што здарылася благое, ніяк толькі не цямячы – што? Пасля яна не раз успамінала гэта сваё прадчуванне і дзівілася, як яно правільна падказала ёй набліжэнне таго, што так знянацку перавярнула яе жыццё. Але цяпер было толькі прадчуванне, блізкае да страху, з якім яна дачакалася Янку»* [2, с. 14]. Тут захоўваецца прошлы час нават пры звароце да будучыні (пасля ўспамінала) і сучаснасці (цяпер было), адсутнічаюць эмацыйныя выразы і прамыя рэакцыі, якія саступаюць месца сфармуляванаму пераказу перажыванняў.

У «Халоднай ночы» голас наратара гучыць адцягнена, паказваючы персанажаў збоку: *«一辆人力车经过阴暗、寒冷、荒凉的市街，到了一所大楼的门前。从车上走下来一个装束入时的女人。她夹着手提包走进弹簧门去。她用手电光照路，走过了黑洞似的过道，上了二楼，又走上三楼 [5] («Па змрочнай, халоднай, апусцелай вуліцы горада праязджае павозка, пад'язджае да ўвахода ў вялікі будынак. З павозкі выходзіць сучасна апранутая жанчына. Трымаючы сумку, яна ўваходзіць у спружынныя дзверы. Яна высвечвае шлях ліхтарыкам, праходзіць праз чорную пячору калідора, падымаецца на другі паверх, потым на трэці»)*. Гераіня называецца тут проста «жанчынай», што ставіць яе ў адзін шэраг з няпэўнымі павозкай, вуліцай, будынкам, сціраючы яе асабістасць, што кантрастуе з паглыбленнем ва ўнутраны свет, выяўленым пры ўвядзенні голасу Шушэн.

Калі наратар у абодвух творах прэтэндуе на пэўную аб'ектыўнасць, то галасы персанажаў перадаюць рэакцыі і перажыванні непасрэдна, у іх суб'ектыўным успрымання, паказваючы падзеі ў той паслядоўнасці і ў тых падрабязнасцях, у якіх яны сузіраюцца героямі. Голас персанажа, такім чынам, маркіраваны шэрагам фармальных паказчыкаў і раскрывае асаблівасці ўнутранага свету, акрэсліваючы характар і звязаныя з ім рэакцыі на знешнія падзеі.

Пры камбінаванні розных галасоў значэнне набывае тое, што бачыць і апавядае адзін персанаж, што – іншы, а што – усёведны наратар, паводле якога прынцыпу робіцца выбар на карысць таго ці іншага голасу. Поліфанія, паводле

М. Бахціна, з'яўляецца спалучэннем галасоў і свядомасцей персанажаў і наратара, пры якім кожны голас захоўвае самастойнасць і фармуе ў дыялогу з астатнімі галасамі адзінства новага парадку [1, с. 13]. Кожны голас уводзіць у тэкст адпаведныя яму сэнсы, што актуалізуе пытанне пра прынцыпы не толькі фармальнага, але і функцыянальнага размежавання галасоў.

У рамане «Халодная ноч» пераважна гучыць голас Вэньсюаня, але шэраг частак расказваецца з пазіцыі Шушэн. Пры гэтым фармальна аповед цягам усяго тэксту вядзецца ад трэцяй асобы. Галасы наратара і персанажа размяжоўваюцца адноснай аб'ектыўнасцю, адцягненасцю з аднаго боку і суб'ектыўнасцю, заглябленасцю ў перажыванні з іншага, пра што было сказана вышэй.

Размежаванне галасоў Вэньсюаня і Шушэн праходзіць па лініі розніцы ў досведзе і стаўленні да жыцця: Вэньсюань – хворы чалавек, які зарабляе мізэрныя грошы, увесь час сябе вінаваціць і намагаецца пазбегнуць канфліктаў; Шушэн мае лепшую працу, цалкам забяспечвае сям'ю, клапаціцца пра адукацыю сына, гатовая вырашаць любыя праблемы, ходзіць на вечарыны, сустракаецца з іншымі людзьмі. Галасы персанажаў раскрываюць акрэсленую розніцу паміж імі, прычым пры дамінаванні голасу Вэньсюаня ўключэнне голасу Шушэн уводзіць у тэкст альтэрнатыўны погляд.

Адным з найбольш паказальных разрываў ва ўспрыманні герояў выступае іх стаўленне да жыццёвай сітуацыі, у якой яны апынуліся падчас вайны і пагрозы акупацыі, і да жыцця ўвогуле. Героі выяўляюць розныя стратэгіі паводзін: Вэньсюань церпіць і прыстасоўваецца, Шушэн не згаджаецца і бунтуе.

З пазіцыі Вэньсюаня агучваецца наступнае ўспрыманне жыцця: “活着好，还是死好？”他常常偷偷地想着，尤其是在办公的时候。他觉得“死”就在前面等他 [5] («*“Лепш жыць ці памерці?” – часта думае ён употай, асабліва калі працуе. Яму падаецца, што смерць перад ім і чакае яго*»). Для Вэньсюаня, якога ўсе называюць «занадта добрым» (太老好), галоўная мэта – спакой, адсутнасць канфліктаў і перажыванняў, ён шукае прымірэння з сітуацыяй, шкадуючы, што апынуўся ў такіх абставінах і будучы не ў стане ім супрацьстаяць. Спакой асацыюецца са смерцю, асабліва на фоне вайны, дзе жыццё далёкае ад прадказальнай руцінасці. Голас Вэньсюаня перадае знутры працэс страты надзеі і прыняцця ўласнай гібелі, гэта голас траўмаванага жыццём чалавека, які шукае спосабу жыць з траўмай – і не знаходзіць.

Голасам Шушэн выводзіцца кардынальна іншае стаўленне: 她想了一会儿，她低声说出来：“不能。”接着她想：没有用，我必须救出自己 [5] («*Яна падумала і ціхім голасам прамовіла: “Не”, – і ўслед за гэтым падумала: без сэнсу, я мушу выратаваць сябе*»). Для Шушэн жыццё – тое, да чаго яна імкнецца, а не тое, ад чаго спрабуе ўцячы. Калі Вэньсюань шукае заспакаення, то Шушэн хоча працягу таму жыццю, з якога герояў выкінула вайна, яна здольная засяродзіцца на сабе і размежаваць уласныя жаданні і перажыванні іншых. Абое герояў трапляюць у сітуацыю, дзе іх выбар нясе негатыўныя наступствы для іншых, а выбар на карысць іншых вядзе да ўласных пакутаў. Пры гэтым ніхто з іх не памыляецца

ца ў сваім жаданні жыць – увядзенне ў тэкст розных галасоў больш арганічна выводзіць як іх канфлікт, так і роўную вагу розных поглядаў.

Розніцу галасоў у «Халоднай ночы» можна праілюстраваць наступнай фразай: 我觉得活着真没有意思 [5] (Мне падаецца, у жыцці няма сэнсу). Калі б яна належала Вэньсюаню, то яе сэнс быў бы ў бессэнсоўнасці жыцця, якое не вартае таго, каб яго трываць. Аднак фраза прамаўляецца Шушэн і адносіцца да канкрэтнага моманту ў яе жыцці, які трэба перажыць і які падштурхоўвае шукаць лепшага, цікавейшага.

Голас Шушэн утварае з дамінантным голасам Вэньсюаня кантраст, падаючы, па-першае, альтэрнатыўнае бачанне сітуацыі і, па-другое, змяняючы ўспрыманне голасу Вэньсюаня. Сам факт прысутнасці іншага стаўлення дапаўняе характарыстыку песімістычнага, фаталістычнага погляду на рэчаіснасць, уласцівага Вэньсюаню: ён перастае ўспрымацца як абсалютны, адрываецца ад кантэксту, бо ў тым самым кантэксте існуе персанаж з радыкальна іншым бачаннем. Страчваючы ролю адзінага голасу, голас Вэньсюаня ператвараецца менавіта ў яго голас, характарыстыку яго самога і ўласцівага яму бачання рэальнасці, тады як тая самая рэальнасць выяўляецца па-іншаму праз голас Шушэн.

Тым не менш, варта адзначыць і сам факт дамінавання голасу Вэньсюаня ў раманах. Разбуральныя падзеі вайны перадаюцца менавіта праз гэтага персанажа, а ўстаўкі голасу Шушэн застаюцца ў рамках асобных частак дзеля стварэння акрэсленага вышэй супрацьпастаўлення. Выбар голасу Вэньсюаня ў якасці асноўнага засяроджвае ўвагу на трагедыі, на тым чалавеку, які не мае магчымасці змагацца з абставінамі, ператвараючы яго досвед у характэрны досвед часу. Акрамя таго, пераважная трагічнасць і безвыходнасць, выведзеныя голасам Вэньсюаня, паказваюць каласальны разрыў паміж магчымасцямі чалавека і здольнасцю выжыць у траўматычных абставінах, калі якраз страта надзеі выступае найбольш натуральнай рэакцыяй на сітуацыю, а пошук выйсця і змаганне – толькі выключэнне.

У апавесці «Знак бяды» найбольш відавочным крытэрыем пры выбары голасу выступае ступень ведання сітуацыі: калі героям даступны толькі канкрэтны момант у развіцці падзей, то наратар распаўядае пра невядомую персанажам будучыню, дае адцягненыя ацэнкі.

Бачанне персанажаў выступае апорным пунктам апаведу, вакол якога будоўваецца структура падзей. Калі адзін з герояў знаходзіцца на хутары, а іншы – сыходзіць за межы актыўнага дзеяння, то выбар голасу маркіруе прыярытэт або дынамічных падзей, або рэфлексіі персанажа. Так, калі на хутар прыязджаюць паліцаі, Пятрок размаўляе з імі ў хаце, эпізод перадаецца праз яго бачанне, а Сцепаніда сыходзіць з сядзібы і застаецца па-за ўвагай [2, с. 29-37]. Аднак у іншы прыезд паліцаяў, калі Пятрок ідзе ў роў па схаваны самагон, тэкст засяроджваецца на роздумах Петрака, а не на размове паліцаяў са Сцепанідай, якая застаецца дома [2, с. 244-248].

Асобна варта разгледзець выбар факалізацыі для апаведу пра падзеі іншага часу. Успаміны пра атрыманне панскай зямлі і калектывізацыю належаць Сце-

панідзе, тады як зварот да памяці Петрака адбываецца толькі аднойчы з нагоды падзей 1937-га года.

Успамін Петрака з'яўляецца ў гэксце пазней, прычым уводзіцца як пазітыўная згадка пра складаны час: *«Бо былі ў тым перажытым разам з горыччу і нейкая непазнаная слодыч, аддалены гук жыцця, а можа, і само жыццё – хто скажа?»* [2, с. 255]. Тым не менш, акрэсленыя падзеі завяршаюцца гэтаксама трагічна, як і ўсе астатнія, чарговы раз акцэнтуючы безвыходнасць становішча. Памяць Петрака больш арганічна спалучаецца з імкненнем адшукаць нешта станоўчае ў перажытым, бо ён, у адрозненне ад Сцепаніды, больш пасіўны і доўгі час намагаецца прымірыцца з абрынутымі на іх пакутамі (напрыклад, спроба адкупіцца ад паліцаяў, старанне ў дапамозе немцам, пошук апраўдання ў зменах па ўсім свеце). Паездка ў Менск для Сцепаніды застаецца безвыніковай спробай нешта змяніць, тады як для Петрака – адна з нямногіх актыўных спробаў паўплываць на сітуацыю. Розніца ў поглядах персанажаў на гэтыя падзеі і іх раскрыццё менавіта з пазіцыі Петрака дадаткова акцэнтуюць разрыў паміж героямі ў стаўленні да перажытага.

Успаміны Сцепаніды займаюць большы аб'ём тэксту і з'яўляюцца сэнсавым ядром твора. Відавочная прычына расповеду пра 20-я і 30-я гады з пазіцыі Сцепаніды – яе значна больш актыўная роля ў разгортванні тагачасных падзей. Сцепаніда прыводзіць на хутар Петрака, Сцепаніда прымае рашэнне ўзяць зямлю, калі Пятрок гатовы адмовіцца, Сцепаніда ўдзельнічае ў арганізацыі калгасу і намагаецца разабрацца ў новых ідэях, тады як Пятрок прымае сітуацыю як ёсць і толькі выказваецца пра яе. Сцепаніда, неаднаразова зрабіўшы выбар у мінулым, мае болей прычын звярнуцца да перажытага ў пошуку тлумачэння для таго, што адбываецца ў сучаснасці. Яе мінулае не застаецца аб'ектыўным наборам непадушадных змен, але пражываецца і суб'ектыўна інтэрпрэтуецца праз прызму ўласнага досведу і ўласнай ролі ў развіцці падзей.

Наяўнасць выбару ў мінулым з яго ўплывам на сучаснасць актуалізуе пытанне адказнасці. Бачанне гераіні, якая актыўна ўдзельнічала ў падзеле зямлі і пазней у раскулачванні, завастрае праблему адказнасці за свае рашэнні, бо яна не можа апраўдаць сябе нават тым, што не пагаджалася з раскулачваннем некаторых аднавяскоўцаў і намагалася ім дапамагчы. Успаміны пра той час, расказаныя самой Сцепанідай, – гэта не толькі крыніца пакут у сучаснасці, але і асабістая трагедыя немагчымасці апраўдацца за здзейсненае перад сабой.

Выбар голасу Сцепаніды для адлюстравання падзей 20-х і 30-х гадоў мае яшчэ адзін сэнсавы пласт, які паглыбляе праблему адказнасці. Аповед голасам Сцепаніды выключае голас Петрака, які з'яўляецца эпізадычна і толькі ў рамках бачання гераіні і яе ацэнак (напрыклад, сцэна са скрыпкай [2, с. 145]). Пятрок не робіць таго выбару, які здзяйсняе Сцепаніда, – ні наконт зямлі, ні наконт калгасу і раскулачвання, ён застаецца на дыстанцыі ад падзей, адаптуючыся пад іх постфактум. Нягледзячы на ўсё гэта, Петрака спасцігаюць тыя самыя выпрабаванні і пакуты, якія перажывае Сцепаніда, – ад цяжкага, паўгалоднага жыцця да знявагі, разбурэння і гібелі падчас вайны. Пятрок вымушаны сутыкнуцца з наступствамі не сваіх рашэнняў, бо ён звязаны

з іншымі людзьмі, найперш Сцепанідай, якія гэтыя рашэнні прымаюць. Выбар голасу Сцепаніды, такім чынам, паглыбляе экзістэнцыйны трагізм сітуацыі, раскрываючы чужы выбар як крыніцу ўласнай адказнасці, калі стратэгія паводзін перастае мець значэнне, бо чалавек страчвае ўплыў на карысць кантэксту – іншых людзей, палітыкі, часу – і застаецца ў сітуацыі выбару без выбару.

Такім чынам, як у рамане «Халодная ноч», так і ў апавесці «Знак бяды» наяўнасць розных галасоў у тэксце выступае не толькі фармальнай асаблівасцю, але ўплывае на сэнсавы бок тэксту, выводзячы рэчаіснасць праз суб'ектыўнае ўспрыманне факальных персанажаў.

У творах назіраецца падабенства факальных персанажаў паводле стратэгіі рэагавання на траўматычны досвед: калі Вэньсюань і Пятрок пасіўныя і спрабуюць прыняць сітуацыю, то Шушэн і Сцепаніда актыўна шукаюць выйсця. Апавед голасам дадзеных персанажаў дазваляе глыбей раскрыць прычыны і наступствы іх рэакцый.

Пры спалучэнні прапушчаных праз фільтр свядомасці вобразаў рэчаіснасці кожны з гэтых фільтраў перастае ўспрымацца як абсалютны, уступаючы ў дачыненні з іншым бачаннем. Камбінаванне галасоў, такім чынам, раскрывае тое, як чалавек вызначае сябе адносна іншых: выведзены голасам вобраз рэальнасці дафармулёўваецца іншымі галасамі, сутыкаючыся з альтэрнатыўным пражываннем тых ці іншых падзей.

Аналіз прыныцаў размежавання галасоў дае магчымасць расставіць сэнсавыя акцэнты ў тэкстах: у рамане «Халодная ноч» камбінацыя галасоў маніфестуе акрэсленую асабістую трагедыю як характэрны для часу досвед; у апавесці «Знак бяды» спецыфіка спалучэння галасоў глыбока раскрывае пытанні адказнасці і асэнсавання мінулага.

Фарміраванне і прагаворванне розных бачанняў рэчаіснасці праз кантрасныя галасы выводзіць функцыю голасу ў творах на ўзровень разумення самога ўспрымання чалавекам свету, калі рэальнасць бачыцца як прынцыпова множная, зменлівая, а працэс яе асэнсавання фармуецца цэлым шэрагам фактараў, у тым ліку іншым, альтэрнатыўным бачаннем.

Бібліяграфічны спіс

1. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – Москва, Аусбург: Im Werden-Verlag, 2002. – 167 с.
2. Быкаў, В. Знак бяды / В. Быкаў. – Мінск : Папуры, 2022. – 320 с.
3. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В.И.Тюпа. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
4. Genette, G. Narrative Discourse: An Essay in Method / G. Genette. – Ithaca, New York : Cornell University Press, 1980. – 285 p.
5. 巴金 寒夜 / 巴金 [Электронны рэсурс]. – URL: <https://www.pcuyn. c/xs/19/19701> (дата обращения: 14.11.2023).

THE PROBLEM OF VIOLENCE IN MO YAN'S «SANDALWOOD DEATH» AND WILLIAM GOLDING'S «LORD OF THE FLIES»

Li Jia

*Postgraduate student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
bo328229287@gmail.com*

The novels by Mo Yan and William Golding reflect the deep problems of modern society, connected with the conflict between humanity and violence. «Sandalwood Death» by Chinese author Mo Yan and «Lord of the Flies» by British author William Golding, originating from different cultural backgrounds and aesthetic styles, present readers with a cross-cultural and cross-temporal panorama of actual problems in the modern society.

Key words: the problem of violence; comparative study; Mo Yan; William Golding

ПРОБЛЕМА НАСИЛИЯ В РОМАНЕ МО ЯНЯ «СМЕРТЬ ПАХНЕТ САНДАЛОМ» И УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ»

Ли Цзя

*аспирант (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
bo328229287@gmail.com*

Романы Мо Яня и Уильяма Голдинга отражают глубокие проблемы современного общества, связанные с конфликтом гуманности и насилия. Романы «Смерть пахнет сандалом» китайского автора Мо Яня и «Повелитель мух» британского писателя Уильяма Голдинга, относящиеся к разным культурным и эстетическим мирам, представляют читателям кросс-культурную и кросс-темпоральную панораму актуальных проблем современного общества.

Ключевые слова: проблема насилия; сравнительный анализ; Мо Янь; Уильям Голдинг.

I. Aestheticization and Literary Expression

Aestheticization and literary expression play crucial roles in both «Sandalwood Death» and «Lord of the Flies», with the two authors employing distinct literary techniques to elevate their works to new heights. Mo Yan's novels often depict and narrate the traditional cultural customs of specific regions. Reading Mo Yan's works provides insights into the authentic appearance of traditional cultural customs in certain Chinese regions. This is a concrete manifestation of the traditional cultural significance in his literary works [1]. In «Sandalwood Death» (2001), Mo Yan (莫言, b. 1955) skillfully integrates elements of catkin opera, infusing the novel with a rich folk atmosphere. This approach enhances the local characteristics of the work, presenting a strong regional style and a unique literary demeanor imbued with Chinese flavor.

Through the use of catkin opera, the novel not only adds vibrancy but also offers readers a completely new literary experience. This innovative writing technique not only breaks through conventional forms but also revitalizes and promotes traditional Chinese literature.

On the other hand, while W. Golding (*William Gerald Golding, 1911–1993*) adopts a traditional novel narrative in «*Lord of the Flies*» (1954), he delves deeply into the inner lives of the characters. Through the psychological portrayal of the boys, Golding demonstrates a profound skill in psychological depiction. The characters in his works, within the microcosm constructed by the author, brazenly reveal human nature, imitating and satirizing reality with features that are highly tragic, unconventional, conceptual, and realistic [2]. The nuanced descriptions and grasp of emotions enable readers to better understand the content and evoke emotional resonance. Aesthetics here is not merely an innovation in form but a focus on the profound portrayal of characters' psyches, pushing the expressive power of the work to its pinnacle.

Through these distinct literary expressions, «*Sandalwood Death*» and «*Lord of the Flies*» paint rich and diverse pictures at the aesthetic level, presenting a vivid literary landscape for readers. Therefore, aestheticization and literary expression in these two works are not merely displays of technique but rather a profound understanding of literary art by the authors. Through the adept use of different literary elements, these two authors successfully inject unique artistic qualities into their works. As they aesthetically scrutinize societal realities, their exquisite literary expressions leave a lasting impression on readers.

II. Violence and Moral Decision-Making

In both «*Sandalwood Death*» and «*Lord of the Flies*», violence and moral decision-making intertwine at the core of the works, delving deeply into the complexity of human nature and the collapse of moral values. Guiding readers to contemplate the ugliness of human nature from an aesthetic perspective, this approach not only conveys ideas but also provides readers with a sense of aesthetic pleasure, deepening their impression of the work.

In «*Sandalwood Death*», Mo Yan confronts the reader with vivid descriptions of brutal execution methods, revealing the cruel essence of human nature. This depiction prompts readers to contemplate the depths of moral boundaries. The executioners themselves become the punished, and the tragic consequences of the recurring violent acts permeate the novel's plot, vividly portraying scenes of brutal punishment. This approach not only imparts a strong visual impact on the readers but also serves as a profound examination of societal morality, vehemently criticizing the feudal society of late Qing.

In contrast, the depiction of violent behavior in «*Lord of the Flies*» is more subtle, resembling the conflicting dynamics among the boys in their daily lives. The work illustrates the gradual descent of the boys into savagery on the deserted island, expressing the individual's delicate balance between power and morality in exceptional circumstances. In this enclosed space, the perpetrators of violence – the "savages" – utilize brutal means to erode the living space of the "civilized" individuals, ruthlessly

stripping away Ralph's democratic rights. At the cost of taking human lives, they achieve their goal of dominating the entire island. The once paradisiacal setting inevitably succumbs to the tragic fate of transforming from a paradise into a hell [3]. Through the in-depth portrayal of violence and moral decisions, these two works provoke questioning the fundamental attributes of human nature, encouraging readers to deeply ponder the ethical foundations of society during the process of literary reception and imagination.

In «Lord of the Flies», the depiction of violent scenes undergoes more profound aesthetic refinement compared to «Sandalwood Death». Golding seamlessly integrates violence and beauty through his portrayal of conflicts between group power and individual autonomy. The pleasure derived from slaughter gradually awakens the inherent evil within the children. Granting immense power to the «Lord of the Flies» devours their rationality and civilization, severing the connection with civility and compelling the children to reveal their primal evil [4]. However, the moral decisions triggered by violence are a common concern in both works. In «Sandalwood Death», characters often find themselves in conflicts of thought when facing brutal punishments and moral choices. For the executioners, morality and responsibility become internal contradictions. This profound moral contemplation renders the portrayal of human nature in the work more nuanced. Similarly, in «Lord of the Flies» the boys on the deserted island descend into moral decay, and the betrayals and compromises in moral choices among different characters form the core conflict of the work. Through an in-depth analysis of this theme, both works raise profound questions about human nature in multiple dimensions, allowing readers to gain a more comprehensive understanding of human nature within the resonance of emotion and reason.

This comparative analysis not only holds academic value but also provides readers with a richer perspective in literary understanding. Through the in-depth exploration of violence and moral decision-making, we can not only better comprehend the literary significance of «Sandalwood Death» and «Lord of the Flies» but also draw profound insights into human nature, society, and morality.

III. Impact of Society on Individuals

In both «Sandalwood Death» and «Lord of the Flies» the interaction between society and individuals is portrayed through conflicts such as rescue efforts and hunting, as well as the depiction of conflicts between law and destruction. The works express a profound concern, aiming to reveal the mechanisms of society through literature and showcase how society manipulates the destinies of individuals. In Mo Yan's «Sandalwood Death», the portrayal of the reality of late Qing society (1636-1912, Chinese feudal dynasty) in China reveals the harsh lives of the vast majority in marginalized groups. Countless individuals navigate through the social structure, their choices and destinies constrained, crushed beneath the wheels of history. By exposing the mechanisms of society, the novel provides readers with a deeper understanding of the social structure and folk culture of late Qing society.

In contrast, in Golding's «Lord of the Flies», the portrayal of absurd events occurring randomly on an uninhabited island illustrates the collapse of social structure and

its profound impact on individuals. In this isolated environment, the disappearance of social order leads to the loss of control over individual behavior, with the boys gradually descending into savagery. In reality, the group seemingly dependent on each other while awaiting rescue perceives each other as "others" from the outset. The characters in the story continually oscillate between the notions of "self" and "other." On this colonized and desolate island, the piglet, initially from the lower strata of the island's society, is an "other," the "little things" whose significance is downplayed by everyone is an "other," and Ralph, who loses his leadership position and is pursued and hunted by the "savages," ultimately becomes an "other" [5]. This narrative design directs the focus of the works towards the struggles and pursuits of individuals in complex societies, prompting readers to engage in profound reflections on how societies shape individual behavior.

In conclusion, the relationship between society and individuals is a central theme in both «Sandalwood Death» and «Lord of the Flies». By revealing social mechanisms and expressing concern for individual destinies, these two works present rich and profound insights into the interaction between society and individuals. In the following section, we will focus on the analysis of cultural and historical backgrounds to better understand the deep messages conveyed by these two works.

Conclusion

This paper provides a comprehensive analysis of the literary works «Sandalwood Death» and «Lord of the Flies», revealing the creation of unique literary pieces shaped by diverse cultural backgrounds and influenced by aesthetics, violence, society, culture, and history. These works employ distinctive and captivating methods of expression, demonstrating the profound reflections of the authors on human nature, social structures, and cultural traditions.

In summary, although «Sandalwood Death» and «Lord of the Flies» differ significantly in cultural background, aesthetic expression, and narrative techniques, both profoundly explore themes such as human nature, society and morality in unique ways. These two works offer us a deep reflection on the human condition under different cultural backgrounds, allowing us to understand better how literary works, through words, transcend time and space to guide readers into profound explorations of humanity and society. The depiction of violent acts is not the main message the authors intend to convey but rather an exploration in the midst of violent conflicts to find the light of humanity.

References

1. Wu, J. Mo Yan's Literary Existence and the Cultural Significance of Chinese Novel / J. Wu // Journal of Kaifeng Institute of Education. – 26(05) – 2019 – P. 26-27. doi: CNKI:SUN:KFJY.0 – 2019-05-013.
2. Wang, Y., & Na, W. A Critical Analysis of William Golding's Satirical Character Aesthetics / Y. Wang & W. Na // Foreign Language Studies. – 40(01) – 2022. – P. 40-45.

3. Fu, S. Struggle for Power and the Writing of Violence: Spatial Transformation in "Lord of the Flies" / S. Fu // Inner Mongolia Radio and TV University Journal. – 55(02). – P. 55-60. doi: 10.16162/j.issn.1672-3473.2023.02.011.

4. Liu, C. "Lord of the Flies": The Battle between Civilization and Humanity / C. Liu // Contemporary and Ancient Literature and Creative Industries. – 20(21) – 2023. – P. 20-22. doi: 10.20024/j.cnki.CN42-1911/I.2023.21.006.

5. Zhao, M. (2022). Analyzing the Colonial Implications in "Lord of the Flies" from the Perspective of the "Other." Literary Education (Part I), 74-76(11), 74-76. doi: 10.16692/j.cnki.wxjys.2022.11.023.

V. БИБЛИЯ КАК АРХТЕКСТ ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР

БИБЛЕЙСКАЯ АРХТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК МАРКЕР ЛИТЕРАТУРНЫХ ЭПОХ

Г. В. Синило

канд. филол. наук, доцент

(Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)

sinilo@mail.ru

Исследуется роль Библии как «осевого» архтекста и значимость библейской архтекстуальности как маркера различных эпох мировой и прежде всего европейской литературы, раскрываются принципы библейской эстетики и поэтики. Показано, что библейская архтекстуальность проявляется особенно ярко в трагические, переломные эпохи развития европейской культуры. Утверждается особая значимость Библии как смыслополагающего и текстопорождающего текста, а также концептуальная важность библейской поэтики для таких художественных направлений, как барокко, сентиментализм, художественный универсализм Гёте, романтизм, неоромантизм; символизм, экспрессионизм.

Ключевые слова: Библия; «осевой» архтекст; библейская архтекстуальность; библейская поэтика; литературная эпох; барокко; сентиментализм; художественный универсализм Гёте; романтизм; неоромантизм; символизм; экспрессионизм.

BIBLICAL ARCHETEXTUALITY AS MARKER OF LITERARY ERAS

G. V. Sinilo

PhD (Philology), Ass. Prof. (Belarusian State University, Belarus, Minsk)

sinilo@mail.ru

In this article, we explore the role of the Bible as an «axial» archetext and the significance of biblical archetextuality as a marker of various epochs of world and, above all, European literature, and reveal the principles of biblical aesthetics and poetics. We show that biblical archetextuality is manifested especially vividly in tragic, critical epochs in the development of European culture. We affirm the special importance of the Bible as a meaning-making and text-generating text, as well as the conceptual importance of biblical poetics for such artistic movements as Baroque, Sentimentalism, Goethe's artistic universalism, Romanticism, Neo-Romanticism; Symbolism, Expressionism.

Keywords: Bible; «axial» archetext; biblical archetextuality; biblical poetics; literary era; Baroque; Sentimentalism; Goethe's artistic universalism; Romanticism; Neo-Romanticism; Symbolism; Expressionism.

В мировой культуре существуют тексты, овеянные авторитетом древности, особо выделенные аксиологически и эстетически, обладающие высочайшей степенью референтности, цитируемости, реинтерпретируемости. Такого рода тексты можно определить не просто как архетексты («тексты-в-начале»), но как «осевые» архетексты, являющиеся своего рода осью той или иной культуры, вокруг которой она выстраивает свои генеральные смыслы и создает новые тексты. Таким образом, «осевой» архетекст выступает как генеральный смыслополагающий и текстопорождающий текст для той или иной культуры.

В качестве «осевых» архетекстов выступают чаще всего тексты, имеющие статус Священного Писания. Например, такого рода архетекстами являются Веда и корпус комментирующих их текстов – Упанишад и Араньяков – для индийской культуры (культуры индуизма), Трипитака – для культуры буддизма, Библия – для иудейско-христианской культуры, Коран – для культуры мусульманской. Влияние «осевого» архетекста всегда перешагивает границы отдельных национальных культур, распространяется на более широкий ареал. Самоё же архетекстуальность можно считать важнейшим проявлением интертекстуальности в целом, а архетекст – особой разновидностью претекста (см. подробнее [1]).

Итак, для европейской и – шире – иудейско-христианской культуры «осевым» архетекстом является Библия, и не только в узком смысле – как архетекст религиозного дискурса, но прежде всего как архетекст культуры в целом. Более того, Библия является архетекстом для Корана, а значит – для мусульманской культуры, которая в своих основополагающих смыслах опирается на религиозно-духовные и этические открытия Библии. Кроме того, для постбиблейской еврейской и для европейской литературы начиная с эпохи Поздней Античности Библия является архетекстом, мощно воздействующим – наряду с классическими произведениями античной литературы – на жанрово-стилевые поиски писателей.

Как известно, европейская культура, а значит, и литература, выросла на скрещении двух равномошных влияний – античного (прежде всего эллинского) и библейского. Безусловно, Библия оказала прежде всего огромное влияние на религиозную жизнь европейской цивилизации, на ее духовно-этические поиски. Она действительно стала «осевым» архетекстом христианского дискурса, а значит – всей литературы, в том числе и художественной, христианского ареала. Античное же (прежде всего эллинское) наследие оказалось чрезвычайно важным для научной, философской, эстетической составляющих европейской культуры. Однако несомненно, что и эстетическое восприятие европейца, его чувство прекрасного воспитаны не только античной (в узком смысле слова) литературой, античным искусством, но и Библией. Можно утверждать, что европейская культура – плод диалога Иерусалима и Афин, длящегося и поныне.

При всех различиях эллинской и библейской эстетики и поэтики они в равной степени оказались востребованными европейской культурой и литературой. С. С. Аверинцев тонко отметил: *«Греция дала образец меры, Библия – образец безмерности; Греции принадлежит “прекрасное”, Библии – “возвышенное”, то*

особое качество, которое в природе присуще не обжитым местностям, но крутизнам гор и пучинам морей. Тема греческой поэзии – статика формы, тема библейской поэзии – динамика силы. Грек Протагор сказал: “Человек есть мера всех вещей”; но Библия рисует бытие, как раз неподвластное человеческой мере, несоизмеримое с ней» [2, с. 189]. В противовес эллинской «культуре зрения» – культуре пластичных, скульптурных, архитектурных форм, простирающих свою власть и над поэтическим словом, – культура библейская является «культурой слуха», культурой звучащего слова, бесконечного вслушивания в незримое и едва уловимое веяние Духа Божьего, в голос Божий. В связи с этим главная задача слова, звучащего в Библии, – уловить и выразить это веяние и этот высокий голос, равно как и ответное движение человеческого духа в его бесконечном «доращении» до Духа Божьего. Именно поэтому Бог и человек практически никогда не становятся в библейских текстах объектами изображения, описания (к бестелесному, нетварному Богу это неприменимо по определению), но всегда предстают как субъекты морального выбора.

Это глубинно связано с различным восприятием мира и времени: если для греков важнее пространство, целостный космос, освоенная человеком ойкумена, то для евреев – время, точнее – мир, развертываемый во времени. Не случайно впервые понятие «святость» в Библии возникает не по отношению к пространству, но по отношению ко времени: Бог, сотворяя мир, освящает Седьмой День творения – Субботу (дословно – «отделяет [от будней, от профанного]»; см. *Быт* 2:2–3). Библия впервые размыкает замкнутый круг времени, который лежал в основе языческих культур, в том числе и греческой, дает времени направленность, смысл и цель, тем самым открывая и смысл истории: она вершится в диалоге с Богом и через падения и драматические разрывы упорно движется к всемирному торжеству Божественного добра, к Мессиянской эре и Царству Божьему (об этом говорит Н. А. Бердяев в работе «Смысл истории», а также К. Ясперс в книге «Смысл и назначение истории», отсчитывая «осевое» время от первых библейских пророков, создавших свои книги в VIII в. до н. э.).

Все это непосредственно преломляется в специфике, соответственно, эллинской и библейской эстетики. Показательно, что если эллинское понятие *космос* («порядок»; более позднее значение – «вселенная») является именно пространственным, выражает неизменную упорядоченную структуру, покоящуюся в пространстве, то еврейское понятие *олам* («вечность», «век», «продолжительность», «далекое прошлое», «далекое будущее», а также «вселенная») – понятие скорее временное, или временное и пространственное сразу. Неслучайно в своем переводе Пятикнижия Моисеева на немецкий язык М. Бубер и Ф. Розенцвейг передали понятие *олам* как *Weltzeit* – «мировое время», «мир, развертывающийся во времени», «мир как история». Сопоставляя эллинское представление о космосе и еврейскую концепцию *олама*, С. С. Аверинцев пишет: «Греческий мир – это “космос”, по изначальному смыслу слова такой “наряд”, который есть “ряд” и “порядок”; иначе говоря, законосообразная и симметричная пространственная структура... <...> Внутри космоса даже время дано в модусе пространствен-

ности: в самом деле, учение о вечном возврате, явно или латентно присутствующее во всех греческих концепциях бытия, как мифологических, так и философских, отнимает у времени свойство необратимости и дает ему взамен мыслимое лишь в пространстве свойство симметрии. Внутри “олама” даже пространство дано в модусе временного движения – как “вместилище” необратимых событий» [3, с. 229]. Исследователь подчеркивает, что это самым прямым образом связано с идеей Единого Бога, трансцендентного оламу, Сотворившего историческое время и разворачивающееся в нем мировое пространство, с Его кардинальными отличиями от эллинских богов: «Бог Зевс – это “олимпийец”, т. е. существо, характеризующееся своим местом в мировом пространстве. Господь Бог – это Сотворивший небо и землю, т. е. Господин неотменяемого мгновения, с которого началась история, и через это – Господин истории, Господин времени. Структуру можно созерцать, в истории приходится участвовать. Поэтому мир как “космос” оказывается адекватно схваченным через незаинтересованное статичное описание, а мир как “олам”, напротив, – через направленное во время повествование, соотнесенное с концом, с исходом, с результатом, подгоняемое вопросом: “а что дальше?” <...> Итак, греческий “космос” покоится в пространстве, выявляя присущую ему меру; библейский “олам” движется во времени, устремляясь к переходящему его пределы смыслу (так развязка рассказа переходит пределы рассказа, или мораль притчи переходит пределы притчи). Вот почему поэтика Библии – это поэтика притчи, включающая пластичность: природа и вещи должны упоминаться лишь по ходу действия и по связи со смыслом действия, никогда не становясь объектами самоцельного описания, выражающего незаинтересованную радость глаз; люди же предстают не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты выбора и действия» [3, с. 231–232].

Таким образом, греческая культура основана на созерцании мира как статичной структуры, покоящейся в пространстве, еврейская – на осмыслении потока времени, мировой истории и вплетенной в нее собственной судьбы. Отсюда – преимущественная пластичность эллинской культуры и динамичность (нацеленность на передачу динамики духа) культуры древнееврейской. Если для эллинского искусства, в том числе и литературы, крайне важно понятие формы, то в Еврейской Библии, как отмечает норвежский богослов и философ Торляйф Боман, отсутствует термин, который соответствовал бы понятию «форма» [4, с. 135]. Библейских авторов преимущественно волнует сущность предмета или явления, их смысл, но не пластическая форма. И если для Гомера (а вслед за ним – и для всей греческой литературы) характерен такой прием, как экфрасис – объективированное пластическое описание предмета, явления, человека, то в Библии, по замечанию известного российского специалиста по античной эстетике В. В. Бычкова, «внешний вид неподвижных предметов как бы расчленяется во времени, наполняется динамикой и движением процесса их изготовления... (Автор говорит об описании, казалось бы, самых «статичных» предметов, составляющих убранство Скинии Завета в Книге Исхода. – Г. С.) <...> Здесь не да-

ется описание самого предмета, как находящегося перед взором писателя, но образ его постепенно возникает (специально строится) в воображении читателя» [7, с. 27]. Исследователь подчеркивает, что «это специфическая черта библейского художественного мышления вообще» [5, с. 27].

И эллинская «статика формы», и древнееврейская «динамика силы» оказались равно востребованными европейской литературой. Наряду с классическими произведениями античной литературы Библия стала для европейской культурной и литературной традиции своего рода «внутренним кодом», 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.

Для ряда эпох европейской культуры, как замечает С. С. Аверинцев, «библейская поэзия стала коррективом и дополнением к античному идеалу красоты и уравновешенной меры» [2, с. 189]. Уточним, что это в первую очередь касается кризисных, так называемых переходных и переломных эпох в европейской культуре, наиболее остро ощущающих разрыв с традицией, – таких, как эпоха XVII века (и прежде всего искусство и литература барокко), эпоха романтизма, эпохи декаданса, модерна и постмодерна. В этом смысле само обращение к библейскому тексту и то или иное обращение с ним является достаточно наглядным показателем художественной устремленности той или иной эпохи. Так, например, Виктор Гюго (*Victor Hugo, 1802–1885*) в предисловии к своему сборнику «Оды и баллады» (*Odes et Ballades, 1826*) писал, что из существующих на земле книг писатель «должен изучать только две: Гомера и Библию. Ибо эти достойные поклонения книги, первые по времени создания и по значению и почти такие же древние, как мир, сами по себе – целый мир для мысли. Вы находите здесь как бы все мироздание, взятое с двух его сторон: в гомеровском эпосе – как понимает его человеческий гений, в Библии – как видит его Дух Божий» [6, с. 446]. Заметим, что и в Библии очевиден также взгляд на мир и человека самого человека. Еще ранее Иоганн Вольфганг Гёте (*Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832*) говорил о том, что художнику в этой жизни нужны только две книги – Природа и Библия. Еще ранее Мартин Опиц (*Martin Opitz, 97–32*) в первой поэтике, написанной на немецком языке, – «Книге о немецком стихотворстве» («*Das Buch von der deutschen Poeterey*», 1624) – призывал современных поэтов ориентироваться не только на заветы античных авторов и уроки Плеяды, но и обогащать поэзию образами и мотивами, почерпнутыми из Библии. Но гораздо ранее, в эпоху Поздней Античности, на переломе не просто эпох, но эр, неведомый автор трактата «О возвышенном» (40-е гг. I в. н. э.), условно именуемый Псевдо-Лонгином, вслушивался в звучание библейского текста и, полемизируя с апологетами классической нормы, приводил как самый яркий образец возвышенного строки из Книги Бытия: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт 1:3).

Библия стала важнейшим фактором последующего культурного и литературного развития, особенно в рамках европейской цивилизации. Она дала новый импульс не только религиозно-этическим, но и эстетическим поискам, предло-

жила новый эталон языка, который уже в эпоху эллинизма, а затем Поздней Античности был синтезирован с эталоном классической античной языковой нормы, образовав новый сплав. Этот сплав обнаруживается уже в первом полном переводе еврейского Священного Писания (Танаха) на греческий – в Септуагинте, созданной александрийскими евреями в III–II вв. до н. э., а затем в творчестве великих каппадокийцев (особенно в поэзии Григория Назианзина), а в латиноязычном мире – в Вульгате, созданной Иеронимом Стридонским. С. С. Аверинцев пишет: *«Становление христианской литературы было для культуры Средиземноморья первых веков нашей эры важнейшим сдвигом, и притом не только идеологического, но и историко-литературного порядка. Во многих отношениях этот сдвиг имел разрушительный характер. Но, как всегда бывает в подобных случаях, временное разрушение языковых форм обернулось их обогащением. Это выявилось уже в IV в., когда первоклассный стилист Иероним уже способен в переводе на латинский язык Ветхого и Нового Заветов намеренно воссоздавать специфику их стиля, как эту специфику схватывает его воспитанный на Цицероне вкус, а Августин создает в своей “Исповеди” органичный и цельный сплав вергилианской классики, библейского лиризма Псалмов и пафоса Павловых Посланий»* [7, с. 514–515].

Можно утверждать, что европейская культура в целом несет в себе сплав античного и библейского. Однако степень органичности их сплава или смысловое и стилевое доминирование того или иного начала в каждую конкретную эпоху могут служить критерием оценки отдельных историко-культурных эпох, средством уяснения их духовно-эстетических интенций, их специфики, уточнения периодизации европейской культуры. При этом, безусловно, преобладание античного начала всегда ощутимее и очевиднее в архитектуре, скульптуре, живописи – в силу значимости для создания и восприятия «культуры зрения». В свою очередь, превалирование библейского начала ощутимее для видов искусства, ориентированных на слух, на «культуру слуха», – для музыки и литературы, особенно лирической поэзии. Однако и для всех видов искусств возможен органичный синтез двух начал.

Библия стала непререкаемым духовным эталоном и образцом стиля для средневековой культуры и литературы обширного христианского ареала. Ярким примером этого могут служить и восточнохристианская литература на греческом (византийская), восточноарамейском (сирийском), коптском, армянском, древнерусском (восточнославянском) языках, и западнохристианская на латинском языке (особенно поэзия Каролингского возрождения, а затем религиозная литература Зрелого Средневековья). Заметим, что одновременно Библия становится постепенно важнейшим фактором формирования национального самосознания и закрепления его в слове на родном языке, без чего, собственно, и невозможно формирование подлинно национального духа. И важно было, что этот дух уже с эпохи Средневековья покоился преимущественно на библейских основаниях. При всем превалировании ценностей универсальных, христианских, при всей значимости, особенно в эпоху Раннего Средневековья, архетипов и мифологем

языческого мышления, постепенно свое, национальное, даже идея национальной независимости находит воплощение в литературе с помощью библейских духовных смыслов и библейской стилистики. Это особенно очевидно в творчестве выдающегося немецкого миннезингера Вальтера фон дер Фогельвейде (*Walter von der Vogelweide, 1160-70–1228*), которого неслучайно называют первым национальным поэтом Германии (прежде всего это касается его шпрухов, в которых органично соединились немецкая фольклорная и библейская традиции, в то время как античное влияние практически неощутимо). На стыке Средневековья и начинающегося Ренессанса это очевидно также в творчестве Данте (*Dante Alighieri, 1265–1321*), особенно в «Новой жизни» (*La Vita Nuova, 1295*) и «Божественной Комедии» (*La Commedia, 1321*): сурового флорентийца вдохновляет и сопровождает в путешествии по Аду Вергилий; он воссоздает многие образы античной культуры (как, например, Одиссея-Уллиса); однако в целом поэтика Данте – и на уровне духовных смыслов, и на уровне стилистики – инспирирована Библией, прежде всего пророческими книгами и апокалиптикой; оба знаменитых произведения Данте – вершины так называемой визионерской литературы, непонятной вне контекста библейской поэтики.

Далее эпоха Ренессанса поднимает на щит тезис Протагора о человеке как «мере всех вещей» и обращается к «Поэтике» Аристотеля, к античной эстетике (особенно это касается южного Ренессанса). Однако при этом ни основополагающие библейские смыслы, ни библейские образы и сюжеты не уходят из поля зрения ренессансных художников; более того, можно говорить о равновесии античного и библейского в их творчестве в содержательном плане и о превалировании античного начала в плане формы (это особенно касается Рафаэля и Микеланджело). Одновременно северный Ренессанс, и прежде всего в лице Эразма Роттердамского, крупнейшего неолатинского поэта, а затем и Реформация создают атмосферу более свободного обращения с библейским текстом, позволяющего его осознанное творческое освоение. Это проявляется наглядно уже у Мартина Лютера (*Martin Luther, 1483–1546*), в своем переводе Библии (*Lutherbibel, 1534*) с оригинала заложившего основы немецкой прозы и поэзии, немецкой стилистики вообще, а в своих переложениях Псалмов показавшего те безграничные возможности, которые таят в себе библейская поэзия и творческое соревнование с ней. Но главное, безусловно, то, что Лютеровская Библия стала подлинным фундаментом формирования национального языка и национального сознания немцев. М. Лютер решил сделать Библию книгой, которую будут читать в каждом немецком доме, и добился этого. До него, в конце XV – начале XVI в., появляются семнадцать печатных изданий Библии на верхненемецком и нижненемецком, но только Лютер обратился к текстам оригинала, что позволило ему избежать укоренившихся ошибок (особенно это касалось Танаха – Ветхого Завета). Используя грамматическую норму Саксонской канцелярии, Лютер в то же время в изобилии черпал материал из живой народной речи, обнаруживая изумительное языковое чутье, демонстрируя высочайшие качества немецкого языка, его богатейшие выразительные и ритмические возможности. Перевод

всей Библии был завершен в 1534 г., а в 1542 г. вышло последнее авторизованное издание, получившее широчайшее распространение по всей стране и положившее начало и современной немецкой прозе, и современной немецкой поэзии. Лютер положил также начало великой традиции переложения Псалмов в европейских литературах на национальных языках, соединив в своих переложениях язык Псалмопевца Давида и великих пророков с немецким народным мелосом.

Лютеровская Библия – знаменитый перевод, выполненный с оригинала (с иврита и древнегреческого) с огромным вдохновением и большой художественной силой, чему немало способствовал незаурядный поэтический талант Лютера, стал своеобразным вызовом немецкой культуре и европейской в целом, стимулировав ее поиски на пути освоения Библии на национальных языках, перевода ее с оригинала. Так, например, в XVII в. возникла знаменитая Английская Королевская Библия, или перевод короля Джеймса (санкционированный им) (*King James Version, 1611*), ставший эталоном английского языка, предопределивший вплоть до «Листьев травы» (*Leaves of Grass, 1855*) Уолта Уитмена (*Walt Whitman, 1819–1892*) поиски англоязычной поэзии. Так появились переводы Библии с оригинала во многих протестантских, а затем и католических странах (например, во Франции).

Лютеровское обращение к Псалтири стимулировало поиски очень многих немецких и, шире, протестантских (нидерландских, французских, швейцарских, английских) поэтов рубежа XVI–XVII вв., перелагавших (часто полностью) Псалтирь и подражавших ей. Достаточно упомянуть знаменитые псалмы Клемена Маро, а также гугенотских поэтов Гарроса, Жана де Спонда, Себастьяна Сертона, Констанса, цикл сподвижника Жана Кальвина – швейцарца Теодора де Бёза «Христианские размышления по поводу восьми Псалмов Давида» (изд. в 1581 г.) и особенно – парафразы Псалмов гениального поэта переходного времени Теодора Агриппы д'Обинье, объединенные в цикл «Размышления по поводу Псалмов», насыщенный трагическими и глубоко философскими раздумьями над историей и современностью. Следует также напомнить, что на переломе к Новому времени, в 1570–1575 гг., начав переводить Псалмы с латинского языка на польский, свой собственный парафраз всей Псалтири создал великий польский поэт Ян Кохановский («Псалтирь Давидова», 1578), дав тем самым импульс подобным опытам в других славянских культурах.

Трагический XVII век, явившийся сам по себе переломной, переходной эпохой, век социальных потрясений, губительной Тридцатилетней войны (1618–1648), принципиально изменивший представления человека о мироздании, поставил под сомнение антропоцентрическую концепцию Ренессанса, абсолютность человеческой свободы. Человек увидел собственную планету маленькой пылинкой, затерянной в безграничных просторах Вселенной, и себя самого – частичкой бесконечного таинственного универсума, хрупким и дерзким «мыслящим тростником» (Блез Паскаль). Именно поэтому тезис о человеке как «мере всех вещей» – тезис индивидуалистического гуманизма – сменяется иными концепциями и подходами, и вновь осознается, как никогда, важность библейской

идеи несоизмеримости человеческой меры и непостижимого Бога и созданного им мира. Эпоха барокко заново открывает для себя библейскую эстетику и поэтику. Особую важность в качестве архетекстов приобретают лирические книги Библии – Книга Экклесиаста, Песнь Песней, Плач Иеремии, Псалтирь.

Книга Экклесиаста, лирическая философская поэма о тайнах жизни и смерти, об абсурдности нашего бытия и вечной жажде пробиться к его смыслу, об экзистенциальном одиночестве и трагизме человеческого существования и безграничной радости жизни, становится настольным чтением поэтов маньеризма и барокко и, шире, людей эпохи неостоицизма, преломившего идеи античных стоиков через призму библейского мирозерцания. Как известно, одной из генеральных тем барокко и одновременно одним из важнейших его мировоззренческих принципов становится *vanitas mundi* – идея бренности бытия и видения мира в бесконечной изменчивости, постоянном непостоянстве. Само же выражение *vanitas mundi* есть парафраз латинского перевода знаменитого выражения из Книги Экклесиаста – *vanitas vanitatum* («суета сует»), а также *vanitas vanitatum et omnia vanitas* («суета сует и все суета»). Все барочные поэты пишут на темы *vanitas*, но, быть может, более всего – Андреас Грифиус, прозванный «немецким Сенекой», однако с не меньшим основанием могущий быть названным «немецким Экклесиастом». Неумолимый бег времени, краткость пути человеческого от рождения до смерти – важнейший предмет размышлений для испанских поэтов Луиса де Гонгоры и Франсиско де Кеведо, для великого английского лирика Джона Донна, английских поэтов-метафизиков и поэтов-кавалеров, для Теофиля де Вио и других поэтов французского либертинажа, для поэтов Первой и Второй Силезских школ в Германии, для Симеона Полоцкого и многих других.

В силу чрезвычайно трагической ситуации Германии, ставшей основным театром военных действий в годы Тридцатилетней войны, особенное значение для немецких поэтов приобретает библейская лирическая траурная поэма – Книга Плача, приписываемая пророку Иеремии. Скорбь древнееврейского поэта, оплакивающего гибель Иерусалима, разрушенного Навуходоносором в 586 г. до н. э., страдания родной земли, становится под пером немецких поэтов вневременной парадигмой для осмысления бедствий Германии. Эту традицию закладывает своим переложением Плача Иеремии Мартин Опиц, первым открывающий в поэзии горестную летопись Тридцатилетней войны.

В эпоху страшной угрозы человеку и человеческому в нем усиливаются мистические тенденции, особенно значимые для немецкой культуры XVII в., давшей миру замечательного мыслителя и вдохновенного визионера Якоба Бёме, Ангелуса Силезиуса и других поэтов-мистиков. Вневременным языком мистического опыта – опыта *unio mystica* («мистического единения [души с Богом]») – становится язык любви, каким он запечатлен в библейской Песни Песней. Стилистика и топика Песни Песней являются ключевыми для Фридриха Шпее, Даниэля Чепко, Ангелуса Силезиуса (особенно для его «Духовных пасторалей Души, влюбленной в Иисуса», 1657), для Квиринауса Кульмана.

Свое особое значение сохраняет Псалтирь: наряду с Экклесиастом это книга, к которой чаще всего обращаются поэты. Практически нет ни одного крупного поэта барокко, у которого мы не нашли бы переложений Псалмов и подражаний им. На общем фоне выделяются своей поэтической силой переложения М. Опица («Псалмы Давидовы», 1637), сборник нидерландского поэта Дирка Рафаэlsa Кампхёйзена «Распевы Псалмов пророка Давида на поэтические лады французов Клемана Маро и Теодора де Бёза» (1630; до конца века сборник выдержал семнадцать изданий), а также «Арфические песни царя Давида» (1657) нидерландца Йоста ван ден Вондела, отличающиеся трагической напряженностью, пышной барочной амплификацией и динамизацией первоисточника. В немецкой поэзии целостное переложение Псалтири дает К. Кульман («*Kühlpсалтер*» – «*Псалтирь Кульмана*», или «*Псалтирь охлаждающая*», 1684–1686), предвосхищая своими дерзкими поэтическими экспериментами опыт экспрессионистов. Вспомним, что в это же время свою «Псалтирь рифмотворную» (1675) создает Симеон Полоцкий (1629–1680), крупнейший поэт восточнославянского барокко, писавший на старобелорусском, церковнославянском, польском и латинском языках. Синтезируя лучшие достижения немецкой поэзии, на рубеже XVII–XVIII вв. к библейской топики и стилистике обращается необычайно талантливый и безвременно ушедший Иоганн Кристиан Гюнтер (*Johann Christian Günther*, 1695–1723), от творчества которого тянутся нити к эпохе «Бури и натиска».

Библейская топики и стилистика доминируют в вершинных явлениях музыкального барокко, пролонгированных в XVIII век, – в операх и ораториях Георга Фридриха Генделя, в мессах и фугах Иоганна Себастьяна Баха. Опера, сама по себе являющаяся ярким плодом прежде всего барочного сознания и барочного искусства, барочного синтеза искусств, органично впитала в себя также античную топику (прежде всего у Клаудио Монтеверди и его итальянских последователей). Однако в целом художественное мышление барокко очень близко библейскому. Неслучайно, размышляя о специфике стиля первого барочного поэта во Франции – Теодора Агриппы д’Обинье, о его «Трагических поэмах» (1616), для которых определяющими являются неукротимый пафос и стиль библейских пророков, И. Ю. Подгаецкая справедливо замечает: «Сам д’Обинье говорил, что он избрал новый, “горький” стиль для описания трагических событий своего времени. И трагизм библейских книг был близок д’Обинье гораздо более, чем эпическая уравновешенность поэм Гомера. Будучи гугенотом, д’Обинье воспринял прежде всего общую духовную атмосферу Библии. <...> Стиль Библии – синтаксические параллелизмы, настойчивое повторение в различных вариациях одной и той же мысли, пророческость тона – постоянно присутствует в “Трагических поэмах”, а их стихи порой прямо воспроизводят ритмы Псалмов и тексты ветхозаветных пророков» [8, с. 283].

Однако в том же XVII в. наряду с барокко развивается классицизм, также являющийся великим стилем и одним из генеральных направлений эпохи. Для классицизма, совершенно очевидно, определяющим эстетическим эталоном бы-

ла античная эстетика, особенно для классицизма в его французском варианте (а именно он был наиболее ярким проявлением европейского классицизма). Гармоничность, пропорциональность, четкость линий и форм, сдержанность и благородство, свойственные искусству эллинской классики (эпохе Перикла), получили особое продолжение и преломление в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, литературе (особенно в драматургии — в трагедии и комедии) классицизма. И даже если классицисты брали библейские сюжеты (например, полотна Никола Пуссена или трагедии Жана Расина «Эстер» и «Аталья», или «Гофолия»), они интерпретировали их в духе собственной эстетики, добиваясь тем самым особого синтеза библейского и античного. Особенно органичный пример последнего, но все же с явным преобладанием библейского (а значит, и барочного) начала мы видим в «Потерянном Рае» Джона Милтона.

XVIII век, часто именуемый эпохой Просвещения (хотя Просвещение как ведущая идеология не покрывает все культурное поле эпохи), в целом демонстрирует пример равной важности как античного, так и библейского наследия. Однако значимость их для различных художественных направлений различна. Так, для просветительского классицизма в различных его вариантах важна античная эстетика и поэтика. В то же время для сентиментализма с его культом чувства, с его серьезным нравственным пафосом более важна библейская поэтика и стилистика, особенно для руссоистского варианта сентиментализма и для испытавшего его влияние немецкого штюрмерства. Кроме того, в XVIII в. продолжает развиваться барокко, которое трансформируется в барокко просветительское и по-прежнему опирается на библейскую эстетику.

Особенно яркий пример синтеза и спора античного и библейского начал дает немецкая культура (и прежде всего литература) XVIII в. С одной стороны, именно в Германии возникают наиболее значимые и глубокие концепции античности (прежде всего эстетическая концепция Иоганна Иоахима Винкельмана, оказавшая определяющее влияние на формирование эстетики «веймарского классицизма» в зрелом творчестве Гёте и Шиллера). С другой — именно здесь все более осознается значимость Библии как неисчерпаемого источника вдохновения, эталона возвышенной красоты, основанной на нравственном чувстве. Это касается, например, жанра духовной оды в творчестве Кристиана Фюрхтеготта Геллерта, но в еще большей степени — поэзии Фридриха Готлиба Клопштока. Он вносит существенный корректив в призыв Винкельмана ориентироваться на эллинское искусство. Прекрасно зная греческую поэзию, первым научившись правильно воспроизводить в системе силовых ударений ионийский гексаметр (гексаметр) и эолийскую силлабо-метрическую строфику (логаэды), Клопшток считал, что греческий эталон нужно дополнить обращением к тому миру, который не был знаком эллинам, — к Библии и ее поэзии, а также к древнегерманскому наследию (статьи «О языке поэзии», «Мысли о природе поэзии»). Создавая вольные вариации на основе античной мелической строфики (алкеевой, сапфической, асклепиадовой строф), Клопшток обращается к стилистике Псалтири, к древнееврейскому тоническому стиху, варьирующему строки разной длины, и на

этой основе создает немецкий философский гимн в свободных ритмах. При этом верлибр (и в самом авангардном его варианте – антисинтаксическом) осмысливается как парадигма внутренней свободы художника, как наиболее адекватная форма «вчувствования» в собственную душу и одновременно осмысления универсума, как форма величественной рефлексии и безудержного ликования души, постигающей Бога, ощущающей Его приближение (самый знаменитый пример – религиозно-философский гимн «Die Frühlingsfeier» – «Празднество весны»). В грандиозной лирической эпопее «Мессия» («*Der Messias*»), или «Мессиада», впервые написанной на живом европейском языке гекзаметром и являющейся, в сущности, переложением всей Библии, Клопшток синтезирует античное и библейское, гомеровскую неспешность и величавость с бурным излиянием чувств. В этой «сентименталистской Библии», безусловно, преобладают библейская топика и стилистика. Опыты Клопштока, а также эксперименты Иоганна Готфрида Гердера, впервые создавшего точные эквивалентные переводы отдельных библейских Псалмов и опиравшийся на их стилистику в собственной религиозно-философской лирике, были значимы для всего штюрмерского поколения (особенно для философских гимнов молодого Гёте, для поэзии братьев Штольбергов), а затем для поэзии Фридриха Гёльдерлина.

Время Гёте (конец XVIII – начало XIX вв.) стало временем нового открытия библейской эстетики, осознанного подхода к Библии не только как религиозному тексту, но и как эстетическому феномену, как проявлению духа и творчества еврейского народа. Это новое открытие состоялось прежде всего благодаря пристальному интересу к Библии и ее поэзии молодого Гёте, который с детства изучал великую Книгу в оригинале, а также благодаря универсальному гению старшего друга Гёте – Гердера, опубликовавшего в 1782–1783 гг. работу «О духе древнееврейской поэзии» («*Vom Geist der hebräischen Poesie*»). Гердер и Гёте, а вслед за ними все штюрмерское поколение открывают Библию как синтез конкретного духовного и исторического опыта древнего народа и одновременно как великую модель универсума, как своего рода «второй мир» (Гёте), в котором человек постигает себя самого. При этом язык библейской поэзии осмысливается ими как «праязык» поэзии вообще, изначальный язык рода человеческого. Как отмечает А. В. Михайлов, «Библия – настольная книга и Гёте, и его современников... <...> ...это самая первая и близкая из книг, какие приходилось и приходится читать, осмысливать, непрестанно обдумывать. Кроме того, это самая универсальная книга, которая для Гёте и его современников хронологически предшествует всему тому распадению единого знания (или единой пра-поэзии) на поэзию и не-поэзию, на поэзию и философию, на поэзию и науку, какое наблюдается во всей культурной истории. А в то же время эпоха Гёте (начиная с Гамана и Гердера) впервые способна оценить все те поэтические начала, которые содержатся в Библии. В результате Библия для Гёте служит универсальной мерой для оценки всего того, что существует в культурной истории, и если все явления искусства, изобразительного и поэтического, Гёте в конечном счете сопоставляет с греческим искусством как их идеальной мерой, то Библия ока-

зывается еще более общей, глубокой и предполагающей само собою мерой всего совершающегося в жизни, истории, культуре» [9, с. 768].

Гёте, видя за текстом Библии полнейшую историческую конкретность, вместе с тем сохраняет представление об универсальности Библии как Книги Книг, несущей в себе образ универсума. В «Поэзии и правде» Гёте говорит о том, что именно «Библия, превышавшая богатством содержания любую другую книгу, давала обильнейший материал для раздумий и множество поводов для суждений о делах человеческих...» [10, с. 232]. Подобный взгляд несколько сближает позицию Гёте с позицией романтиков: и тот, и другие опираются на родившееся глубоко в недрах еврейской культуры уподобление мира книге, а книги – миру. А. В. Михайлов отмечает по этому поводу: «Для романтиков, с иного конца, мир в своем развитии, в своей истории словно проецируется в книгу, а потому наряду с исторически сложившейся Библией необходимо мыслить еще более абсолютную и универсальную *книгу* (курсив автора. – Г. С.)» [9, с. 770]. В подкрепление исследователь приводит суждения Фридриха Шлегеля: «Библия – центральная литературная форма и, следовательно, идеал всякой книги» (письмо Новалису от 2 декабря 1798 г.); «Или разве есть другое слово, чтобы отличить идею бесконечной книги от книги обыкновенной, кроме Библии, т. е. Книги вообще, абсолютной Книги?» (95-й фрагмент «Идей» Ф. Шлегеля, 1800; цит. по: [9, с. 770–771]). В целом для творчества романтиков, особенно Новалиса, чрезвычайно важны именно библейская топика и стилистика.

Однако Гёте сознательно дистанцировался от романтизма во многих отношениях. Он, как справедливо замечает А. В. Михайлов, «стремится раскрыть, прочитать Библию изнутри – как исключительный, притом вполне непосредственный документ человеческого творчества, совершившегося в истории» [9, с. 771]. Гёте видит в Библии шедевры поэзии, созданные конкретным народом – еврейским, причем величайшие образцы подлинной «наивной» поэзии, т. е. поэзии изначальной, основанной на естественном чувстве. В заметке к «Западно-восточному дивану» «Евреи» Гёте пишет: «Наивная поэзия – у всякой народности первая, она лежит в основании всего последующего; чем свежее, чем естественнее та первая поэзия, тем счастливее протекает развитие в позднейшие эпохи. Говоря о восточной поэзии, нельзя не вспомнить о древнейшем собрании, о Библии. Значительная часть Ветхого Завета написана в возвышенном умственном строе, с энтузиазмом и принадлежит полю поэзии» [11, с. 140–141]. В том же итоговом и чрезвычайно важном сборнике, утверждающем и неповторимость, и единство Востока и Запада, их диалог, их единые культурные истоки, Гёте размышляет о двух типах творчества. Первый связан с текучестью и динамикой, улавливанием неуловимого духа, второй – с пластической формой, с изваянием. Второй тип справедливо ассоциируется у Гёте с греческой культурой, первый – с восточной, библейской. Так, в программном стихотворении «Песнь и изваянье» («Lied und Gebilde») поэт говорит: «Пусть из глины грек творит, / Движим озареньем, / И восторгами горит / Пред своим твореньем, – // Нам глядеть милей в Евфрат, / В водобег могучий, / И рукою поводить / В глубине теку-

чей. // Если грудь огнем полна, / Будет песня спета; / Примет формы и волна / Под рукой поэта» (пер. В. Левики) [11, с. 15]. Это гениальное указание поэта на текучесть самой библейской художественной формы, на ее внутреннюю и внешнюю динамику, которая наиболее отчетливо проявляется в Псалмах и Песни Песней. И если для Гёте периода «веймарского классицизма» определяющим было эллинское начало, то для Гёте периода «художественного универсализма» определяющим, несомненно, является начало библейское.

Особый синтез античного и библейского являет собой творчество гениального немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина, намного опередившего свое время, исчерпавшего романтическую парадигму в то время, когда она еще только складывалась, и шагнувшего дальше, вошедшего на правах «своего» в круг поэтов XX в. Страстный адепт Эллады, «последний эфеб немецкого эллинизма» (Стефан Цвейг), создавший принципиально новую концепцию античности, Гёльдерлин в финале отпущенного ему краткого периода сознательного творчества стремится к синтезу эллинского, библейского и собственно немецкого начал. В своих поздних грандиозных философских гимнах, хронотоп которых стремится объять собою все время и пространство человеческой культуры, поэт соединяет в неразделимое целое, в некий единый духовный ландшафт ландшафты возлюбленной Эллады и не менее возлюбленной Германии с библейскими ландшафтами, Аполлона и Диониса – с Христом. При этом доминирующей установкой творчества Гёльдерлина оказываются не античные пластичность и предметность, но библейская настроенность на передачу движения неуловимого духа. Неслучайно в гимне «Патмос» («*Patmos*») поэт пишет: «*Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott*» [12, S. 176] («Близок / И трудно постижим Бог»; здесь и далее подстрочный перевод наш. – Г. С.). Стоя в центре Европы, у истоков Дуная (гимн «*Am Quell der Donau*» – «У истоков Дуная»), поэт окидывает мысленным взором материки и континенты и вслушивается в голос Азии, вглядывается в таинственный Восток, откуда пришло Божественное животворящее Слово: «*...so kam / Das Wort aus Osten zu uns, / Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör ich, / O Asia, das Echo von dir und es bricht sich // Am Kapitol und jählings herab von den Alpen / Kommt eine Fremdlingin sie / Zu uns, die Erweckerin, / Die menschenbildende Stimme*» [12, S. 141] («...так пришло / Слово с Востока к нам, / И на вершинах Парнаса, и на Кифероне я слышу, / О Азия, эхо твое, и оно отдается // На Капитолии, и, стремительно с Альп ниспадая, / Приходит она, чужестранка, / К нам, Пробудительница, / человекотворящая Речь»).

Опыты Гёльдерлина, особое преломление им принципов библейской поэтики окажутся значимыми на новом переломе XIX–XX вв., в эпоху декаданса и раннего модернизма, модерна в целом – для символистов, неоромантиков, экспрессионистов: для Стефана Георге и поэтов его круга, для Георга Тракля, Эльзы Ласкер-Шюлер, Франца Верфеля и в особенности – для Райнера Марии Рильке. Последний, как и его великий предшественник и духовный учитель Гёльдерлин, которому он посвятил программный гимн «К Гёльдерлину» («*An Hölderlin*»), осуществил в своем творчестве наглядный синтез античной пластики форм и

библейской динамики духа – с преобладанием первой в «Новых стихотворениях» («*Neue Gedichte*», 1905–1907) и «Сонетах к Орфею» («*Sonette an Orpheus*», 1922) и второй – в «Часослове» («*Stundenbuch*», 1903) и «Дуинских Элегиях» («*Duineser Elegien*», 1912–1922; в последних двух случаях прообразами для него послужили библейские лирические формы). В исполненном трагических потрясений XX веке библейская поэтика оказалась чрезвычайно важной для таких выдающихся немецкоязычных поэтов, как Эльза Ласкер-Шюлер, Нелли Закс, Пауль Целан, Роза Ауслендер, Иоганнес Бобровский. В целом для искусства и литературы эпох модерна и постмодерна одинаково важными оказываются и античная, и библейская традиции, но совершенно очевидно, что для лирической поэзии доминирующими являются библейская эстетика, топика и стилистика.

Таким образом, библейская архитекстуальность является своеобразным маркером определенных эпох в европейской и, шире, мировой литературе и может быть использована как классификационный и типологический принцип. Библейская эстетика, покоящаяся в первую очередь на категории возвышенного и позволяющая максимально приблизиться к выражению невыразимого, создать ощущение присутствия трансцендентного, в наибольшей степени заявляет о себе во времена потрясений, ломки старого и рождения в муках нового, во времена обострения социальных противоречий и катастрофичности сознания.

Библиографический список

1. Синило, Г. В. Понятия *архитекст*, *архитекстуальность*, “осевой” *архитекст* в контексте концепций интертекстуальности, философии диалога и диалога культур / Г. В. Синило // Миргород: межд. филологич. журнал, посвященный истории совр. литературоведения, его эпистемологии и междисциплинарности (Université de Lausanne; Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach). – 2018. – № 1 (11). – С. 85–103.
2. Аверинцев, С. С. [Вступление] / С. С. Аверинцев // Арфа царя Давида: У истоков древнейшей лирической традиции / вступ. ст. и пер. С. С. Аверинцева // Иностранная литература. – 1988. – № 6. – С. 189–191.
3. Аверинцев, С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»: противостояние двух творческих принципов / С. С. Аверинцев // Типология литератур Древнего мира. – М. : Наука, 1971. – С. 206–266.
4. Boman, T. Das hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen / T. Boman. – 3. Aufl. – Göttingen : Universität Duisburg-Essen; Institut für Evangelische Theologie, 1959. – 203 S.
5. Бычков, В. В. Эстетика поздней античности / В. В. Бычков. – М. : Наука, 1981. – 328 с.
6. Гюго, В. Предисловие к сборнику «Оды и баллады» / В. Гюго // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. – М. : МГУ, 1980. – С. 443–446.

7. Аверинцев, С. С. Истоки и развитие раннехристианской литературы / С. С. Аверинцев // История всемирной литературы : в 9 т. – М. : Наука, 1983. – Т. 1. – С. 501–515.

8. Подгаецкая, И. Ю. Агриппа д'Обинье и гугенотская поэзия XVI в. / И. Ю. Подгаецкая // История всемирной литературы : в 9 т. – М. : Наука, 1985. – Т. 3. – С. 276–283.

9. Михайлов, А. В. «Западно-восточный диван» Гёте: смысл и форма; Примечания / А. В. Михайлов // Западно-восточный диван / И. В. Гёте. – М. : Наука, 1988. – С. 667–668; 709–878.

10. Гёте, И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда / И. В. Гёте; пер. Н. Ман // Собр. соч. : в 10 т. / под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. – М. : Худож. лит., 1976. – Т. 3. – 718 с.

11. Гёте, И. В. Западно-восточный диван / И. В. Гёте; изд. подгот. И. С. Брагинский, А. В. Михайлов; отв. ред. И. С. Брагинский. – М. : Наука, 1988. – 895 с.

12. Hölderlin, F. Werke und Briefe : in 2 Bd. / F. Hölderlin; hrsg. von F. Beissner, J. Schmidt. – Frankfurt a. M. : Insel Verlag, 1969. – 1011 + [240] S.

ХРИСТИАНСКИЙ КОМПОНЕНТ И ЕГО РОЛЬ В РАСШИРЕНИИ ФОЛЬКЛОРНОГО СОЗНАНИЯ БЕЛОРУСОВ

Р. М. Ковалева

*канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет,
Беларусь, Минск)
rmkovaleva@gmail.com*

Заявленная тема решается в антропологическом и аксиологическом аспектах. Рассматриваются уровни освоения христианской тематики, проблематики, ономастики. Отмечаются заимствованные жанры и тексты. Показывается, в какой степени диалог языческой и христианской культур служит расширению фольклорного сознания белорусов.

Ключевые слова: белорусский фольклор; христианский компонент; антропология диалога язычества и христианства; фольклорный «автор»; геноавтор, фольклорное сознание.

THE CHRISTIAN COMPONENT AND ITS ROLE IN EXPANDING THE FOLK CONSCIOUSNESS OF BELARUSIANS

R. M. Kovaleva

*PhD, Associate Professor (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
rmkovaleva@gmail.com*

The issue is examined in anthropological and axiological aspects. The levels of mastery of Christian themes, problematics, and onomastics are considered. Borrowed genres and texts are noted. It is shown to what extent the dialogue between pagan and Christian cultures serves to expand the folklore consciousness of Belarusians.

Key words: Belarusian folklore; Christian component; anthropology of dialogue between paganism and Christianity, folklore “author”; gene-author, folklore consciousness.

История христианского просвещения и его влияния на развитие белорусского фольклора требует более углубленного изучения, чем это было до сих пор. Согласимся с Ювалем Харари: «Каким бы ошибочным ни был библейский взгляд на мир, он оказался лучшей основой для крупномасштабного взаимодействия масс» [7, с. 203]. Знакомство с Библией и житиями святых привело к созданию устной «народной Библии», способствовало расширению фольклорного сознания нашего народа, придало динамические характеристики его картине мира.

Заявленная тема предполагает обращение к антропологии фольклора и анализу его обновленной аксиологии в связи с художественным осмыслением христианских идей и функций христианских персонажей. Позволительно сказать, что тайна фольклорного творчества сродни тайне происхождения и Вселенной, и

Священного Писания. Вопрос, кто является создателем фольклора, долгое время получал однозначный ответ: народ, народные массы. Его истоки в немецкой философии XVIII – нач. XIX века, в частности, в идее *уникального духа* каждого народа И. Г. Гердера и концепции фольклора как результата его активизации. Однако то, что верно в философском плане, в рамках фольклористики требует уточнения.

Кто стоит за обновлением аксиологии и поэтики фольклора в связи с принятием христианства? Говоря о народе как творце фольклора, ученые упорно избегали проблемы фольклорного авторства и всеми силами, с опорой на авторитеты, утверждали, что в фольклорном творчестве есть только исполнитель и нет автора: сам фольклор безличен, его творец (лат. автор) – весь народ в лице трудящихся масс.

Мы вкладываем в понятие «народ» способность быть ведущей частью этноса. Народ не масса, а авангард этноса, своим творчеством поднимающий его культурный и морально-этический уровень. *Человек фольклорный* всего лишь рядовой исполнитель, обычный носитель фольклорного сознания. Иное дело *человек творческий*, генерирующий из своей среды геноавторов и образцовых фольклорных «авторов», склонных к импровизации. Обоим – геноавтору и фольклорному «автору», хотя и в разной степени, свойственна та перегрузка воображения, ума и таланта, которая отличала их от большинства. Благодаря развитому *жанровому мышлению* эти авторы органично варьировали исходный христианский текст, углубляли и обогащали идейно-художественное содержание фольклора.

Геноавтор, обратившийся к библейской тематике, обеспечивал сдвиги в фольклорном творчестве, однако без фольклорного «автора» они были бы обречены на забвение. Но и фольклорный «автор», не получая подпитки со стороны геноавтора, так бы и вращался в кругу заданных тем и произведений, не выходя за их рамки, что гарантированно обеспечивало фольклору застой и жанровостилевую ограниченность. Это авторы-симбионты: ни один не вытекает из другого, но друг без друга они существовать не могут. Каждый по-своему откликнулся на появление христианских идей и христианской системы ценностей. Благодаря им существенно расширилось и поднялось на новый уровень фольклорное сознание белорусского этноса.

Полагаем, что совершенно правильно относить к народу авторов, близких к христианским кругам и христианской культуре. Они из тех, кто сознательно вводил христианский компонент в традиционный фольклор, создавал духовные стихи и канты-псалмы, воспринятые крестьянским фольклором. Их распространяли находящиеся под покровительством храма *калики перехожие, нищая братия, слепцы с поводьями*, но также и колядники во время обхода домов односельчан со звездой – символом вифлеемской. Это были исключительно уважаемые отцы семейств. Они обучались пению псалмов на библейские темы в церкви, туда же потом приносили собранные дары, которые раздавались беднякам и нищим. От них эстафета передавалась рядовым исполнителям, в том числе

женщинам. Любимая женская псалма – «Я умом ходила в город Вифлеем». Если философы древности Эмпедокл и Демокрит недоумевали по поводу высокого художественного уровня культуры простолюдинов, объясняя это даром богов, то мы — талантом белорусских народных авторов.

Наши славянские предки не имели развитой мифологии. Их главным мифом был календарный о вечном повторении природного цикла, персонификацией которого была Коляда. В фольклорном сознании белорусов напрочь отсутствовало представление об изначальном акте творения, переходе «от неявного к явному» (Мирча Элиаде). Даже Перуна народная космогония представляла всего лишь демиургом, благоустривающим землю с помощью грома и молнии [5, с. 32].

Белорусские легенды с христианским компонентом о происхождении мира, земли, человека, животных и растений по-своему наивны, трогательны, поэтичны. На их стиле лежит отпечаток лирического художественного мышления рассказчиков, и он явно отличается от лапидарного стиля Библии. Например: *«Рабіў Бог зямлю. Выгладзіў, выдзелаў — любя паглядзець. Гладзенькая, кругленькая, як шпакова яйка»* [5, с. 35]. По мнению белорусов, антагонисты Господа, испортившие его совершенное творение, – это мелкий пакостник черт, глупый первый человек, падшие ангелы, завистливый дьявол [5, с. 33 – 37].

Благодаря христианству колесо циклического времени развернулось от изначального акта божественного творения к настоящему и будущему. В XXI веке Варвара Грецкая (1925 г. р.) так характеризовала антропософию своей бабушки Алёны (1895 г. р.): *«Баба кажа: «З аднаго чалавека, з Адама і Евы, пайшлі людзі». Калісь і траюрадны, і чатырохюрадны, і пяці на свадзьбу зывалі. Яна казала: «Усі людзі – брат і сястра...»* [4, с. 24]. Так передавалась традиция видеть в христианстве источник мудрости, морали, знаний, а в христианских персонажах защитников и опекунов.

Фольклорная кристаллизация легендарного времени, связанного с сотворением мира и хождением Господа по земле, сочеталась с народным убеждением о повседневном покровительстве Иисуса. Обычай оставлять под скатертью на ночь хотя бы кусочек хлеба Алёна Грецкая объясняла внучке тем, что это для Иисуса Христа, который «па дварох ноччы ходзя» [4, с. 18]. Строго календарное исполнение обрядовых песен было установлено, по ее мнению, самим Господом Богом [4, с. 30]. Для полешуков троицкий аир, которым устилались хаты, – первая одежда прародителей после грехопадения. Подобно Господу и Христу, Адам и Ева невидимыми ходят по земле, потому аир становится данью их памяти [1, с. 34].

В XXI веке мировые религии столкнулись с революционными технологиями. По версии историка Юваля Харари, это может привести и к новым религиозным течениям, и к оживлению верований Средних веков [7, с. 316]. Будут ли люди искать ответы на не представимые ранее вопросы в священных книгах мировых религий? Сохранит ли Священное Писание для белорусов и их потомков идеологическую и культурную значимость? *«История началась, когда люди придумали богов, и закончится, когда люди станут богами»*. Так пессимистично подыто-

жил историю человечества Юваль Харари, посчитавший, что «главными продуктами в XXI веке станут тело, мозги и интеллект» [7, с. 321]. Кто возьмет ответственность хотя бы за ближайшее будущее? Что победит – разум или вера? Философ Лев Шестов в книге «Афины и Иерусалим» доказывал, что гибель человечеству несет разум. В свете изменения научно-технической парадигмы и появления искусственного интеллекта это уже не кажется философской фантазией. «Есть ли Бог?», – спросили у компьютера. «Теперь есть», – ответил компьютер и расплавил выключатель.

Уже заметно, что традиционный календарно-обрядовый фольклор вступает в постфольклорную стадию бытования, а современный городской фольклор целостен лишь в своей субкультурной фрагментарности. Никто толком не знает, как откликается фольклор на новую историю, как соотносятся его устные, письменные и сугубо интернетные формы. Трудно сказать, можно ли надеяться на фольклорное сохранение и развитие гуманистической составляющей, связанной в прошлом с усвоением христианских идей. Устоит ли христианство перед новыми религиями? Возможен ли между ними диалог?

Взаимовлияние христианской литературы и фольклора исследовали многие авторитетные ученые XIX – нач. XX века, среди них А. Н. Веселовский, А. И. Кирпичников, Е. В. Аничков, Н. М. Гальковский и др. Выяснилось, что язычество в своей фольклорной форме оказалось и устойчивым, и открытым новым веяниям со стороны христианства.

В советской науке происходит смена парадигмы. Перед учеными была поставлена задача выявить в фольклоре антирелигиозные взгляды народа. Игнорировался факт отчетливого присутствия в фольклоре двух голосов – языческой традиции и христианской, в разной степени воспринятой народом. Их созвучие обнаруживается даже в отдельных произведениях. Например, в небольшого размера полесской колядке рядом стоят Бог и коляднички, Рождество и колядование, Коляда и Пречистая: подобно древней Пчелиной матери она ведет к хозяину новый рой пчел [6, с. 436].

Нужно было доказывать чисто внешний характер приобщения народа к христианству, что, к примеру, заметно в книге академика АН БССР М. Н. Никольского «История русской церкви» (1931). Однако достаточно обратиться хотя бы к такому закрытому жанру, как заговоры, чтобы увидеть, сколь органично воспринялись в качестве новых помощников и защитников Господь Бог, Иисус Христос, Пречистая и целый сонм святых. Здесь та же картина, что и в календарно-обрядовых песнях: непротиворечивое соседство языческих и христианских персонажей. В заговоре от ведьмы-молочницы еще традиционно обращаются к Перуну: *«Пярун б'ець, малоння паліць, малаиніка і малаиніцу ад этай скаціны, рыжай шарсціны, за дванаццаць сажней адкідаець і сваім вострым кап'ём наскрозь ёй жылы-пажылы прабіваець»* [3, с. 62]. А в другом заговоре, чтобы обречь на погибель бродячих дворовых, их просто отлучают от церкви: *«Вам у цэркві не бываць, Хрыста не цалаваць, а на кеяні на моры прападаць»* [3, с. 42].

Православные и католики не были Ам Асефер — народом книги. В отличие от протестантов, христианский дискурс существовал для них лишь в устной форме. Тем не менее, именно проповеди и поучения раскрепощали фольклорное воображение. Когда новое содержание входило в старую жанровую форму, оно, по словам О. М. Фрейденберг, обновляло традиционные образы. При апелляции к святым заступникам в значительной степени активизировалось жанровое мышление. Если раньше стену для защиты животных от волков магически создавал сам заклинатель, то теперь он получал помощь от христианских заступников, в чьих силах создать непреодолимую преграду для хищников: «*А ты, святы Юры-Ягоры, агарадзі гэту скаціну жалезным тынам і крутой гарой...*» [3, с. 73]. Господь представлял в заговорах защитником и повелителем стихий: «*Закачуі, Госпадзі, гарою камянною, дробнымі звёздамі і ясным месячыкам і праведным сонцам ад звера бягучага, ад гада паўзучага, ад злога чалавека*» [3, с. 75].

Некоторые жанры минимально откликались на христианство. Так, в белорусских волшебнo-фантастических сказках христианские персонажи практически отсутствуют. Трудно определить истоки мотива молитвы героя перед отправлением в путь. Не уверены, что можно говорить об имплицитном присутствии христианской морали в сказках о дураке. Фольклористы немало потрудились для возвышения образа лентяя, которому несказанно повезло. По их мнению, он идеален в своем простодушии и наивности. Именно такие и находятся под особым покровительством Господа. Дурак оказывается успешнее братьев благодаря волшебной щуке, женитьбе на царевне и, добавим, врожденному эгоизму. Похоже, что вопрос, не лишается ли тем самым новоиспеченный зять царя, то есть будущий царь, божественной милости, не преодолел порога жанрового канона и не вошел в сознание сказителей.

В фольклористике советского времени намеренно упускалась из виду воспитательная и просветительская задача церкви, несмотря на реальную практику. Так, на Полесье один батюшка угрожал не венчать молодых, если заметит их на колядовании. Кстати, той же тактики угроз и запретов придерживалась советская школа. Печально нарушение эдиционных принципов. При публикации фольклорных текстов из них изымались «крамольные», с точки зрения официальной идеологии, моменты. В частности, колядные и волочебные припевы «*Раю раіўся, // Хрыстос нарадзіўся // На тваім двары!*», «*Хрыстос васкрэс, Сын Божы!*» заменялись нейтральными, хотя они фиксируются в полевой практике до сих пор.

Показательно обновление научной парадигмы в последней четверти XX века. Объектом ряда исследований становится православно-языческий синкретический комплекс, исторически сложившийся в быту народа в процессе христианизации. Анализ результатов слияния дохристианских верований славян и русского православия — цель книги Г. А. Носовой «Язычество в православии» (1975). Закономерна тема конференции «История христианского просвещения и духовного образования в России» (2010) на кафедре Церковной истории МПДА, где для нас представляет интерес доклад И. Г. Шахматовой «Христианские мотивы в фольклоре как результат духовного просвещения».

Диалог языческой и христианской культур нашел синтетическое воплощение в отечественном фольклоре. Между тем один известный белорусский славист уверял: он на любом материале докажет, что никакого диалога не существовало и не могло существовать. Заочным ответом на нигилизм уважаемого ученого стал республиканский научно-практический семинар «Фольклор и христианская культура», который в 2014 году провели фольклористы БГУ. Проблемный вопрос звучал так: «Диалог языческой и христианской культур в смысловом поле фольклора: миф или реальность?» Ряд докладов был посвящен феноменологическим аспектам диалога. Особый интерес вызвали темы, обращенные к проблеме его реальности: «Дыялог як багаслоўская катэгорыя ў кантэксце хрысціянскай місіі: бібліястычны і місіялагічны аспекты» (Алесь Дубровскі), «Язычество и христианство в свете феноменологии диалога» (Анна Жегало), «Дуализм поминальных духовных стихов» (Лилия Баранкевич) и др.

Одним из показателей расширения фольклорного сознания белорусов стало формирование «народной Библии». Процесс устной адаптации канонических библейских текстов не поддается прямому наблюдению. Как и когда библейское внедрилось в фольклорное, каким образом прозвучавшее в храме получало фольклорное осмысление – об этом можно судить только приблизительно. Зафиксировать первотектон интеграции нереально, но вполне реально судить о процессе по результату – сетке интегрантов в конкретных записях. В XXI веке одна за другой выходят книги: «Народная Библия»: восточнославянские этимологические легенды» (составитель О. В. Белова, Москва, 2004 год) и «Беларуская «народная Біблія» ў сучасных запісах» (составитель Е. М. Боганева, Минск, 2010). Выяснилось, что освоение христианской тематики, проблематики, ономастики сопровождалось своеобразным идейно-художественным осмыслением оригинальных текстов. Согласно классификации составителя белорусской «народной» Библии, в ней представлены пересказы-копии, пересказы-уточнения, пересказы с этимологическим выводом (пересказы-легенды), пересказы-интерпретации [1, с. 8 – 11].

Еще один показатель реальности диалога – соединение традиционного календаря «трудоу и дней» земледельца с христианским календарем почитания святых праздников и заступников в волочебных песнях, где четко прописаны вполне земные опекунские функции святых. Целостная художественная картина года предстает в виде синтеза природно-хозяйственных хрономотивов, связанных с древним ритуальным смыслом народной обрядности, и разветвленной системы новых хроноперсонажей. Особенно впечатляет сюжет, где год являет свой духовный смысл через акт ритуального воспроизведения времени Господом согласно его Книге, Письму и Речению. В соответствии с озвученным законом, записанном в Книге Господа, олицетворенные календарные праздники и святые один за другим отправляются в годовой путь. Каждый из них отвечает за движение своего отрезка времени, обеспечивая расцвет природы, явно или незримо участвуя в календарно отмеченных трудовых заботах крестьянина: «А святы Ляксе́й на́пярод пашоў, ...ён ключы панёс», «Святое Юр`е і з цёплай расой», «А

святы Барыс ён коні пасець, ... усё барануець, ... пашню гатуець», «Святы Мікола ... па поля ходзіць — ён жыта родзіць»», «Святая Тройца — колас раўнуець» и т. д. [2, с. 16].

Образ Господа с Книгой в руке имеет широкий культурный контекст и своеобразную хроносемантику. Он тот, кто был до Торы (Библии), которая была до Него и послужила хронопланом Универсума, сотворенного Им. В одной волочебной песне содержится намек, что Книга могла быть написана самим Господом:

*У той цэркаўцы прастол стаіць,
Вясна красна на ўвесь свет!
За тым прастолам сам бог сядзіць,
Сам бог сядзіць, пісьмы піша,
Пісьмы піша, святкі ліча,
Катораму святку напярод ісці* [2, с. 133].

Круг завершается, когда приходят «Саракі да другіх Саракоў», в день весеннего равноденствия (22 марта), посвященный памяти сорока мучеников.

В прологе Евангелия от Иоанна указывается на синкретизм Слова и Бога, подобный синкретизму начала и конца в любом круге и любом цикле: «*В начале было Слово и Слово было у Бога, и Слово было Бог*». Не удивительно, что «*с ранних времен в христианском искусстве существовал аллегорический образ Христа в виде Книги, лежащей на престоле, на которую сходит голубь*» [8].

Иконографический образ Книги в руках Господа полисимволичен. На основании изучения ряда источников Ирина Языкова пришла к следующему предположению: это может быть «*и Книга Жизни, в которой записаны имена спасенных (Исх. 32:32; Отк. 3:5), и Книга божественного Откровения, написанная внутри и извне, запечатанная семью печатями, открыть прочесть которую никто не может, кроме Агнца (Отк. 5:1-7), это и Книга Завета (Втор. 30:10) – Библия и Евангелие, это и символ учения Христа, Его Благая Весть, и то слово, которое приходит судить мир (Ин. 12:48). И, наконец, Книга – это символ Самого Господа Иисуса Христа, Который есть Слово Божье*» [8].

Содержание страницы раскрытой Книги вполне читаемо, например, на русских иконах XV века: «*Приидите ко Мне вси труждающиеся и обремененны и Аз успокою Вы*» (Мф. 11. 28), но в белорусских волочебных песнях Книга своеобразно соединяется с мотивом хронотворения. Песни на календарную тему приоткрывали завесу тайны и позволяли внутренним взором увидеть божественное творение циклического времени. Фантазия фольклорных авторов опиралась на широко распространенное у славян поверье, что в наиболее важные годовые праздники небеса отворяются и трансцендентное событие, происходящее за пределами земного мира, становится доступным наблюдению. Таким образом, если в зимних песнях знаковым хронообразом продолжала оставаться Колыда – олицетворение циклического времени в целом, то в волочебных тема по-

лучила новый поворот – динамический, связанный с поэтическим «прочтением» иконы Господь Вседержитель и церковных календарей.

Как видим, формируя национальный фольклор, белорусы откликались на явления, важные для своего духовного развития. Фольклорным выражением обогащенной ментальности явились интегративные творческие процессы на уровне языческое – христианское. Их анализ имеет важное теоретическое значение, поскольку позволяет глубже понять то загадочное, что называется динамикой устного народного творчества, но вряд ли послужит платформой для составления прогнозов на будущее.

Библиографический список

1. Беларуская «народная Біблія» ў сучасных запісах / уступ. артыкул і камент. А. М. Боганевой. - Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2010. – 166 с.
2. Валачобныя песні / Склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980. - 560 с.
3. Замовы / Уклад. Г. А. Барташэвіч / Мінск: Бел. навука, 2000. – 597 с.
4. Лапацін, Г. І. Паслядоўніца. Варвара Грэцкая – выбітны носьбіт беларускай народнай традыцыі / Генадзь Лапацін. - Гомель: Барк, 2023. – 128 с.
5. Легенды і паданні / Склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. – Мінск: Бел. навука, 2005. – 552 с.
6. Раговіч, У. І. Песенны фальклор Палесся: У 3-х т. Т. 1. Песні святочнага календара / Уладзімір Раговіч. - Мінск: Выд-ва «Чатыры чвэрці», 2001. – 527 с.
7. Харари, Ю. Н. Номо Deus. Краткая история будущего / Юваль Ной Харари. – М.: Синдбад, 2022. – 496 с.
8. Языкова, И. Священное Писание в иконе на примере иконографии «Спас в Силах» и некоторых других изображений Христа / Ирина Языкова. – [Электронный ресурс]. Код доступа: <http://www.bible-center.ru/article/icons>. – Дата доступа: 7. 02. 2022.

БІБЛЕЙСКІ ДЫСКУРС У ТВОРЧАСЦІ ЯНКІ КУПАЛЫ

Г. К. Тычко

*докт. філал. навук, прафесар (БДУ, Беларусь, Мінск)
tychko@mail.ru*

Эстэтычнае кредо Янкі Купалы фарміравалася пад уздзеяннем рамантычных папярэднікаў. Роль паэта ў грамадскім жыцці ён разумеў у рэчышчы традыцый класічнай паэзіі — як выразніка заповітных народных дум. Гістарычныя абставіны фарміравалі адметную інтэрпрэтацыю месца паэта ў грамадстве і іншыя светапоглядна-эстэтычныя прынцыпы выяўлення біблейскага метатэксту ў творчасці. Біблейскі дыскурс у паэзіі Купалы грунтуецца на ўслаўленні асноватворных сімвалаў і пастулатаў хрысціянскай рэлігіі ў іх суаднесенасці са светапогляднымі пошукамі лірычнага героя.

Ключавыя словы: біблейскі дыскурс; грамадзянская лірыка; светапоглядныя пошукі; хрысціянства; Янка Купала.

БИБЛЕЙСКИЙ ДИСКУРС В ТВОРЧЕСТВЕ ЯНКИ КУПАЛЫ

Г. К. Тычко

*докт. филол. наук, профессор (БГУ, Беларусь, Минск)
tychko@mail.ru*

Эстетическое кредо Янки Купалы формировалось под влиянием поэзии романтизма. Роль поэта в общественной жизни он понимал в традиции классической поэзии — как выразителя сокровенных помыслов народа. Исторические обстоятельства формировали особую интерпретацию места поэта в обществе и другие мировоззренческие эстетические принципы выявления библийского метатекста в творчестве. Библейский дискурс в поэзии Купалы основывается на прославлении основополагающих символов и постулатов христианской религии в их соотносительности с мировоззренческими исканиями лирического героя.

Ключевые слова: библейский дискурс; гражданская лирика; мировоззренческие взгляды; христианство; Янка Купала.

BIBLICAL DISCOURSE IN THE WORK OF YANKA KUPALA

H. K. Tychko

*PhD, Professor (BSU, Belarus, Minsk)
tychko@mail.ru*

Yanka Kupala's aesthetic creed was formed under the influence of romantic predecessors. He understood the role of the poet in public life along the lines of the traditions of classical

poetry - as an exponent of cherished national thoughts. Historical circumstances formed a distinctive interpretation of the poet's place in society and other worldview and aesthetic principles of revealing the biblical metatext in the work. The biblical discourse in Kupala's poetry is based on the glorification of the fundamental symbols and postulates of the Christian religion in their correlation with the worldview searches of the lyrical hero.

Keywords: biblical discourse; civil poetry; worldview searches; Christianity; Yanka Kupala.

Першыя літаратурныя спробы Янкі Купалы датуюцца 1903 г. [1, с. 428]. Якраз гэты перыяд: мяжа XIX і XX стагоддзяў стаў ясна новым этапам развіцця культуры ў гісторыі чалавецтва. Час гэты пазначаны такой з'явай, як крызіс культуры, характарызуючы які славуць рускі філосаф М. Бярдзьеў пісаў: *«Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы (...). Создается бессилие творческого акта человека, несоответствие между творческим заданием и творческим осуществлением»*¹[2].

Сацыяльна-эканамічныя рэвалюцыі, нацыянальна-вызваленчыя паўстанні, шматлікія войны і прыродныя катаклізмы, на фоне якіх адбываюцца глабальныя навуковыя адкрыцці, ствараюць уражанне апакаліптычнай сітуацыі і патрабуюць новага філасофскага і светапогляднага асэнсавання. Рэчаіснасць спараджае і сваіх прарокаў, ідэі якіх прадвызначаюць духоўна-мастацкі шлях чалавецтва ў новае XX стагоддзе. Славатая ніцшэанская формула «Бог памёр» азначала на практыцы асаматненне чалавека, пазбаўленне яго духоўнага апірышча ў выглядзе рэлігіі. Шырокая зацікаўленасць мадэрністычнымі мастацкімі плынямі, якая назіралася на той час ва ўсіх еўрапейскіх краінах, не з'яўлялася данінай модзе, а мела ў сваёй аснове *«сапраўдны крызіс навуковага светапогляду, які перажывалі тыя, хто дагэтуль быў ім прасякнуты і шукаў шляхі выйсця ў філосафаў, што ахвяроўвалі чалавеку нейкую надзею»*, — зазначае Ч. Мілаш, аналізуючы гісторыю польскай літаратуры таго часу [3, с. 375]. (Пераклад наш Г.Т.).

У Польшчы мадэрнізм звязваецца з пакаленнем, што прыйшло на літаратурную ніву ў 1890 годзе, і ў адносінах да якога ў 1898 г. упершыню быў ужыты тэрмін “*Młoda Polska*” (“Маладая Польшча”). Пад гэтую назвай яно і засталася ў гісторыі літаратуры. На землях далучаных пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай да Расіі, гэта значыць на Беларусі, у Літве і ва Украіне, польскі мад-

¹ Мы прысутнічаем пры крызісе мастацтва увогуле, пры найглыбачэйшых узрушэннях у тысячагадовых яго асновах. Канчаткова памерк стары ідэал класічна-выдатнага мастацтва і адчуваецца, што няма вяртання да яго выяў. Мастацтва сутаргава імкнецца выйсці за свае межы (...). Прызнаецца бяссілле творчага акта чалавека, неадпаведнасць паміж творчым заданнем і творчым увасабленнем. (Пераклад наш Г.Т.)

эрнізм цесна пераплятаўся з адпаведнымі расійскімі плынямі. Уплыў гэты быў шматгранным і вельмі часта апасродкаваным.

Светапогляд і эстэтычнае крэда Янкі Купалы фарміраваліся пад значным уздзеяннем ідэй і прынцыпаў вялікіх рамантычных папярэднікаў і сучаснікаў-сімвалістаў. І тыя, і другія заглыбляліся ў трансцэдэнтнае, разважалі над сэнсам чалавечага быцця ў планетарным і касмічным маштабах, карэлюючы зямное жыццё з сэнсамі спрадвечных біблейскіх ісцін. Але Купала не наследаваў готовых форм і эстэтычных канцэпцый, ён ствараў сваё ўласнае бачанне свету. Прызначэнне паэзіі і ролю паэта ў грамадскім жыцці ёнразумеў у рэчышчы традыцый класічнай паэзіі – як выразніка заповітных народных дум і спадзяванняў, будзіцеля і вешчуна праўды. Характэрна, што паэт ніколі спецыяльна не падкрэслівае надзвычай істотны як для рамантыкаў, так і для некаторых іх неарамантычных паслядоўнікаў прынцып менавіта Боскай (хрысціянска-рэлігійнай) абранасці творцы, як рабілі гэта ў свой час многія вялікія папярэднікі, той жа А. Міцкевіч, да прыкладу. У вершах “Я не паэта”, “Прарок”, “Дарогай змучаны далёкай...”, “Я нясу вам дар...”, “Гусляр” і інш. Купала ў нейкай ступені нават палемічна абвясчае сваю “не-боскую” прыроду, сваю “звычайнасць”, сваю неадзеленасць ад іншых людзей.

*Я не паэта, о крый мяне Божжа!
Не рвуся я к славе гэткай німала,
Хоць песеньку-думку і высную можа,
Завуся я толькі — Янка Купала.*

*Славу паэтаў разносяць па свеце,
Вянкі ўскладаюць і звоняць пахвалай,
Я ж ціха йграю, хто ж ціхіх прымеце?
Ат! ведама, з вёскі — Янка Купала!
Я не паэта [1, с.317].*

Аднак нельга ўсё ж вельмі давяраць гэтай паказной сціпласці, тут хутчэй доказ ад адваротнага. Ціхі і непрыкметны вясковы лірычны герой прэтэндуе стаць выразнікам заповітных дум тых, хто “*ідзе ў агромністай такой грамадзе*” і якіх “*свет цэлы*”, і якія хочуць “*людзьмі звацца*”. А гэта ўсё тое ж ні больш, ні менш як Боскае, прарочае прызвание паэта.

Янка Купала нарадзіўся ў рэлігійна талерантнай хрысціянскай Беларусі, выходзіўся ў каталіцкай сям’і, і гэтае выхаванне ў сваіх вытоках супадала з той рэлігійна-хрысціянскай традыцыяй, што ўзгадвала польскамоўную школу беларускага рамантызму (творчасць А. Міцкевіча, Я. Чачота, Я. Баршчэўскага, У. Сыракомлі). Аднак новыя гістарычныя абставіны дыктавалі Купалу не толькі адрозную інтэрпрэтацыю месца Паэта (Божага выбранніка) ў свеце, але фарміравалі адметныя светапоглядна-эстэтычныя прынцыпы выяўлення біблейскага метатэксту ў творчасці. Варта адзначыць, што біблейскі дыкурс у паэзіі

Янкі Купалы амаль не закранае інтэрпрэтацыі старазапаветных сюжэтаў ці евангельскіх прыпавесцяў, ён пераважна грунтуецца на ўслаўленні і дэкламацыі асноватворных сімвалаў і пастулатаў хрысціянскай рэлігіі ў іх суаднесенасці са светапогляднымі пошукамі лірычнага героя.

З першых крокаў у літаратуры Янка Купала выступае чалавекам веруючым. Пра гэта сведчыць адзін з самых ранніх вядомых нам вершаў паэта “*Modlitwa*” (“Малітва”), напісаны на польскай мове і датаваны 1903 годам.

*Już litość ziemska mnie nie zbawi
I nie pomoże jenk lub skarga—
Ku tobie śle mój wzrok, Przeczysta!
Królowa niebios, Matko Chrysta!
Panno!..*² [1, с. 307].

Тэкст быў напісаны неўзабаве пасля вялікай трагедыі, якая напаткала сям’ю паэта: 14 мая 1902 года памёр яго бацька Дамінік Луцэвіч, а праз паўгода позняй восенню загінулі ад шкарлятыны адзіны брат Казімір і дзве сястры – Сабіна і Гэля. Пачуцці і думкі, якія перапаўняюць спакутаную душу юнака, арганічна і натуральна выліваюцца ў словы ўзнёслай малітвы. Лірычны герой шукае ратунку і дапамогі сабе не сярод людзей, а ў Бога, у яго Прачыстай Маці – Дзевы Марыі.

Верш “Малітва” абвяргае думку пра стыхійны купалаўскі атэізм і пра пэўную індэферэнтнасць паэта ў адносінах да Бога, якая дамінавала ў беларускім савецкім літаратуразнаўстве Варта сказаць, што падставы для падобных меркаванняў былі. Звязана гэта найперш з асабістым выказваннем Купалы ў аўтабіяграфічным лісце да Л.М.Клейнбарта, датаваным 23 лістапада 1927 г. Паэт расказвае біёграфу пра інцыдэнт, які адбыўся ў яго падчас пахавання сясцёр, што памерлі на тыдзень пазней за брата Казіміра.

За пахавальную імшу, прыгадваў паэт, мясцовы ксёндз запатрабаваў двойную плату. «*Я запротестовал, потому что его труд был ни больше, ни меньше, чем при похоронах одного брата. На что ксендз ответил, что там он брал плату за одну голову, а тут за две головы. После этого, хотя я до названного случая не был очень верующим, но этот торг “духовника” выбил из меня все остатки веры*»³ [4, с. 418-419].

² Ужо зямная літасць мяне не збавіць

Не дапаможа ні энк, ні скарга—
Да цябе ўзношу свой погляд, Прачыстая,
Каралева нябёс, маці Хрыста!
Панна!.. (Падрадковы пераклад наш Г.Т.)

³ Я запратэставаў, таму што яго праца была ні большай ні меншай, чым пры пахаванні аднаго брата. На што ксёндз адказаў, што там ён браў плату за адну галаву, а тут за дзве галавы. Пасля гэтага, хаця я да згаданага выпадку не быў вельмі веруючым, але гэтае гандляванне “духоўніка” выбіла з мяне ўсе рэшткі веры. (Пераклад наш Г.Т.)

І ўсё ж гэтаму выказванню прэчаць творы Янкі Купалы, напісаныя пазней гэтага прыкрага здарэння. Найперш ужо згаданая “Modlitwa”(1903), а яшчэ: „Leć, piosenko...”, „W noc majową”, „Ze wspomnień”, „Ziemio...” (1906), а таксама творы на беларускай мове: „Разлад” (1907), „З маіх песень” (1905-1907), „Сяўцу” (1905-1907), „Любімось, мае суседзі”(1905-1907), “Цару неба ў зямлі” (1910 — 1919), “На Біблейныя матывы(З псалму 78) (1920), “Усяночная” (1920) і інш...

Два святы на свеце — ад нівы да нівы:
Хрыстос уваскрос! Наступае вясна!
Глянё смела, глянё вольна, шчасліў, нешчаслівы.
І далей к жыццю з паніжэння і сна! [5, с. 63].

Так, як сапраўдны вернік, пісаў паэт у 1909 годзе ў вершы “*Вялікодзень*”. А праз год, у 1910-ым — Янка Купала піша невялікую паэму “*Святы Андрэй Баболя. Мучанік беларускі за веру*”, дзе расказвае пра жыццё і пакутніцкую смерць Святога. Заканчваецца твор сакральнай для Купалы думкай пра лёс заняволенай Бацькаўшчыны.

*І заступіцца Ён
Перад Богам не раз
І за наш бедны край,
І за мучаных нас!* [5, с. 230].

Такім чынам, хутчэй за ўсё прызнанне Янкі Купала ў атэістычным светапоглядзе ў лісце да Клейнбарта было вымушаным, і ў значнай ступені вытлумачаецца датай напісання ліста — 1927 год. Гэта другі аўтабіяграфічны ліст Купалы да Клейнбарта, першы напісаны быў у 1910 годзе і там згаданы эпізод адсутнічае. Другая аўтабіяграфія пісалася паводле просьбы Клейнбарта, які, відаць, падрыхтаваў для паэта адпаведныя-пытанні. На пачатку ліста, звяртаючыся да Клейнбарта, Купала просіць прабачэння, што так доўга не мог выканаць “задан-ня”. Інцыдэнт з ксяндзам, апісаны ў лісце, хутчэй за ўсё з’яўляецца купалаўскім адказам на пытанне пра яго адносіны да рэлігіі. У атмасферы ваяўнічага атэізму іншага адказу, чым гэты, быць і не магло.

У адрозненне ад паэтаў духоўна-клерыкальнага накірунку (Казіміра Сваяка ці Андрэя Зязюлі) Янка Купала быў чалавек свецкі. І ён у сваіх творах выяўляў хрысціянскія каштоўнасці і рэлігійныя канстанты апасродкавана праз арганічнае адлюстраванне светапоглядных духоўных арыенціраў лірычнага героя. Гэты герой у сваім матэрыяльным і метафізічным існаванні натуральна ўключаны ў сферу абрадаў і свят хрысціянскага літургічнага года. Ён паслядоўна і шчыра выконвае спрадвечны хрысціянскі рытуал, захоўваючы тым самым гарманічную спалучанасць са светам матэрыяльнай прыроды і з іншасветам Духа, Найвышэйшага Творцы — Бога.

*Хрыстос васкрос!.. Усюды радасць,
Усё глядзіць смялей, святлей;
Вялікі мучальнік, здаецца,
Абняў ўсіх ласкаю сваей.*

*Хрыстос васкрос!.. Неугамонна
Плыве па нівах, пушчах клік,
Плыве адна святая думка
З канца ў канец, як свет вялік.
Хрыстос васкрос!.. [6, с. 51].*

Паказальна, што тут, як і ў іншых сваіх вершах, дзе так ці інакш Янка Купала выкарыстоўвае хрысціянскую сімволіку, гэтая сімволіка суадносіцца ў яго з канкрэтнымі праблемамі грамадскага жыцця, нацыянальна-палітычнага вызвалення (“Тканне намёткі”, “Крыжы”, “Сяўцу”).

*Ў гэту ночаньку
Велікодную
З мёртвых Богавы
Сын васкрэсціца.*

*І жывёліна,
І дабрыніна
Узвяселіца
Узбушуецца.*

*Толькі ў горасці
Ў чалавечае
Ці прасветліца
Усяночная?
Усяночная [7, с. 79].*

Лірычны герой ніколі не падвяргае сумненням факт існавання Вышэйшай сілы, Бога, які стварыў гэты свет і кіруе яго праявамі, прадвызначае тое, што было, ёсць і будзе: І ніколі не забывае нагадаць пра бяду свайго народа, пра прагу Вышэйшай справядлівасці:

*Божжа! гэтакі свет тут
Моц стварыла Твая!
Дзе ж мой дом, дзе мой люд?
Дзе айчызна мая?
Над сваёй айчызнай [1, с. 89].*

Хаос, бязладдзе і несправядлівасць, што пануюць на зямлі, маюць у сваёй аснове першародны грэх чалавека, а таксама выкліканы дзейнасцю цёмных д'ябальскіх сілаў. Паказальны ў гэтым сэнсе знакаміты верш „Разлад” (1907), які пачынаецца афарыстычнымі радкамі: *“Куды ні глянеш – людзі, людзі, // Куды ні глянеш – шэльмы, шэльмы...”*, дзе свет і чалавек у ім прадстаўлены ў духу экзістэнцыяльнай безвыходнасці: *“А чалавек – ком гною, сала – / Быдлём, сляпнём жыве і гіне”*. [1, с. 155].

У некаторых творах Купала нават называе спрадвечныя шляхі, што дапамогуць вярнуць страчаную гармонію ў свеце. Самы першы і асноўны з іх вынікае з ключавага хрысціянскага пастулату: *“Бог – ёсць любоў”*. Ён гучыць у вершы *“Любімось, мае суседзі!”* (1905—1907):

*Любімось, мае суседзі!
Кіньма сваркі, звадкі;
Жыйма, як родныя дзеці
Адной нашай маткі!* [1, с. 218].

Жыццёвая пазіцыя купалаўскага лірычнага героя арганічна спалучана з духоўнымі нормаў хрысціянскага вучэння. Часцей за ўсё герой выступае ў вобліку беднага селяніна (мужыка). І гэты мужык, падкрэсліваючы сваю роўнасць з іншымі людзьмі, найперш з больш заможнымі, акцэнтуюе ўвагу на тым, што яны ”браты, // як лічыць з Адама”, нагадваючы духоўна ці матэрыяльна больш багатаму і адукаванаму супляменніку пра яго адпаведна большыя абавязкі перад грамадствам: *“Ці ж на тое табе Бог // Даў багацця болей, // Каб ты бедных душыць мог, // Як быкоў у полі?”* [1, с. 206].

Як бачна тут, і ў іншых творах падобнага плана Янка Купала адкрыта выказвае свае адносіны да хрысціянскай веры, і не аднойчы ад імя свайго лірычнага героя звяртаецца да Бога, як да самага галоўнага найвышэйшага судзі ў паражэннях чалавека з грамадствам і светам.

*Божжа! Паганцы прыйшлі на айчыну тваю,
Дом апаганілі, дом твой святы;
Кінулі целы тваіх слуг зямному звяр’ю,
Птахам паднебным на траву – трупы.
Рэкамі скрозь палілася чырвоная кроў.
Некаму справіць набожных спамін-хаўтуроў.
На Біблейныя матывы (З псалму 78) [7, с. 91].*

Твор гэты, напісаны ў 1920 г. у перыяд грамадзянскай вайны і замежнай інтэрвенцыі на Беларусі, сведчыць пра глыбокі патрыятызм паэта і пра яго імкненне асэнсаваць лёс роднага краю ў кантэксте гісторыі сусветнай цывілізацыі. А яшчэ тэкст сведчыць пра непаўярхоўную заглыбленасць паэта ў біблейскі кантэкст. Псалм 78 (псалм Асафа) створаны пасля ўзяцця Ерусаліма Навухаданосарам і пасля спусташэння ім зямлі Юдэйскай. Храм тут прадстаўлены апаганеным, Іерусалім – у развалінах, усюды ляжаць непахаваныя трупы забітых га-

брэяў, якія зрабіліся пасьмешышчам у вачах суседніх народаў. Асацыятыўныя сувязі біблейскага тэксту з тагачаснымі беларускімі рэаліямі – відавочныя.

Характэрна, што ў найбольш неспакойны і цяжкі для будучыні беларускага народа час, калі існавала пагроза беларускай дзяржаўнасці і суверэнітэту, купалаўская грамадзянская лірыка ўсё часцей апелюе да Творцы:

*За што, о Божа праведны, магучы,
Караеш так няшчасны свой народ?
Чаму на стогн маўчыць Твой гром бліскучы,
На стогн, што да Цябе йдзе з году ў год?*

*За што над намі даў перамаганне
Табою створанай бядзе і цьме,
Спадзіўшы быт сірочага канання
Сынам і іхняй матцы-старане? (...)
Паймі! пачуй! Сон наш і свой стрывожы,
Закон і суд свой праведны паішлі!..
Вярні нам Бацькаўшчыну нашу, Божа,
Калі Ты цар і неба, і зямлі!
Цару неба й зямлі [6, с. 85–87].*

Выкарыстанне хрысціянскай сімволікі і біблейскага кантэксту ў творчасці Янкі Купалы было арганічнай і натуральнай з’явай Гэта было абумоўлена, з аднаго боку, нацыянальнай ментальнасцю, а з другога – класічнымі літаратурнымі традыцыямі беларускага пісьменства, пачынаючы ад Францішка Скарыны, польскамоўных рамантыкаў XIX стагоддзя да класікаў – пачынальнікаў беларускамоўнай літаратуры Вінцэта Дуніна-Марцінкевіча і Фрацішка Багушэвіча.

Бібліяграфічны спіс

1. Купала, Янка. Поўны збор твораў. У 9 т. – Т. 1. Вершы, пераклады 1904–1907. Мн., Маст. літ., 1995. –462 с.
2. Бердяев, Н. А. кризис искусства [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступа : http://www.odinblago.ru/krizis_iskusstva – Дата доступа :12.10 2023.
3. Miłosz, Cz. Historia literatury polskiej do roku 1939. Kraków: Znak, 1993.– 526 s.
4. Купала, Янка. Зб. тв. У 7 т. – Т. 7. Мн., 1976.
5. Купала, Янка. Поўны збор твораў. У 9 т. – Т. 2. Вершы, пераклады 1908–1910. – Мн.: Маст. літ., 1996. –342 с.
6. Купала, Янка. Поўны збор твораў. У 9 т. – Т. 3. Вершы, пераклады 1911–1914. – Мн.: Маст. літ., 1997. –342 с.
7. Купала Янка. Поўны збор твораў. У 9 т. – Т.4. Вершы, пераклады 1915–1929. – Мн.: Маст. літ., 1997. – 446 с.

БИБЛИЯ КАК АРХЕТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА ДЖ. Г. НЬЮМЕНА

М. М. Коренькова

аспирант (НИУ ВШЭ, Нижний Новгород, Россия)

mkorenkova@hse.ru

В статье прослеживаются духовный и творческий путь английского писателя, просветителя, богослова и кардинала Джона Генри Ньюмена, его отношение к Библии, и рассматриваются отсылки к Священному Писанию в его лирике, представленной в первом поэтическом сборнике автора «Ли́ра Апостолика», на примере стихотворения «Love of Quiet». Определен прецедентный текст эпиграфа к стихотворению из Евангелия от Матфея и библейские отрывки, на которых основываются основные идеи произведения: 1 Послание Коринфянам, Деяния Святых Апостолов. Сделан вывод о том, что Ньюмен опирается на прецедентный текст для создания убедительного призыва к верующему человеку выйти за пределы созерцательного состояния ради активного служения распространению благой вести.

Ключевые слова: англиканизм; Библия; Джон Генри Ньюмен; католицизм; христианство; *imitatio Pauli*; *Lyra Apostolica*.

THE BIBLE AS THE ARCHETEXT OF J. G. NEWMAN'S WORK

M.M. Korenkova

postgraduate student (HSE University, Nizhny Novgorod, Russia)

mkorenkova@hse.ru

The article traces the spiritual and literary path of the English writer, educator, theologian and cardinal John Henry Newman, his attitude to Sermons, as well as analytical references to the Holy Scripture in his lyrics, presented in the author's first poetry collection «*Lyra Apostolica*», using the poem «*Love of Quiet*» as an example. The precedent text of the epigraph to the poem from the Gospel of Matthew and the biblical passages on which the main ideas of the work are based are determined: 1 Epistle to the Corinthians, Acts of the Holy Apostles. It is concluded that Newman relies on the precedent text to create a convincing call to a believer to go beyond the contemplative state for the active service of spreading the good news.

Keywords: Anglicanism; Bible; John Henry Newman; Catholicism; Christianity; *imitatio Pauli*; *Lyra Apostolica*.

Роль Библии как архетекста иудейско-христианского культурного ареала не ограничивается религиозным дискурсом, но принадлежит Книге книг в этике, философии, художественной культуре и прежде всего в литературе. [1] Несмотря на давно идущую секуляризацию литературы, проблема взаимодействия художественной литературы и Библии остается актуальной, а «соотношение библейского и литературного текста становится одним из наиболее сложных исследо-

вательских полей литературоведения и культурологии» [2, с. 3]. Это обусловлено тем, что в современном творчестве библейский текст используется не только для пропагандирования собственно библейских ценностей, но и для создания остроты восприятия с помощью вольных интерпретаций сюжетов Писания, вследствие их индивидуального прочтения автором, создания непривычных образов Бога и добрых и падших ангелов, оспаривания библейских истин и непогрешимости Бога и упреков в антигуманизме и кризисе веры.

В творчестве английского писателя и кардинала Джона Генри Ньюмена (*John Henry Newman, 1801–1890*) художественный текст тесно взаимодействует с евангельским и ветхозаветным, при этом для него было важным верно отразить содержание Библии в своих произведениях. Поэт, писатель, просветитель, религиозный мыслитель и проповедник родился в 1801 в Лондоне в семье банкира и воспитывался верующими родителями, исповедовавшими англиканизм.

В университете Оксфорда Ньюмен изучал классику и математику и в студенческие годы начал писать стихи и поэмы. После окончания университета в возрасте 23 лет Джон Генри Ньюмен был рукоположен в сан священника. Он прошел необычный духовный путь – движение в вере он начал с евангельского убеждения в духе кальвинизма, продолжил священником в англиканской церкви, а закончил католическим кардиналом¹. Следует отметить, что такая смена вероисповеданий свидетельствуют, как можно было бы подумать, не о склонности к переменам, а о честном личном поиске истины и не боязни ради нее радикально изменить обстоятельства жизни.

Он вошел в католицизм с трепетом и даже страхом и не только потому, что это влекло за собой общественное осуждение и потерю общения с семьей и друзьями – развитие событий, характерное для английского общества середины XIX века, – но и потому, что он, следуя истине, оказался там, где в начале своего духовного пути меньше всего себя представлял – в католической церкви [3]. Ньюмен осознавал последствия принятого решения, но для него это был акт смирения и послушания божьему водительству. Вступив в кардинальский сан, Ньюмен сформулировал девиз «*Cog ad Cor Loquitor*» / «Сердце с сердцем говорит», по которому он жил и творил. В своих стихах он действительно позволяет собственному сердцу говорить с сердцем Бога, поскольку они повествуют о различных этапах и переживаниях его жизни, рассматриваемых автором через призму библейских истин. Библейские аллюзии являются, пожалуй, самой главной, определяющей чертой поэзии Ньюмена, и в этом отношении его творчество имеет много общего с поэзией Джона Мильтона [4].

Диалог Ньюмена с Библией начался еще в раннем детстве. Мать, француженка по происхождению, была гугеноткой, исповедовавшей кальвинизм, и в

¹ 19 сентября 2010 года в Бирмингеме была совершена беатификация Джона Генри Ньюмена Бенедиктом XVI во время его визита в Великобританию, а 13 октября 2019 года Джон Генри Ньюмен был канонизирован на мессе канонизации, которую совершил Папа Франциск на площади Святого Петра, и стал святым Джоном Генри Ньюменом.

духе своих религиозных убеждений воспитывала в детях любовь к Библии и молитве. Будущий кардинал писал в автобиографии:

«С самого детства меня растили, прививая глубокое наслаждение от чтения Библии» (I was brought up from a child to take great delight in reading the Bible) [5]. Сформировавшись как христианин и став священником, он считал, что Священное Писание не может быть полностью понятым, и его содержание не может быть полностью каталогизировано, потому что даже после всех стараний людей оно остается *«неведомой и неподчиненной землей, с высотами и долинами, лесами и потоками... полное скрытых чудес и отборных сокровищ» (an unexplored and unsubdued land, with heights and valleys, forests and streams, ... full of concealed wonders and choice treasures»)* [6].

Полноценной карьере писателя помешало его посвящение себя духовной жизни после окончания колледжа и рукоположение в священный сан с вытекающими последствиями – обязанностями приходского священника. В 1824, в день своего рукоположения он написал в дневнике: *«Я несу ответственность за души до последних дней моей жизни. (I have the responsibility of souls on me to the day of my death»)* [7, р. 201]. Обширное эпистолярное наследие Ньюмена свидетельствует о том, что многие обращались к нему за пастырской мудростью в практических и духовных вопросах не только лично, но и в переписке [8].

Тем не менее, еще в молодые годы писательский дар Ньюмена все же реализовался в поэтическом сборнике молодых поэтов «Lyra Apostolica» (1836), а увлечение античной литературой, патристикой и историей церкви – в богословских трудах, таких как «Personal and Literary Character of Cicero» (1824), «Essays on Miracles» (1826), «Arians of the Fourth Century» (1833). Позже им были написаны два романа «Loss and Gain» («Потеря и обретение», 1848), «Callista» («Каллиста», 1855), автобиография «Apologia Pro Vita Sue» («Апология моей жизни», 1864). Будучи апологетом веры и церкви, все поэтические и прозаические произведения Ньюмен подчиняет библейской морали.

В XIX веке уже в полной мере слышались голоса писателей и философов, рассуждающих о несостоятельности христианства. Считая своим христианским и писательским долгом вступить с ними в полемику, Ньюмен заявляет: *«Такие люди часто считают христианство рабской системой, наносящей ущерб свободе мысли, гениальным стремлениям и инициативе; неестественная система, исходящая из предположения, что с разумом человека что-то не так» (Such men often regard Christianity as a slavish system, which is prejudicial to the freedom of thought, the aspirations of genius, and the speculations of enterprise; an unnatural system, which sets out with supposing that the human mind is out of order»)* [9, р. 23].

Однако для Ньюмена эти утверждения являются продуктом интеллектуальной гордыни. Для него христианство не препятствует исследованиям и не ограничивает прогресс: *«у нас нет оснований полагать, что [Бог] запрещает правомерное знание любого рода...» (we have no reason to suppose that [God] forbids lawful knowledge of any kind....»)* [10, р. 17]. Ньюмен считал, что вера и разум

(reason) не обязательно взаимоисключаемы, противопоставляемы или находятся в конфликте друг с другом.

Более того, одним из важных элементов наследия Ньюмена является его деятельность, направленная на повышение уровня знания и образования мирянокатоликов. Став католическим священником, Ньюмен считал, что паства католических приходов должна знать историю своей церкви и страны, хорошо понимать, во что и почему они верят, и быть готовыми дать убедительный отчет о своем уповании и отстоять свои убеждения [11]. В результате этой деятельности появились такие произведения, как «Discourses to Mixed Congregations» («Обращение к смешанным общинам», 1849) «Difficulties of Anglicans» («Трудности англикан», 1850), «The Present Position of Catholics in England» («Текущее положение католиков в Англии», 1851).

Ньюмен начинает литературную деятельность как поэт, и большинство стихотворений им были написаны к середине 1830-х гг., в начале его наиболее активного участия в Оксфордском движении и опубликованы в соавторстве в вышеупомянутой «Лире Апостолика» в 1836 году. «Ли́ра Апостолика» не сложилась произвольно, но явилась отражением духовных убеждений ее авторов. В самом названии сборника прослеживается уже сложившаяся поэтическая традиция – слово «ли́ра» напоминает об инструменте в руках псалмопевца, а «апостолика» – указывает на распространение учения Христа и благой вести.

В сборнике содержится 180 стихотворений, 109 из которых принадлежат перу Ньюмена. Многие из этих стихотворений носят религиозный или медитативный характер. В них автор, сверяясь с библейскими событиями или героями, являет читателю в стихах и прозе результаты размышлений о проблемах веры и посвящению себя на служение вечным ценностям, о собственном внутреннем поиске и мироощущении. Это согласуется с пониманием Ньюменом духовной жизни: для него она начинается с познания себя – знания, без которого любое христианское исповедание является просто обменом клише и лозунгов [12], и его знаменитая автобиография *Apologia pro Vita Sua* (1864) является памятником его духовной внутренней работе [13].

В одной из проповедей, написанных и прочитанных Ньюменом в Оксфорде, он говорит: *«Если у нас не будет правильного представления о наших сердцах и грехе, мы не сможем правильно понимать идеал Нравственного Правителя, Спасителя или Святителя. ... Таким образом, самопознание есть корень всякого истинного религиозного знания; и напрасно было бы думать, и это даже хуже, чем напрасно – это есть обман и зло – думать, что можно понять христианские доктрины как нечто само собой разумеющееся, просто обучаясь им по книгам, посещая проповеди, или какими-либо другими научениями извне, какими бы совершенными они ни были. Ибо в той только мере, в какой мы исследуем наши сердца и понимаем свою собственную природу, мы можем понять, что подразумевается под Вечным Правителем и Судьей»* («Unless we have some just idea of our hearts and sin, we can have no right ideal of a Moral Governor, a Savior or Sanctifier. ... Thus self-knowledge is the root of all real religious knowledge; and it

is in vain—worse than vain—it is a deceit and a mischief, to think to understand the Christian doctrines as a matter of course, merely by being taught by books, or attending sermons, or by any outward means, however excellent, taken by themselves. For it is in proportion as we search our hearts and understand our own nature, that we understand what is meant by an Infinite Governor and Judge») [14]. Такое понимание религии, веры, себя, как грешника, спасенного божественной благодатью, находит отражение в творчестве Дж. Г. Ньюмена в целом и в поэтическом сборнике «Ли́ра Апостолика» в частности.

В «Ли́ру» вошли такие важные произведения, как цикл сонетов о патриархах веры: «Авраам» («*Abraham*»), «Мелхиседек» («*Melchizedek*»), «Исаак» («*Isaac*»), «Иосиф» («*Joseph*»), в которых Ньюмен обрисовывает внутренний рост и события жизни ветхозаветных святых, и тем самым показывает духовный путь для себя и для современного ему священничества. Гимн «Веди, благостный свет» («*Lead, Kindly Light*»), который до сих пор исполняется во время богослужений в церквях разных христианских конфессий и деноминаций.

Еще одним значимым стихотворением, раскрывающим глубину диалога Ньюмена с Библией, является «*Love of Quiet*». Приведем подстрочный перевод:

Why should our fair-eyed Mother e'er engage
Почему нашей светлоокой Матери приходится заниматься
In the world's course and on a troubled stage,
Делами мира и на беспокойной сцене,
From which her very call is a release ?
От которых один ее призыв избавил бы нас?
No ! in thy garden stand,
Но нет! в твоём саду находясь,
And tend with pious hand
и праведною дланью ухаживая
The flowers thou findest there,
The flowers thou findest there,
За цветами, в нём находящимися
Which are thy proper care,
Which are thy proper care,
Под твоей тщательной заботой,
O man of God ! in meekness and in love,
O man of God ! in meekness and in love,
Ты, Божий человек! В кротости и любви,
And waiting for the blissful realms above.
And waiting for the blissful realms above.
Ожидаешь блеска будущих Небес.
Alas ! for thou must learn,
Alas ! for thou must learn,
Увы, тебе надобно узнать,
Thou guileless one ! rough is the holy hand!
Thou guileless one ! rough is the holy hand!
О простодушный! Что святая длань сурова!
Runs not the Word of Truth through every land!
Runs not the Word of Truth through every land!
Не в каждом народе проповедано Слово Истины!
A sword to sever, and a fire to burn ?
A sword to sever, and a fire to burn ?

Меч, разделяющий и огонь поедающий?
 If blessed Paul had stayed
 Если бы блаженный Павел остался
 In cot or learned shade
 Во дворах или под сенью знаний,
 With the priest's white attire,
 В белом священническом одеянии
 And the saints' tuneful choir,
 И с благозвучным хором святых,
 Men had not gnashed their teeth, nor risen to slay,
 Не поднимались бы люди на гонения, не скрежетали бы на него зубами,
 But thou hadst been a heathen in thy day.
 Но ты остался бы язычником по сей день. [15, p. 91].

Эпиграфом к стихотворению «Love of quiet» выбраны слова «*Freely ye have received: freely give.*», которые отсылают читателя к прецедентному библейскому тексту в Евангелии от Матфея десятой главе, восьмому стиху: «даром получили, даром давайте» и говорит о том, что дар благодати нельзя просто принять и радоваться обладанию, но нужно иметь смелость, дерзновение нести его дальше в мир. Данный библейский отрывок имеет прямое отношение к теме всего стихотворения, как содержащий посыл о необходимости следовать божьему замыслу в распространении благой вести о спасении: получивший знание о Боге, веру и спасение несет и передает истину дальше – «доколе не порвалась серебряная цепочка» (Екклесиаст 12:6). Ньюмен, сам не раз менявший свою жизнь ради нового служения, считает, что последователи Христа не могут просто довольствоваться совершенствованием простых христианских добродетелей, безмятежно оставаясь в рамках домашнего уюта и привычной жизни. Эпиграф стихотворения, взятый из Матфея 10: 8, предполагает, что дар благодати требует большего, чем подход пассивного принятия – он должен быть направлен в мир с целью благовестия.

В сборнике «Апостольская Лира» стихотворение изначально было названо «Love of Quiet». На русский язык оно может быть переведено как «любовь к покою». Подобный заголовок обманчиво располагает читателя к неспешному описанию спокойной христианской жизни, духовному созерцанию и размышлению. Первое возникающее ожидание к последующему за заголовком тексту, это мысль о том, что нашедший веру, нашел покой. Тем более что первая строка призывает отдать все, что только можно ради мира и покоя: «GIVE any boon for peace!».

Однако позже, в 1867 году Ньюмен выпустил еще один поэтический сборник «Verses on Various Occasions», в который вошли его ранние стихи. Одним из стихотворений, перенесенным Ньюменом из сборника «Lyra Apostolica» в «Verses on Various Occasions» было стихотворение «Love of Quiet», и в новом сборнике оно обрело другое название, к которому, с самого начала стремился текст:

«Warfare» («Война» или «Битва»). В стихотворении действительно представлен конфликт между обывательской жизнью и истинным христианством, каким его видит автор – исполненным рвения служить Богу, каким бы тяжелым или даже опасным это служение не оказалось. Вопреки стереотипическому восприятию христианской жизни как мирного существования на златных пажитях, данное стихотворение рисует ее как подразумевающую конфликт [16], и тогда первый вариант названия воспринимается как ирония, нацеленная на желание отсидеться в покое.

Мы бы рады отдать все ради того, чтобы жить в покое, это как бы первое желание человека, привлекательное для многих. Но верующие, с точки зрения автора, призваны не к тому, и стихотворение постепенно обретает силу убедительности призыва оставить комфорт, который выражен метафорой сада – как было бы славно возделывать его неторопливо, любуясь его цветением: *«in thy garden stand, And tend with pious hand. The flowers thou findest there, Which are thy proper care»* – и вместо этого отправится в опасное путешествие по примеру апостола Павла, ибо к этому призывает Писание – нести свет Евангелия в те народы, где еще оно не было проповедано: *«Runs not the Word of Truth through every land!»* («Не в каждом народе проповедано Слово Истины!»), которое Ньюмен, вслед за Писанием называет «A sword to sever, and a fire to burn» («Меч разделяющий и огонь пожигающий»), ссылаясь на Евангелие от Матфея 10:34. Тем самым каждый христианин выполнит Великое Поручение – такое название носит отрывок, которым заканчивается евангелие от Матфея в двадцать восьмой главе в стихах с 19 по 20: *«Итак идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святаго Духа, 20 уча их соблюдать все, что Я повелел вам; и се, Я с вами во все дни до скончания века. Аминь»*.

1. Сам рвущийся в бой за ценности веры и церкви молодой автор (на момент выхода сборника Ньюмену было 35 лет) считает попытку *«ожидать блеска будущих Небес»* (*And waiting for the blissful realms above*) пассивной наивностью: *«Thou guileless one!»*. Такому созерцателю придется узнать, что «святая длань сурова» (*«Alas ! for thou must learn, Thou guileless one ! rough is the holy hand!»*). Недаром эпиграфом к сборнику «Лица Апостолика» Ньюмен предложил своим соавторам взять строку из «Илиады», содержащую слова Ахиллеса, произнесенные им по возвращению в бой после смерти своего друга Патрокла: *«Скоро узнают, что долгие дни отдыхал я от брани! В бой выхожу»* (*«You shall know the difference now that I am back again»*) (песнь 1, строки 125–126).

2.

O man of God ! in meekness and in love,
Ты, Божий человек! В кротости и любви,
And waiting for the blissful realms above."
Ожидающий блеска будущих Небес.
Alas ! for thou must learn,
Увы, тебе надобно узнать,
Thou guileless one ! rough is the holy hand !
Наивный, что святая длань сурова.

Пастораль сада иллюстрирует пассивность и бездействие, удобный обывательский мирок, несвойственный, по словам автора, апостолу Павлу. Образ апостола Павла выбран для стихотворения не случайно. Здесь нет прямой цитаты конкретных стихов Писания, но есть отсылка к концепту, который базируется на библейском отрывке из Первого послания коринфской церкви. Речь идет о концепте «Подражание Павлу», основанному на словах Апостола: «Посему умоляю вас: подражайте мне, как я Христу» (1Коринфянам 4:16) и «*Будьте подражателями мне, как я Христу. Хвалю вас, братия, что вы все мое помните и держите предания так, как я передал вам*» (1 Коринфянам 11:1-2). Ньюмен руководствуется библейским текстом, на основании которого сформировался христианский концепт *imitatio Pauli*, рассматривающий апостола Павла как основоположника устройства церковной жизни, и держателя традиций христианского жития – поэтому христианская концепция подражания Павлу важна для должного и более или менее одинакового устройства церкви и жизни верующих. Созидание церкви и распространение ее учения всегда было одной из первостепенных задач Ньюмена и осевой темой его мотивного комплекса.

Ньюмен продолжает спор с обрядовым благочестием и можно предположить, что его критика адресована священникам в парадных одеждах: истинное служение противопоставляется храмовой или научной сени, в которой чинные священники мирно пребывают под благозвучные звуки духовного хора. Такая картина гораздо привлекательней, чем реакция раздраженных проповедью гонителей христианства: «*Men had not gnashed their teeth, nor risen to slay*» («*Не поднимались бы люди на гонения, не скрежетали бы на него зубами*»). «Скрежет зубов» упоминается в Библии в сцене казни Стефана представителями Синедриона, пришедших в ярость от его благовестнической проповеди о Христе, в книге Деяний, в седьмой главе, пятьдесят четвертом стихе. Но цена за покой влечет за собой следующий вывод: а существовало ли бы христианство вообще, поскольку мы все оставались бы язычниками: «*But thou hadst been a heathen in thy day*». И пастораль сада, описанная в начале стихотворения, и научная сень, и церковные притворы, в которых слышится благозвучное пение церковного хора, иллюстрируют пассивность и бездействие, удобный церковно-обывательский мирок, несвойственный Ньюмену, берущему пример с апостола Павла. Автор опровергает мысль о том, что апостол мог оставаться в бездействии, так как он был ведом к язычникам с проповедью о христианстве. При всем нашем стремлении к покою в ожидании «блистательных небес» и готовности отдать за них все то хорошее, что у нас есть, нам не избежать духовной битвы, если не внешней, то внутренней. «*Love of quiet*» – желание, но «*Warfare*» – реальность.

Для Ньюмена как для священника и человека, чьи размышления по большей части основаны на чтении Библии, было естественным то, что ряд стихотворений в сборнике написан по мотивам библейских стихов и книг.

Ориентированность на духовный рост и поиск божьей воли – предмет пастырской заботы и поэтических сюжетов писателя-священника. Ньюмен не ищет Бога в своих лирических произведениях – для него этот вопрос раз и навсегда

ответчен – он верит в безоговорочное существование Бога, в единственный Свет миру и спасение язычникам.

Ньюмен больше сосредоточен на том, как поступает со своей жизнью верующий человек – насколько он доверяет Богу, насколько он готов изменить привычный образ жизни, насколько готов к жертве. Высокая концентрация отсылок к библейскому тексту, связанному с темой благовестия: Матфея 10: 34. Матфея 28:19-20, Деяния апостолов и Первое Послание Коринфянам указывает, с одной стороны, на архитекстуальную роль Библии в поэзии Ньюмена, а с другой, на основную мысль Ньюмена – каждый христианин несет ответственность за распространение благой вести, несмотря на то, что он неизбежно столкнется с противостоянием.

Библиографический список

1. Синило, Г. В. Книга псалмов как архитекст поэзии Квиринуса Кульмана / Г. В. Синило // Вестник Томского Университета. Филология. – Томск, 2019. Филология. – Томск, 2019. – №60. – С.195-219.
3. Das Buch in den Büchern: Wechselwirkungen von Bibel und Literatur / hrsg. von A. Polaschegg, D. Weidner. – München: W. Fink Verl. – 2012. – 397 S.
4. Withers, I. In his own words: Newman's experience of rejection. – 2019. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.newmancanonisation.com/blog/newmans-experience-of-rejection> (дата обращения: 10. 12. 2022).
5. Tucker, A. A scholarly edition of the poems of John Henry Newman: "Verses on Various Occasions". – 2006. – UNLV Retrospective Theses & Dissertations. – 2004. [Электронный ресурс]. – URL: <http://dx.doi.org/10.25669/e8cc-85mb> (дата обращения: 15. 09. 2022).
6. Ward, W. Life of John Henry Cardinal Newman / W. Ward. –London: Longman, 1912. Vol. 1. – 654 p.
7. Newman, J. H. An Essay on the Development of Christian Doctrine. – 1909. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.newmanreader.org/works/development/index.html/> (дата обращения: 16. 09. 2022).
8. Newman, J. H. Autobiographical Writings / J. H. Newman. – London and New York: Sheed and Ward, 1956. – 338 p.
9. Willi, P. Newman as a Convert and Counsellor of Converts. – 2020. [Электронный ресурс]. – URL: <https://adoremus.org/2020/11/the-heart-of-john-henry-newman-beating-with-the-spirit-of-the-liturgy/> (дата обращения: 16. 09. 2022).
10. Newman, J. H. Fifteen Sermons Preached before the University of Oxford / J. H. Newman. – L.: Oxford University Press, 2006. – 312 p.
11. Newman, J. H. Fifteen Sermons Preached before the University of Oxford / J. H. Newman. – N.-Y.: Oxford University Press, 2006. – 560 p.
12. Коренькова М. М. Между упреком и комплиментом: пролог к апологетике католицизма Дж. Г. Ньюмена в обзорной лекции из цикла «Лекций о совре-

менном положении католиков в Англии» / М. М. Коренькова // Вестник Екатеринбургской Духовной Семинарии. – 2022. – № 37. – С. 65–75.

13. Gurney, S. John Henry Newman: The Poetics of Devotion / S. Gurney // *Modern Age* 42. – 2000. – P. 346–357.

14. Newman, J. H. *Apologia Pro Vita Sua* / Ed. by Ian Ker / J. H. Newman. – London: Penguin Books, 1994. – 608 p.

15. Newman, J. H. *Parochial and Plain Sermons* in 8 vol. / Ed. by Louis Bouyer / J. H. Newman. – San Francisco, 1987. – 1781 p. Sermon 4.

16. *Lyra Apostolica*. – London: Rivington, 1879. – 268 p.

17. Newman, J. H. *Notices of Books in Dublin Review – Verses on Various Occasions* / J. H. Newman. – London: Burns, Oates, & Co. Dublin Review, 1868. Vol. X.

СТРУКТУРНЫЕ БИБЛЕЙСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ В РОМАНЕ Б. КИНГСОЛВЕР «БИБЛИЯ ЯДОНОСНОГО ДЕРЕВА»

И. Е. Коптелова

*канд. филос. наук, доцент
(Дипломатическая академия МИД России, Россия, Москва)
ms.koptelova@list.ru*

Библия является наиболее используемым текстом в современной речи, являясь обширнейшим материалом для творчества, стилистической обработки, что и отмечают многие филологи и литературоведы. Само название романа Б. Кингсолвер «Библия ядоносного дерева» указывает на такие связи. В докладе рассматривается параллельность текста романа и отдельных частей Библии. Подобный параллелизм помогает автору романа раскрыть многочисленные темы произведения.

Ключевые слова: Апокрифы; Библия; Ветхий Завет; интертекстуальность; структурный шаблон.

STRUCTURAL BIBLICAL PARALLELS IN «THE POISONWOOD BIBLE» BY B.KINGSOLVER

I. E. Koptelova

*PhD, Ass.Professor (Diplomatic Academy of Russia's Foreign Ministry, Russia, Moscow)
ms.koptelova@list.ru*

The Bible is the most widely used text in modern speech, being the most extensive material for creativity, stylistic processing, which is noted by many philologists and literary scholars. The very title of B. Kingsolver's novel «The Bible of the Poison Tree» indicates such connections. The report examines the parallelism of the text of the novel and individual parts of the Bible. Such parallelism helps the author to reveal numerous themes of the work.

Keywords: Apocrypha, Bible, Old Testament, intertextuality, structural template.

В современной филологии проблема межтекстовых связей известна под названием интертекстуальности. В литературоведении под интертекстуальностью понимается соотнесенность литературного текста с другими текстами или с их фрагментами, в виде цитат, аллюзий, пародий, подражания и других.

Библия, будучи основой христианской культуры, является «текстом текстов», неисчерпаемым источником образов и мотивов во всех видах искусства, включая литературу. Библейский словарь и синтаксис, языковой стиль, образность и, в первую очередь смысловое содержание влияли и продолжают влиять на творчество многих писателей. Как подсчитал Д. Кристала, из текста Священного писания в современный английский язык «пришли» 257 идиом: нет ни одной другой

книги, которая подарила английскому языку столько устойчивых выражений [1, с. 257–258]

Цель нашей работы – рассмотреть структурные библейские параллели в романе американской писательницы Б. Кингсолвер (*Barbara Kingsolver, b. 1955*) «Библия ядоносного дерева» («*The Poisonwood Bible*», 1998) [2].

Во введении Б. Кингсолвер пишет: «Я бы вообще не написала эту книгу без двух замечательных источников литературного вдохновения, примерно равных по объему: Киконго-французского двуязычного словаря К. Э. Ламана и Библии короля Якова» [2, р. ix]. Ссылка на словарь Киконго-французского языка подчеркивает насыщенность романа языковым разнообразием, в то время как его библейские параллели отражают его социальную и политическую значимость. Англоязычные народы очень хорошо знают текст Библии, благодаря удачному переводу. Существование в России двух Библий – на церковнославянском и русском языках, с большим количеством архаизмов – привело к тому, что в текст менее легко воспринимался и запоминался [3, с. 165]

Несмотря на то, что в детстве Б. Кингсолвер жила с отцом непродолжительное время в Конго, она неоднократно подчеркивала, что это не автобиографический роман [2, р. ix]. В центре повествования – семья американского миссионера-баптиста Натана Прайса, который с женой и четырьмя дочерьми, приезжает в 1959 году в Конго проповедником, как раз накануне обретения Конго независимости от бельгийской короны.

Структура романа следует тематическому развитию параллельных библейских отрывков, подчеркивая опору Кингсолвер на природу источника ее интертекстов как на крепкий фундамент для передачи моральных и социальных мотивов и идей.

Как и Библия, роман делится на книги, всего их семь. Книги с первой по пятую открываются цитатой из Библии и главой из жизни жены проповедника, Орлеаны, спустя десятилетия после пребывания семьи Прайс в Конго. Затем идут главы, рассказанные от лица дочерей Прайс: Лии, Рут-Мэй, Рейчел и Ады (Лиа, Руфь, Рахиль, Ада) [4]. Этот жесткий шаблон из библейских цитат и вступительная главы от лица Орлеаны указывают, что религия и партиархально-матриархатные отношения влияют на повествования дочерей в этот период. Книга Шесть нарушает эту структурную модель, открываясь цитатой из «Песни трех отроков» в «Апокрифе», а затем идут главы, рассказанные Рейчел, Лией и Адой спустя почти 35 лет с момента первых событий в книге.

Заглавия и тематические параллели Книг Первой, Третьей и Пятой можно найти в книгах Ветхого Завета, в то время как Книга Вторая параллельна книге Нового Завета, Книги Четвертая и Шестая черпают вдохновение из апокрифических книг (Натан Прайс большой поклонник апокрифов), и только Книга Седьмая не имеет библейской параллели и библейской цитаты.

В первой книге романа, «Бытие», семья Прайс приезжает в отдаленную конголезскую деревню Кианга из Вифлеема, штат Джорджия, поскольку глава семьи направлен туда, чтобы в течение года проводить баптистское служение. Та-

кое библейски-резонансное происхождение подчеркивает миссию семьи по спасению «туземных душ», а также указывает на ошибочное представление Натана о себе как о фигуре Иисуса, родом из американского Вифлеема, хотя это не его родной город, а город, который он выбрал, изучив карту, когда Орлеанна была на последних месяцах беременности первым ребенком пары. Книга Первая романа Б. Кингсолвер параллельна ветхозаветной Книге «Бытие», которая описывает начало времени, жизни, греха и спасения. Первая книга романа начинается с Бытия 1:28, стиха: *«И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими [и над зверями,] и над птицами небесными, [и над всяким скотом, и над всею землею,] и над всяким животным, пресмыкающимся по земле»* [5].

Книга «Бытие» сосредоточена на четырех основных событиях: Сотворение мира, Грехопадение, Потоп и история четырех великих патриархов – Авраама, Исаака, Иакова, Иосифа. Кингсолвер заменяет историю этих патриархов повествованиями о четырех сестрах Прайс: Рэйчел, Лии, Ады и Рут Мэй, которые с первых страниц романа начинают свой период жизни в Африке. Несмотря на то, что они родились в Джорджии, их духовное, политическое и личностное пробуждение происходит в Африке. Четыре сестры обеспечивают центральное повествование в шести книгах романа [6].

Книга Вторая романа, «Откровение», находит параллель с «Откровением Иисуса Христа Иоанну» из Нового Завета, подчеркивая чередование Ветхого Завета и либо Нового Завета, либо апокрифов в книгах «Библии ядоносного дерева». «Откровение» написано во время гонений, оно фокусируется на раскрытии чего-то ранее нераскрытого и является по сути как апокалиптическим, так и пророческим. Эта книга содержит откровения о надвигающемся потоке перемен для попугая Мафусаила, Прайсов и Конго.

В Книге Первой подчеркивается настойчивое стремление Натана Прайса контролировать и женщин, и природу, что переплетается с его неспособностью понимать множественность интерпретаций слов, верований, событий.

Неудобные истины, которых Натан избегал в Книге Первой, явным образом изложены в Книге Второй, когда вождь деревни Киланга Тата Нду, как выясняется, верит, что *«принесение христианского слова этим людям ведет их к развращенным путям»* [2, р. 147].

Книга Первая заканчивается тем, что Натан освобождает ручного попугая семьи Мафусаила, чье имя стало считаться и синонимом любого живого существа преклонного возраста, и пророчеством о надвигающейся катастрофе. Ветхий Завет описывает фигуру Мафусаила как прожившего «девятьсот восемьдесят семь лет» и умершего в год Великого потопа. Мафусаил стал слишком ручным и забыл, как можно улететь и искать пищу самостоятельно, и Орлеана сравнивает себя с попугаем, описывая, как она *«сжалась возле моей клетки, и хотя моя душа тосковала по горе, я обнаружила, как Мафусаил, что у меня нет крыльев»* [2, р. 228].

Книга Третья «Библии ядоносного дерева» называется «Судьи» и отсылает к одноименной Книге Библии, в которой дети Израиля не могут поддерживать высокие духовные стандарты, и Бог насыляет на них угнетателей. За их земли боролись захватчики-хетты на севере, а на юге на них наступали египтяне. Книга третья романа открывается цитатой из Книги «Судьи», когда ангел напоминает народу Израиля, что они поклялись отвергнуть ложных идолов коренных жителей земли: *«И вы не вступайте в союз с жителями земли сей; жертвенники их разрушьте... я не изгоню их от вас, и будут они вам петлею, и боги их будут для вас сетью»* [Судьи 2:2]. Подобно библейской книге, которая осуждала принятие «местных» религиозных практик святым народом Израиля, полное неприятие Натаном каких-либо компромиссов в его христианском служении задает тон для Книги Третьей романа Б. Кингсолвер.

Казалось бы, смерть детей и нашествие муравьев, которое завершает Книгу Третью, подтверждают веру Натана, что жители деревни наказаны за то, что не следуют Богу, а пытаются использовать местные религиозные обряды одновременно с христианскими. И если смерть детей от эпидемии скорее говорит о неразвитости медицины и здравоохранения в Конго, то нашествие муравьев представлено неоднозначно: с одной стороны, как разрушительное проклятие, сметающее все со своего пути, а с другой – как необходимый ритуал очищения для общины, что подтверждает их веру в природу и кладет конец эпидемии.

Книга Четвертая «Бел и змей» и одноименный апокрифический отрывок структурированы развитием параллельного повествования. Книга «Вэл и змей» также известна как «Идол Вэл и дракон» или «Вил и дракон» в разных версиях Апокрифов. Апокрифические стихи о Беле и змее рассказывают, как вавилоняне и их царь поклонялись идолу Белу и каждый день оставляли подношения еды и вина своему «живому Богу». Автор открывает Книгу Четыре цитатой вавилонского царя Астиага: *«не думаешь ли ты, что Вил неживой бог? не видишь ли, сколько он ест и пьет каждый день?»* [Даниил 14:6].

Натан Прайс и Тата Кувудунду, местный колдун, соперничают за роль личного спасителя Киланги, пытаются добиться преимущества для своей и только своей точки зрения, каждый из них поклоняется ложному идолу себя.

Даниил, веря, что только *«Господу Богу моему поклоняюсь, потому что Он Бог живой»* [Даниил 14:25], расставляет ловушку, используя пепел от огня, чтобы разоблачить священников, которые на самом деле сами потребляли подношения, оставленные для Бела. Именно этот отрывок в качестве образца воссоздает Лия, чтобы поймать человека, который оставил зеленую мамбу в доме-кухне.

Маниакальная тяга Натана к Апокрифам, не включенным в христианский канон, и использование Б. Кингсолвер прямых параллелей в структуре и сюжете между этими «неканоническими» книгами Библии и Книгами Четвертой и Шестой «Библии ядоносного дерева» подчеркивают изоляцию семьи Прайс от традиционной баптистской веры.

Книга Пятая называется «Исход» по книге Ветхого Завета, в которой излагается история освобождения Божьего народа от рабства и начало формирования

национальной идентичности. Автор открывает эту книгу цитатой, в которой подробно описывается, как Моисей переправляет кости Иосифа и народ Израиля в безопасное место через Красное море, ведомый Богом: *«И вы вынесете мои кости отсюда с собой. И они отправились в путь... и расположились лагерем... на краю пустыни»* [Исход 13:19]. И хотя Орлеана не забирает кости Рут Мэй из Киланги, а хоронит в деревне, именно воспоминания о ней уносят с собой оставшиеся женщины Прайс, когда они покидают своего мужа и отца. В Библии «Исход» связывает «эпоху патриархов» и остальные книги Закона, так же как Книга Пятая описывает освобождение Орлеаны от рабства ее брака и ее растущее понимание и уверенность в отношении того, что является самым важным. Библейский отрывок повествует о том, как Бог исполнил Свое обещание Аврааму, умножив его потомков в великий народ, а затем искупив их от рабства. В романе Б. Кингсолвер оставшиеся женщины семьи Прайс освобождаются от рабства своей матерью, а не Богом Натана.

«Песнь Трех Отроков» – Книга Шестая «Библии ядоносного дерева», и ее название отсылает к длинному библейскому отрывку в Книге пророка Даниила, который должен был бы находиться между стихами 23 и 24 в протестантских Библиях, но опущен как апокрифическое дополнение. Это дополнение содержит молитву Азарии, пока трое юношей находятся в огненной печи, краткий рассказ об ангеле, который встретил их в печи, и гимн хвалы, который они пели, когда поняли, что они избавлены [Книга пророка Даниила 3 : 23]. Книга Шестая романа содержит только рассказы трех оставшихся детей Прайс, символизируя юношей из апокрифического отрывка.

Таким образом, в романе Б. Кингсолвер «Библия ядоносного дерева» четко прослеживаются интертекстуальность, его структура постоянно отсылает читателя к хорошо знакомому ему тексту Библии. Все цитаты приводятся по Русскому Синодальному переводу Библии [5].

Помимо структурных параллелей, в романе есть множество аллюзий (как упоминавшийся американский город Вифлеем, имена дочерей Натана Прайса и другие), цитат, игры слов, связанных с текстом Библии.

Библиографический список

1. Crystal, David. *Begat: The King James Bible and the English Language* / D. Crystal. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – 327 p.
2. Kingsolver, B. *The Poisonwood Bible* / B. Kingsolver. – N.-Y.: Harper Perennial Modern Classics, 1999. – 546 p.
3. Гришина Л. В. Судьба библейских выражений в русском и английском языках. // Язык. Культура. Общество. Актуальные вопросы, методы исследования и проблемы преподавания / Л. В. Гришина. – М., 2017. – С. 152-166.
4. Коптелова И. Е. Барбара Кингсолвер “The Poisonwood Bible”: особенности стиля автора и трудности перевода // Язык. Культура. Коммуникация / И. Е. Коптелова. – 2018. – № 21. – С. 28–35.

5. Библия. Русский Синодальный перевод. [текст электронный]. URL: <https://old.bibleonline.ru/bible/rus/07/02/?ysclid=m3ixbe8fj4635801757> (дата обращения: 14.09.2024).

6. Коптелова И. Е. Барбара Кингсолвер "The Poisonwood Bible": полифонический роман / И. Е. Коптелова // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире: материалы IV Международной научно-практической конференции Минск, 25–26 окт. 2018 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: О. И. Уланович (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2018. – 345 с. – С. 192–197.

ПРИТЧА О ГРЕХОПАДЕНИИ И ЕЕ РЕЦЕПЦИЯ В ПОЭМЕ ДЖОНА МИЛТОНА «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»

А. П. Глушакова

студент (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
sashelka007@gmail.com

В статье рассматриваются особенности рецепции библейской притчи о грехопадении в поэме Джона Милтона «Потерянный рай» (1667). Анализируется раскрытие Милтоном таких религиозно-философских проблем, как свобода воли, «правильный» разум, стремление человека к знанию и познание добра через зло. Выявляются особенности интерпретации образов Адама и Евы. Особое внимание уделяется новаторству образа Сатаны. Показывается, что актуальность произведения Милтона обусловлена его способностью сподвигнуть читателя к размышлениям об ответственности за свой выбор и нравственному совершенствованию.

Ключевые слова: Библия; грехопадение; Джон Милтон; ответственность; разум; религиозно-философская проблематика; эпическая поэма «Потерянный Рай».

THE PARABLE OF THE FALL AND ITS RECEPTION IN JOHN MILTON'S POEM «PARADISE LOST»

A. P. Hlushakova

Student (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
sashelka007@gmail.com

In this paper, we examine the peculiarities of the reception of the biblical parable of the fall in John Milton's poem «Paradise Lost» (1667). Analyze the author's development of such religious-philosophical issues as: freedom of will, right reason, human desire for knowledge and knowledge of good through evil. We explore peculiarities of interpretation of the images of Adam and Eve. Special attention we pay to the innovation of the image of Satan presented by Milton. We show that the relevance of Milton's work stems from its ability to encourage the reader to reflect on responsibility for his or her choices and moral improvement.

Key words: Bible; Fall of man; John Milton; responsibility; reason; religious and philosophical problematics; the epic poem «Paradise Lost».

Библейская притча о грехопадении (*Быт 3*) являет собой, согласно Писанию, начало человеческой истории и на протяжении многих веков остается одним из главных сюжетов в литературе. Идея притчи о том, что, проникая в нашу жизнь, грех приводит к последующим порочным деяниям, разрушает наши души и влечет за собой серьезные последствия, нашла широкое отражение в литературе. Этот мотив просматривается в огромном количестве произведений, так или ина-

че нацеленных на поиски смысла жизни и предназначение человека. Поднятые в библейской притче религиозно-философские и нравственные проблемы рассматривались и истолковывались такими писателями, как Г. Сакс, Я. Руоф («Адам и Ева»), Г. Макропедиус («Адам»), Лопе де Вега («Сотворение мира»), Гуго Гроций («Адам изгнанный») и многими другими. До сих пор человек стремится познать свою сущность своего бытия и смысл истории через рассмотрение библейского сюжета и его различные интерпретации.

Притча о грехопадении говорит не только об опасности отречения от пути Божьего, но и о двусмысленности познания, о заложенной Богом в человеке свободе воли. «Падение» человека указывает на необходимость восхождения и безостановочного нравственного самосовершенствования, сознательного контроля над своей волей.

Одним из тех, кто посвятил свои важнейшие произведения интерпретации библейских сюжетов, был великий английский поэт XVII века Джон Милтон. Его главное произведение – написанная белым стихом эпическая поэма «Потерянный Рай» – стала одним из вершинных явлений в жанре героической эпопеи и во многом исчерпала возможности этого жанра. К тому же, поэмы Милтона является философской поэмой-притчей, поднимающей сложнейшие и актуальнейшие проблемы человеческого бытия и сознания. Помимо непосредственного влияния библейской притчи и ее различных богословских прочтений, а английского поэта оказали влияние художественные интерпретации великих нидерландцев Гуго Гроция и Йоста ван ден Вондела (трагедия «Адам в изгнании»). Кроме того, произведение Милтона опосредованно несет в себе отзвуки религиозной и социально-политической борьбы в Англии и всей Европе XVII века.

Притча о грехопадении представляет собой первое непослушание человека, осознание им собственного разума и свободы выбора. Притча представлен в третьей главе первой книги Библии – Книги Бытия. Она напоминает нам о важности морально-нравственных ценностей и правильного выбора в жизни, а также о том, что мы должны стремиться к духовному развитию и близости с Богом. В сюжете о грехопадении человек – создание Всевышнего, он обладает свободой выбора и способностью принимать решения. С его «падением» в мир проникло зло, а вместе с ним грех и страдания. Притча указывает на важность следования божественным заповедям. Проявив слабость и непослушание, прародители всего человечества продемонстрировали Господу, что неспособны стойко противостоять злу и отвечать за свои поступки. Притча дает нам понять, что каждый человек должен сам делать выбор, осознавать свои действия и нести за них ответственность. Каждый сам избирает свой жизненный путь, а представленные ему испытания являются результатом его поступков.

Следуя библейской притче, Милтон изображает падение первых людей как начало отпадения от Бога всего человечества. Исходный момент этого отпадения – вкушение запретного плода с Древа Познания добра и зла. Поэт развивает те религиозно-философские идеи, которые заложены в Библии: преж-

де всего, это идеи о свободной воле и стремлении человека к знанию, о познании добра через зло.

В поэме Дж. Милтона «Потерянный Рай» Адам и Ева предстают идеальными людьми. Они живут в гармонии с природой и друг с другом, наслаждаются красотой Эдема и общением с Богом, их духовным наставником и защитником. В изображении первых людей поэт воплощает свое понимание брака и любви, основанных на взаимном чувстве. Он описывает их любовь как нечто трогательное, как идеальное сочетание духовного союза и физического влечения.

Милтон в своей поэме выступает против тех современных ему авторов, которые призывали к «умерщвлению плоти» и подавлению природных наклонностей во имя единения с Богом. Тем самым он отвергает тезис об абсолютном примате духа над материей, души над телом. Поэт пишет: *«Пускай ханжи // Сурово о невинности твердят // И чистоте, позоря и клеймя // Нечистым то, что чистым объявил // Господь, и некоторым – повелел, // А прочим – разрешил. Его завет: // Плодиться, а поборник воздержанья – // Губитель наш, враг Бога и людей»* (здесь и далее пер. А. Штейнберга) [1]. Для поэта стремления плоти, согласованные с разумом, также божественны по своему происхождению, а брак – то, что делает эту любовь чистой по своим побуждениям: *«Хвала тебе, о брачная любовь, // Людского рода истинный исток, // Закон, покрытый тайной! Ты в Раю, // Где все совместно обладают всем, – // Единственная собственность. Тобой // От похоти, присущей лишь скотам // Бессмысленным, избавлен Человек. // Ты, оперишись на разум, утвердила // Священную законность кровных уз, // И чистоту, и праведность родства, // И ты впервые приобщила нас // К понятиям: отец, и сын, и брат»* [1]. По мнению Милтона, плоть несет на себе печать божественности и не может рассматриваться как зло; естественные инстинкты есть благо, а следование им означает исполнение Божьей воли. Поэтому в произведении Адам и Ева предаются супружеским утехам еще до грехопадения: *«Чета согласно вознесла мольбу; // Иных обрядов не было у них, – // Лишь преклоненье истое одно // Пред Богом, наиболее Творцу // Угодное; потом, рука в руке, // Вступили в сень; присущих нам одежд // Стеснительных совлечь им не пришлось; // И совокупно возлегли. Адам, // Я полагаю, от подруги милой // Не отвернулся, так же и жена // Отказом не ответила, блюдя // Обычай сокровенный и святой // Любви супружеской»* [1].

Поэт старался психологически и рационально объяснить отказ первых людей от повиновения. Первые люди в его поэме не лишены слабостей: Ева расположена к заблуждениям; сон, предвещающий ее падение, является примером этому; она склонна к самолюбованию (эпизод, в котором она была очарована собственным отражением); помимо того, она забывает о долге повиновения превосходящему ее в мудрости Адаму, вступая с ним в спор еще до грехопадения. Адам равным образом не лишен слабостей: он сам признается архангелу Рафаилу в страсти к Еве, которая способна заглушить в нем голос благоразумия.

Согласно Милтону, человек сам несет ответственность за свою судьбу: он наделен разумом и свободной волей, он волен выбирать между добром и злом,

созиданием и разрушением, духовным величием и нравственной низостью. Милтон видит человека как изначально прекрасное и невинное существо. Человек наг и не стесняется этого, так как он духовно чист: «Чета ходила наго, не та-
ясь // Творца и Ангелов, не мысля в том // Дурного; или вдвоем, рука в руке. // Такой пригожей пары, с тех времен // До наших дней, – любовь не сочетала» [1]. Первые люди сотворены Богом, в них нет никаких духовных и физических изъянов, им чужды пороки, они бессмертны, невинны и безупречны. Однако их первичное совершенство не статично, это лишь отправная точка к более высоким формам совершенства. Адам и Ева способны развиваться и самостоятельно выбирать пути, по которым они последуют. Растущее в Эдемском саду Древо Познания добра и зла является символом свободы воли и выбора, данных людям; оно предназначено для испытания их доверия к Творцу.

Согласно Милтону, при помощи разума человек должен осмысливать свои чувства и порывы, которые они диктуют. Он волен выбирать и за свой выбор нести ответственность. Поэт пишет: «*Reason also is choice*» (буквально «Разум тоже является выбором»). Таким образом, разум для Милтона представляет собой нечто большее, чем простую способность мыслить.

Для Милтона важно то, что человек имеет свободу выбора: «*God made thee perfect, not immutable; // And good he made thee, but to persevere // He left it in thy power, ordain'd thy will // By nature free, not over-rul'd by Fate // Inextricable, or strict necessity; // Our voluntary service he requires, // Not our necessitated, such with him // Finds no acceptance, nor can find, for how // Can hearts, not free, be tri'd whether they serve // Willing or no, who will but what they must // By Destiny, and can no other choose?*» [2, p. 98] («Бог сделал тебя совершенным, а не незыблемым; // Он сделал тебя добрым, но упорствовать // оставил в твоей власти, предопределил твою волю // По природе свободной, а не подавленной неразрешимой судьбой // или строгой необходимостью; // Наше добровольное служение Он требует, // Не нашу вынужденность, такое у Него // Не находит признания, и не может найти, ибо: как // Несвободные сердца могут быть испытаны, служат они // Добровольно или нет, когда те желают, но лишь то, что должны // Судьбой, и не могут иного выбрать?»; здесь и далее подстрочный перевод наш. – А. П. Глушакова). Поэт говорит о том, что Господь хоть и создал человека идеальным, но не отрицал того, что Его творение может не всегда действовать согласно предписанию. Для Всевышнего важно то, чтобы человек сам выбирал путь добродетели и любви к Нему, а не делал это по причине того, что его обязали. Поэтому человек обладает свободой воли, так как, осознанно выбирая добро, он может доказать свою чистоту; выбирая Господа по доброй воле, а не по принуждению, человек становится на путь истинный.

В своей речи архангел Михаил говорит Адаму: «*Since thy original lapse, true liberty // Is lost, which always with right reason dwells // Twinned, and from her hath no dividual being: // Reason in man obscured, or not obeyed, // Immediately inordinate desires // And upstart passions catch the government // From reason, and to servitude reduce // Man till then free*» [2, p. 236] («Со времени твоей первоначальной

ошибки истинная свобода // Утеряна, которая всегда с правильным разумом живет // Близнецами, и от нее нет отдельного бытия: // Разум в человеке затуманен или не повинует, // Немедленные несдержанные желания // И страсти-выскочки захватывают управление // От разума, к рабству понижают // Человека, до тех пор свободного»).

«*Right reason*» – это действующий принцип, который позволяет человеку проявлять свою веру и преодолевать искушения. Слово «*reason*» одновременно означает и разум, и причину. Поскольку человек имеет причины, порождающие его поступки, эти причины побуждают его к рациональному осмыслению, размышлениям о рисках и последствиях, на основе которых он уже действует. Под властью страстей разуму места нет, там действует порыв, что не является «правильным выбором». Из этого вытекает, что разум тоже выбор, предпочтение человеческого разума и добродетели, а не слепого подчинения желаниям. Две эти силы (разумность и подверженность чувствам) должны находиться в гармоничном равновесии, при этом желание тоже должно оставаться под руководством разума. Когда желание берет верх над разумом, происходит грехопадение, появляется грех, зло. Поэтому естественный порядок во Вселенной, в котором разум важнее страсти, нарушается, когда Адам и Ева грешат.

«*Правильный разум*» Милтона выражает возможность борьбы с грехом при помощи контроля разума над страстями, принятия этого в качестве естественного порядка вещей и признания ограниченности человеческой природы. Поэтому в искушении первых людей поэт видит для них необходимость понять, что есть зло, так как по-настоящему человек может проникнуть в сущность добра лишь осознавая его противоположность. Вместе с тем грех, совершенный первыми людьми, оправдывается и представляется поэтом как истинное стремление человека к знанию. Отведать запретный плод Еву побуждает именно жажда знания, а Адам вкушает его из любви и сострадания к ней. Для Милтона знание – благо, а не грех, за него порой приходится дорого платить, но оно этого стоит.

Когда Ева вкушает плод, одна из первых ее мыслей: плод «*может сделать меня более равной*» («*render me more equal*»). К этому она быстро добавляет: «*...ибо низший, кто свободен?*» («*...for inferior who is free?*»). Ее рассуждения, с точки зрения Милтона, неверны. Свобода приходит именно от осознания своего места в мире и подчинения Высшему. Не повинаясь Богу, Ева не обрела ни равенства, ни свободы; вместо этого она потеряла Рай и принесла в мир грех и смерть. Точно так же Адам не повинует Богу, когда ест плод. Помимо того, он не повинует сознательно, ставя Еву выше Господа. На их примере Милтон показывает, что игнорирование возложенных на людей обязанностей и желание возвыситься над Всевышним или неповиновение Его заповедям всегда приводит к одному результату – разрушению.

Таким образом, для Милтона Бог является источником справедливости и разума, Он обеспечивает этический принцип «правильного разума», которым необходимо руководствоваться. Для постижения истины разум должен быть укреплен и освещен христианской любовью и христианским откровением. Неслучай-

но в финале Адам, изумленный открывшимся ему замыслом Творца, говорит: «...full of doubt I stand, // Whether I should repent me now of sin // By mee done and occasiond, or rejoyce // Much more, that much more good thereof shall spring, // To God more glory, more good will to Men» [2, p. 245] («...полный сомнений, я стою, // Должен ли я сейчас покаяться в грехе // Содеянном и вызванном мной, или радоваться // Гораздо больше, что гораздо больше хорошего из этого выйдет, // Богу больше славы, больше благоволения к людям»). Милтон утверждает, что грехопадение было необходимо для испытания доверия к Творцу, и учит тому, что даже в ошибках человечество может приобрести ценный опыт и научиться отличать добро от зла.

Также необычайно важен в произведении образ Сатаны. Он вызывает противоречивые оценки среди исследователей, потому что действительно сложен. Никто до Милтона не создавал такую живую индивидуальность. В произведении Сатана предстает в качестве необходимого элемента в картине мира, делающего ее подлинной и гармоничной, так как без наличия зла невозможно постичь всю суть добра. Через него Милтон показал, что происходит в человеческой душе, он изобразил вечную борьбу добра и зла.

Сатана Милтона – очень сложная личность: он величественен телом и духом, его лик сияет подобно утренней звезде – Люциферу (лат. Lucifer – «несущий свет»). Тем самым поэт указывает на то, что в Сатане также есть и добро, ведь он падший ангел. В его личности есть черты позитивные и негативные. Милтон показывает трагедию отпавшей от Бога и не желающей с Ним примирения личности. и осуждает того, кто ради собственной гордыни идет на бунт. Милтоновский Сатана представляет собой особый тип личности – бунтарь, гордец, высшее воплощение гордыни. Человеческие чувства не чужды ему – он то злой и горделивый, то жалостливый и сострадающий. Когда он впервые видит Адама и Еву, то очаровывается их величием и божественной натурой, он с прискорбием наблюдает за первыми людьми во время размышлений над местью Всевышнему. Гордость, ненависть, властолюбие, страстность и смелость – все это человеческие черты, которые создают портрет Архиврага. Милтон настолько ярко представил их, что они стали неразрывны с его образом. В каждом человеке есть порочное начало, которое ставит под сомнения Божьи заповеди и власть Бога, и именно из-за этого человек испытывает близость и симпатию к милтоновскому Сатане. Образ талантливо изображен поэтом: то, какие речи вложены в уста Люцифера, их насыщенность силой, страстью и непокорностью, изобилие чувств – все это производит глубокое впечатление на читателя. То, что испытывает враг Божий, не чуждо людям, отчего он и представляется таким очеловеченным.

Наряду с желанием Сатаны испытать любовь и радость, он подвергается мешающим в этом злости и ненависти. Люцифер испытывает сострадание к низвергнутым по его вине ангелам и приступы раскаяния, жалеет людей, но одновременно завидует им и ревнует. Сатана Милтона искренне заблуждается, он неподдельно удивлен тому, что Бог запретил познание своим созданиям: «По-

знание им запрещено? // Нелепый, подозрительный запрет! // Зачем ревниво запретил Господь // Познание людям? Разве может быть // Познание преступлением или смерть // В себе таить? Неужто жизнь людей // Зависит от неведения? Ужель // Неведенье – единственный залог // Покорности и веры и на нем // Блаженство их основано?» [1].) Он так поражен красотой людей, что совершенно искренне считает, что Бог из зависти дал им такой запрет. Люцифер желает, с одной стороны, совратить их, а с другой – помочь им начать познавать.

Несмотря на свою хитрость и стремление к развращению первых людей, Сатана понимает, что совершил ошибку. Он сокрушается: *«Which way I flie is Hell; my self am Hell; // And in the lowest deep a lower deep // Still threatning to devour me opens wide, // To which the Hell I suffer seems a Heav'n. // O then at last relent: is there no place // Left for Repentance, none for Pardon left?»* [2, стр. 63] («Куда не двинусь – всюду ад; и сам я – ад; // И в глубочайшей бездне еще более глубокая таится, // Угрожая поглотить меня, широко открывается, // В сравнении с ней Ад, причиняющий мне страдания, кажется Раем. // О, смягчись ты наконец: неужто места не осталось // Ни для раскаянья, ни помилования?»). Люцифер сожалеет о своих действиях, он признает, что его сердце теперь наполнено злом. Наказанием за его бунт является не просто изгнание, но и эмоциональный груз, который он будет нести независимо от того, куда идет. Даже если он возжелает прекратить борьбу, то не сможет сделать это навсегда, ибо мятежный дух – это та его часть, которая никогда не покинет его. Даже если в нем возникнет стремление к покаянию, то его гордыня никогда не позволит ему сделать это. Именно поэтому Сатана готов вновь и вновь бросаться в бой против своего непобедимого, и от того более ненавидимого противника.

Сатана вызывает расположение читателя своей страстностью, упорством в борьбе за идеалы, гордым и непоколебимым духом, свободолюбием и мужеством, его самоотверженная преданность общему делу также внушает уважение. Милтон намеренно изображает противника Господа столь сильным и динамичным: на контрасте с ним проявляется Божественная мощь. На уникальную роль Сатаны указывает то, что Милтон начинает свою поэму с предоставления ему первой сцены. Поэт неоднократно подчеркивает обширность поднятого Архиврагом к восстанию войска, красочно изображая его силу и лидерские качества: *«Предатель – Ангел! Это ты // На Небе мир и верность преступил, // Досель ненарушимые; увлек // Своей гордыней Сил Небесных треть // К восстанью против Бога»* [1]. Сатана предстает перед нами прекрасным военачальником, обладающим мужеством, тем не менее он – воплощение зла. Люцифер динамичен и настойчив, благодаря своим лидерским качествам он провозглашается вождем среди падших ангелов. (Сатана командует третью небесной рати, а это значит, что его ораторские и руководящие способности столь велики, что смогли склонить треть ангелов небесных на свою сторону.) Но несмотря на всю силу врага, Господь всегда одерживает над ним верх, вся мятежность Сатаны легко присмирится Богом в те моменты, когда зло выходит за рамки дозволенного.

Как раз в том и заключается величие Бога – Он все равно побеждает, даже такого сложного персонажа.

Таким образом, в произведении Сатана представляется как необходимый элемент в картине мира, делающий ее подлинной и гармоничной, так как, повторюсь, без наличия зла невозможно постичь всю суть добра. Если бы Сатана искупил свою вину, то мир бы растворился в Боге, пришел в состояние высшей гармонии, но во всей этой гармонии невозможно было бы по-настоящему осознать/оценить пользу добра, так как его не с чем было бы сравнить. Идея Милтона состоит в том, что независимо от неспособности Сатаны одержать верх над своими нечестивыми устремлениями, его деяния все равно принесли пользу человеку – он познал добро посредством зла и стал на путь постоянного совершенствования.

Библиографический список

1. Милтон, Дж. Потерянный Рай [Электронный ресурс] / Дж. Милтон // URL: <https://flibusta.club/b/149916/read> (дата обращения: 10.09.2024).
2. Milton, J. *Paradise Lost* / J. Milton. – New York : Macmillian, 1993. – 249 p.

ГЕНЕЗИС СЮЖЕТА О ПАДШИХ АНГЕЛАХ В КНИГЕ ЕНОХА

Е. О. Мицкевич

*студент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
katyamitskevich0@gmail.com*

В статье рассмотрены истоки сюжета о падших ангелах в Книге Бытия и его дальнейшее развитие в апокрифической Книге Еноха. Анализируются различные трактовки библейского сюжета о «сынах Божьих» и уделяется особое внимание мифологической версии, связывающей показанный в сюжете грех с ангельскими существами. В дальнейшем, в «межзаветный» период, данный сюжет детализируется и расширяется в Книге Еноха, которая представляет собой альтернативный взгляд на события, описанные в Книге Бытия. Сюжет о падших ангелах в обоих источниках ценностно противопоставляется языческой традиции, показывая особое отношение монотеизма к сексуальным союзам между богами и смертными.

Ключевые слова: Библия; Книга Бытия; апокрифическая литература; Книга Еноха; сюжет о падших ангелах.

THE GENESIS OF THE STORY OF THE FALLEN ANGELS IN THE BOOK OF ENOCH

E. O. Mitskevich

*Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
katyamitskevich0@gmail.com*

In this article, we examine the origins of the story of the fallen angels in the Book of Genesis and its further development in the apocryphal Book of Enoch. We analyze various interpretations of the biblical story about the "sons of God" and pay special attention to the mythological version that connects the sin shown in the story with angelic beings. Later, in the "intertestamental" period, this plot is detailed and expanded in the Book of Enoch, which is an alternative view of the events described in the Book of Genesis. The story of the fallen angels in both sources is value-based in opposition to the pagan tradition, showing the special attitude of monotheism to sexual unions between gods and mortals.

Key words: Bible; The Book of Genesis; apocryphal literature; The Book of Enoch; the story of the fallen angels.

Информация о падших ангелах в Ветхом Завете очень ограничена; подобный термин даже не используется в текстах, однако возможно найти аллюзии и упоминания об ангельских существах, отвергших Бога и Его милость. Самый знаменитый канонический сюжет, который связывают с падшими ангелами, находится в Книге Бытия. Эта книга является одним из фундаментальных тек-

стов в религиозной и культурной истории. Помимо объяснения сотворения мира, происхождения человека и рассказа о ранних событиях человеческой истории, в Книге Бытия можно также столкнуться с необычайно загадочным отрывком в 6-ой главе, повествующем о разращении человечества «сынами Божьими», которые «стали входить к дочерям человеческим» и создали от них потомство – исполинов:

«Когда люди начали умножаться на земле, и родились у них дочери,

Тогда сыны Божии увидели дочерей человеческих, что они красивы, и брали их себе жёны, какую кто избрал.

И сказал Господь: не вечно духу моему быть пренебрегаемым человеками; пусть будут дни их сто двадцать лет.

В то время были на земле исполины, особенно же с того времени, как сыны Божии стали входить к дочерям человеческим, и они стали рождать им. Это сильные, издревле славные люди» (Быт 6:1–4; Синодальный перевод) [1].

Одна из главных сложностей анализа данного сюжета связана с его открытостью к интерпретациям из-за двусмысленности формулировок и использования автором сложных терминов. Важная проблема, которую поднимали многие мыслители и исследователи, заключается в определении того, кого же Библия называет «сынами Божьими» (ивр. בְּנֵי אֱלֹהִים) в контексте данного сюжета. Известный российский библеист А. В. Лопухин в своей «Толковой Библии» предлагает несколько ее решений. В первую очередь он указывает на мнение преимущественно иудейских раввинов о том, что под этим словосочетанием стоит понимать «сыновей сильных» – знатных сыновей, решившихся на брак с лишенными такого же высокого положения девушками (см. [2, с. 88]). (Заметим, что еврейские экзегеты полагают, что эти «сыны сильных» – преступные властвующие из рода Каина.) Наиболее удовлетворительной библеист считает точку зрения, согласно которой под «сынами Божьими» стоит понимать мудрых и благочестивых сифитов (потомков Шета, или Сифа, третьего сына Адама и Евы). Ссылаясь на библейские формулировки и мнение прославленных отцов Церкви, поддерживающих данную версию, он в своей работе доказывает, что только такое объяснение согласуется со всеми филологическими, текстуальными и историко-догматическими требованиями.

Однако в данной статье нас интересует третья трактовка, которая получила развитие как в некоторых новозаветных книгах, так и в апокрифической литературе и значительно повлияла на библейские представления о происхождении злых духов. Это мифологическая версия о том, что под «сынами Божьими» предполагаются ангелы, небесные посланники, отдельные представители которых, соблазнившись красотой человеческих женщин, отвернулись от своего Создателя. Эта версия подтверждается Септуагинтой, в которой «בְּנֵי אֱלֹהִים» переводится на греческий язык и как «сыны Божьи», и как «ангелы» (см.: [3, с. 24]). Говоря о подобной интерпретации, современный российский библеист

Д. В. Щедровицкий во «Введении в Ветхий Завет» вспоминает Книгу Иова, на которую ссылались раннехристианские комментаторы, где также «сынами Божиими» назывались ангелы, ликовавшие при наблюдении за новым творением (см.: [4, с. 82]).

В свою очередь, белорусская исследовательница Г. В. Синило обращает внимание на то, что *«этот сюжет диаметрально противоположен по смыслу языческим сюжетам о рождении особых людей – полубогов, или героев, от браков богов и людей»* [5, с. 124]. Учитывая это, можно интерпретировать данный таинственный сюжет в качестве попытки максимально дистанцироваться от язычества. В языческой культуре полубоги и герои ценились за их невероятную силу, исключительные способности и даже бессмертие. С точки зрения монтеистического иудейского сознания рождение особых «сверхлюдей» от союза Бога и человека невозможно, а союзы между духовными сущностями (ангелами) и смертными ведут к порождению зла.

Свое развитие сюжет о падших ангелах получил в апокрифической литературе. Апокрифические библейские книги представляют собой обширный корпус произведений, которые не входят в канонический состав Библии. Сам термин «апокриф» происходит от греческого слова «арокρυphos», означающего «тайный» или «скрытый». Г. В. Синило поясняет двоякий смысл такого именования: *«Эти книги были отвергнуты мудрецами-хахахим, завершившими составление канона, и стали своего рода «тайной» литературой; кроме того, они претендовали на раскрытие никому не ведомых тайн, толкование древних пророчеств»* [5, с. 418]. Эти книги были написаны в течение так называемого «межзаветного» периода, охватывающего примерно 400 лет. Многие из них повествуют о событиях и персонажах, знакомых по каноническим текстам, но при этом дополняют, расширяют или предлагают альтернативные интерпретации известных библейских рассказов. По своему содержанию апокрифические книги весьма разнообразны. Некоторые из них носят повествовательный характер и описывают деяния библейских пророков, патриархов или других известных личностей. Другие имеют ярко выраженный апокалиптический, мистический или дидактический характер, предлагая альтернативные взгляды на богословские вопросы. Третьи представляют собой исторические или псевдоисторические хроники, повествующие о событиях, не отраженных в канонических книгах.

Эфиопская Книга Еноха (или Первый Енох), названная так потому, что сохранилась на священном эфиопском языке геэз, на который был переведен еврейский апокриф, представляет собой один из наиболее значимых и древних апокрифических текстов Ветхого Завета, оказавших существенное влияние на формирование иудейских и раннехристианских представлений об ангелологии, демонологии, эсхатологии и загробной жизни. Она написана от имени Еноха, легендарной фигуры, о которой Книга Бытия информации дает немного. В ходе представления генеалогического списка людей, живших до Потопа, упоминается его происхождение от Сифа через Иареда и его отцовство по отношению к Мафусалу (Мафусаилу). Можно найти лишь намеки на его особый статус: иные люди

в генеалогии просто живут, дают потомство и умирают, но в Книге Бытия дважды говорится, что Енох *«ходил пред Богом»* (Быт 5:22, 24), а вместо того, чтобы прямо сказать о его смерти, в тексте говорится, что *«не стало его, потому что Бог взял его»* (Быт 5:24). Подобная краткость библейских комментариев резко контрастирует с богатством преданий о Енохе в иудаизме и христианстве. Аннет Йошико Рид в своем исследовании «Падшие ангелы и история иудаизма и христианства: рецепция литературы о Енохе» («Fallen Angels and the History of Judaism and Christianity: The Reception of Enochic Literature») указывает: *«Уже в период Второго Храма (536 г. до н.э. – 70 г. н.э.) Енох вызвал повышенный интерес в иудаизме. Он стал писцом, мудрецом и даже ученым. Как прорицатель, он попал на небеса и путешествовал с ангелами на край света. Как свидетель и пророк, он предостерегал от греха, предсказывал историю Израиля и даже ходатайствовал за злых ангелов. Более того, под его именем начали распространяться книги, в которых утверждалось, что они содержат видения и учения, которые допотопный патриарх передал своему потомству и завещал праведникам будущих поколений»* [6, с. 17].

Поводом к созданию Книги Еноха исследователь начала XX в. протоиерей А. Смирнов полагал необходимость утешить и приободрить праведных, страдающих под гнетом чуждого владычества и войн за собственную независимость. Он пишет: *«Для достижения этой цели псевдо-Енох должен был подорвать кредит эллинизма, который являлся главнейшим и самым опасным соперником богооткровенного учения. И он действительно в своем произведении всюду старается доказать высоту, непогрешимость и жизненность богооткровенного учения, изобразить его несравненное превосходство над всею человеческою мудростью, которая, по его представлению, получила свое начало не от всесвятого и всеведущего Бога, а от падших и коварных ангелов. Он хочет показать, что откровенная религия вовсе не бессильна в решении всевозможного рода вопросов не только чисто религиозных, но и нравственных и даже научных»* [7, с. 72]. Для достижения этой цели главный герой становится свидетелем и толкователем всех непонятных явлений и загадок земли и небес, а также порицателем языческих представлений о культурных героях, представляя их в тексте как отступивших от Бога ангелов-стражей.

Классически Первая Книга Еноха условно делится на пять частей, рассказывающих разные сюжеты, но объединенные центральным героем. В данной статье нас будет интересовать прежде всего Книга Стражей (представленная в переводе современного российского библеиста И. Р. Тантлевского), так как именно она расширяет сюжет о падших ангелах, рассказанный в 6-й главе Книги Бытия. Начало повторяет канонический сюжет: в обеих версиях упоминается, что после того, как людская численность возросла, сыны Божьи (Книга Еноха не оставляет двусмысленности в этом моменте и называет их прямо ангелами) возжелали смертных девушек. Однако дальше, как было указано выше, апокрифическая книга расширяет сюжет, добавляя новых персонажей и новые действия. Так, начальник ангелов-стражей, Семейяза, засомневавшийся в добросовестно-

сти остальных стражей, обязал их поклясться в том, что они не отступят от задуманного и не оставят его одного искупать этот грех. Двести стражей спустилось на гору Ардис и, произнеся друг другу проклятья, переименовали гору в Ермон в честь принесенной им клятвы. Эти ангелы взяли себе жен, которых они научили волшебству и заклинаниям, а также подрезанию корней. Вскоре у них родились дети, а точнее – существа, которых называют исполинами. Исполины поглотили все, что принадлежало человечеству; затем они начали питаться человеческим мясом и, наконец, есть друг друга. Кроме того, они грешили против птиц, зверей и всего, что движется.

Вопль страдающего человечества дошел до четырех архангелов, которые обратились с ходатайством к Богу. В своей жалобе они упомянули Семязу, но возложили ответственность в первую очередь на его сообщника Азазеля, который *«научил на земле всякому нечестию и открыл небесные тайны»* (1 Енох2:5) [8, с. 325]. Бог ответил на их мольбу. Уриэль был послан предупредить Ноя о надвигающемся потопе, Сурьяну (Рафаилу) было поручено связать Азазеля и заточить его в пустынном месте Дудаеле, а также исцелить землю, развращенную тайнами, рассказанными стражами. Гавриилу было поручено подстрекать исполинов к взаимному уничтожению, игнорируя молитвы их отцов, которые надеялись, что их дети, если и не станут бессмертными, то проживут, по крайней мере, 500 лет. Затем Михаилу было велено связать Семязу и его спутников. После того, как *«они увидят погибель своих любимцев»*, они должны будут быть отправлены в заточение под землёй на семьдесят поколений. На Страшном суде они будут ввергнуты в пучину вечного огня. Михаил также получил инструкции уничтожить всех детей грешников и стражей, что причинили зло человечеству, и стереть зло с лица Земли. Отрывок завершается вдохновляющими предсказаниями об очищенном будущем, свободном от порока, и посвященной праведности и святости. *«Мир и правда соединятся тогда на все дни мира и на все роды земли»* (1 Енох 2:11) [8, с. 326].

Небеса *«сокрыли»* Еноха, и он стал посредником между архангелами и стражами, передавая последним известие об их наказании. Падшие стражи пытались раскаяться, испугавшись своей судьбы, однако их мольба была полностью отвергнута. Им никогда больше не вернуться на небеса. Став свидетелями массового убийства своих детей, они будут прикованы к земле до тех пор, пока будет существовать этот мир. Природа их греха становится ясной: они, которые должны были быть святыми и духовными, осквернили себя желанием плоти и крови. *«Будучи духовными, святыми, наследниками вечной жизни, вы осквернились с женами, кровью плотскою родили детей, возжелали крови людей и произвели плоть и кровь, как производят те, которые смертны и тленны. Ради того-то Я им и дал жен, чтобы они оплодотворяли их и чрез них рождали бы детей, как это обыкновенно происходит на земле. Но вы были прежде духовны, призваны к наследию вечной, бессмертной жизни на все роды мира. Посему Я не сотворил для вас жен, ибо духовные имеют свое жилище на небе. И теперь исполины, которые родились от тела и плоти, будут называться на земле злыми*

духами, и на земле будет их жилище. Злые существа выходят из тел их; так как они сотворены свыше и их начало и первое происхождение было от святых стражей, то они будут на земле злыми духами и будут называться злыми духами» (1 Енох 3:15) [8, с. 328].

Этот эпизод подчеркивает величие их преступления, в котором невозможно раскаяться. Сам грех стражей имеет три аспекта. Во-первых, ангелы, вступая в брак и сексуальный союз, оскверняли свою чистую духовную сущность. Уже одно это доказывает, что данная история не могла зародиться где-то кроме монотеистической религии. У всех языческих богов были супруги, смертные или бессмертные любовники, однако иудаизм превозносил Бога выше всех физических потребностей и желаний, понимая, что Он – чистый дух, задолго до того, как греческие философы дали определение духу. Только иудеи могли ожидать, что посланники духовного Абсолюта будут выше земных потребностей и побуждений. Во-вторых, этими порочными союзами падшие ангелы привнесли в мир злых духов, а также стали ответственными за нравственную анархию, которая стала причиной Всемирного потопа. То же самое намерение подразумевается в третьем аспекте греха – искусствах, которым падшие ангелы обучали своих жен. К этим запрещенным знаниям относились искусство изготовления женских украшений и косметики, *«употребление драгоценнейших и превосходнейших камней, и всяких цветных материй и металлов земли»*; военное искусство, особенно изготовление оружия; а также различные формы магии и астрологии.

Из-за излишнего детерминизма и представлений о том, что первопричиной зла являлись не люди, а восставшие против своего создателя ангелы, Книга Еноха не была включена в состав канонических библейских текстов. Однако это не помешало ей оказать огромное влияние на последующую традицию, сложившуюся вокруг фигуры этого героя, раннехристианские представления о Люцифере и стать, по словам С.С. Аверинцева, одним из источников, через которые *«ближневосточный образ мира вошёл в христианские апокрифы и надолго определил фольклорные представления коптов, эфиопов, греков, южных и восточных славян»* [9, с. 301]. Далее в европейской литературе мы видим разнообразнейшие интерпретации этого знаменитого сюжета, и особенно знаменитую – в «Потерянном Рая» Джона Милтона.

Библиографический список

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические: Синодальный перевод.
2. Лопухин, А. П. Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета : в 7 т. / А. П. Лопухин. – М. : Даръ, 2009. – Т. 1 : Пятикнижие; Исторические книги. – 1055 с.
3. Doedens, J. J. T. The Sons of God in Genesis 6:1–4 / J. J. T. Doedens. – Debreccen : Kapitális Printing House, 2013. – 396 з.

4. Щедровицкий, Д. В. Введение в Ветхий Завет. Пятикнижие Моисеево / Д. В. Щедровицкий. – М. : Теревинф, 2013. – 1088 с.
5. Синоло, Г. В. Библия и мировая культура / Г. В. Синоло. – Минск : Вышэйшая школа, 2015. – 685 с.
6. Reed, A. Y. Fallen Angels and the History of Judaism and Christianity: The Reception of Enochic Literature / A. Y. Reed. – N. Y. : Cambridge University Press, 2005. – 336 p.
7. Смирнов, А. Книга Еноха: Историко-критическое исследование, русский перевод и объяснение апокрифической книги Еноха / А. Смирнов. – Казань : Типография Императорского Университета, 1888. – 489 с.
8. Тантлевский, И. Р. Книги Еноха / И. Р. Тантлевский. – М. : Мосты культуры, 2002. – 386 с.
9. Аверинцев, С. С. Древнееврейская литература / С. С. Аверинцев // История всемирной литературы : в 9 т. – М. : Наука, 1983. – Т. 1. – С. 273-302.

АРХЕТИП ЖЕНЩИНЫ В КНИГЕ БЫТИЯ

А. В. Мазько

*студент (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
artmazko@gmail.com*

В данной статье мы определяем современные границы термина “архетип” и исследуем варианты архетипов женщины в Книге Бытия, раскрывая их через индивидуальные истории женских персонажей. Мы показываем значимость архаического образа триединой богини, представленной в Книге Бытия прежде всего в образах матери, жены и деви.

Ключевые слова: архетип; архетип женщины; триединая богиня; Библия; Книга Бытия; мать; жена; дева.

FEMALE ARCHETYPE IN THE BOOK OF GENESIS

A. V. Mazko

*student (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
artmazko@gmail.com*

In this paper, we define the modern boundaries of the term “archetype” and explore the variants of female archetypes in the Book of Genesis, revealing them through the individual stories of female characters. We show the importance of the archaic image of the triune goddess, represented in the Book of Genesis primarily in the images of mother, wife and maiden.

Keywords: archetype; female archetype; Triune Goddess; Bible; Genesis; mother; wife; virgin.

Все мы носим в себе стереотипные образы поведения и понятий нормы, которые пронизывают нашу культуру, мировоззрение и даже нашу личную жизнь. Общие культурные коды, архетипы которых одинаково понятны представителям разных народов, пронизывают нашу цивилизацию. Одним из таких культурных кодов является Библия, которая не только является основанием религиозной культуры иудейского и христианского миров уже более двух тысячелетий, но и “осевым архетекстом” (термин белорусской исследовательницы Г. В. Синоло; см. [1]) всей европейской культуры, то есть генеральным смыслополагающим текстом для всей западной цивилизации.

Тексты, содержащиеся в Библии, обладают огромным историческим и культурным значением, и исследование женских архетипов, присутствующих в них, может дать ценную информацию о том, как Библия влияла на представления о женщинах на протяжении истории, и увидеть отголоски этого в современном мире.

Хотя термин “архетип” и был впервые в новом смысле введен и популяризирован Карлом Густавом Юнгом (см. [2]), слово “архетип” имеет древние корни и не возникло на пустом месте. В своих работах Юнг ссылается на Филона Александрийского, который использовал слово “архетип” в контексте «образа Божьего» в человеке. Оно происходит от латинского существительного *archetypum*, которое, в свою очередь, является латинизацией греческого существительного ἀρχέτυπον, что означает «первый образец» или «первоначальная модель». Оно объединяет греческие слова ἀρχή, что означает “начало”, “происхождение” или “древний”, и τύπος, которое может означать «образец». Таким образом, архетип связан с первоначальным шаблоном. (см: [3]).

Согласно российской исследовательнице Г. В. Якушевой, одним из значений слова “архетип” связывается с платоновской концепцией идеала – некоего первообраза из мира эйдосов, который отражается в материальном мире тенью. В своих сочинениях Платон пишет, что идеи – это чистые ментальные формы, которые запечатлелись в душе еще до того, как она родилась на свет. Важно отметить, что Платон настаивал на том, что идеи существуют независимо от нашего сознания и реального мира. Они воплощают общие характеристики вещей, а не их конкретные особенности (см: [4]).

В Новейшее время термин “архетип” был переосмыслен и заново открыт К. Г. Юнгом в контексте психологической концепции о «коллективном бессознательном». Идея «коллективного бессознательного» относится к тем научным концепциям, которые изначально отрицаются (изложенная в конце XIX в. Эдуардом фон Гартманом была признана антинаучной), но впоследствии становятся широко известными и принятыми.

Концепция Юнга с течением времени, несмотря на признание, вызвала критику со стороны разных ученых. Так, выдающийся российский культуролог и литературовед С. С. Аверинцев пишет: *«Мы сознательно начали с наиболее разумных аспектов юнговской позиции; во всяком умственном построении естественно прежде всего искать его смысл, ибо лишь исходя из этого смысла можно подвергнуть адекватной критике то, что лежит вне этого смысла. Однако в юнговской полемике с Фрейдом, как и во всем мире его мышлении, бьет в глаза смешение здоровых научных установок с причудливыми и внутренне необязательными философскими формулировками, современного – с архаичным. Колоритная архаичность формулировок Юнга обусловлена прежде всего тем, что в борьбе против механистико-рационалистической традиции XIX века – против “Бюхнера и Молешотта”, с которыми он ассоциировал Фрейда, – он систематически апеллировал от вчерашнего дня философии к ее позавчерашнему дню: к наследию ранней немецкой романтики»* [4, с. 2].

В своем заключении к критике юнгианского подхода С. С. Аверинцев замечает, что насколько проще было бы сказать “архетипы” вместо того, чтоб строить тяжеловесные речевые конструкции, старательно избегая этого запретного слова. Автор может говорить, что он не юнгианец и потому читатели могут не бояться страшных слов вроде “архетип” и “анима”, но в дальнейшем изложении

он проявляет владение похвально большим запасом слов, всячески избегая необходимости прибегнуть к этим запретным терминам и заменяя их разнообразными описательными выражениями. Знакомство с юнгианским препарированием мифа может дать исследователю литературы или искусства одно несомненное преимущество: его взгляд приобретет большую наблюдательность по отношению к некоторым моментам изучаемых объектов, которые до сих пор казались ему непонятными и потому неинтересными (см: [4]).

С 1930-х гг. термин «архетип» начал употребляться в различных областях гуманитарного знания, а не только психологии. Дальнейшее функционирование этого термина в литературоведении было связано с одной из теоретико-литературных школ на Западе – с так называемой мифологической критикой, или ритуально-мифологической школой.

Как отмечает Г. В. Якушева, наиболее известными представителями этой школы можно назвать Н. Фрая, Р. Грейвза, Дж. Кэмбелла и других. Исследователи отошли от юнгианского понятия архетипа, переосмыслив его в сторону современной и универсальной концепции – архетипического образа. Она подразумевает художественный образ, аккумулирующий многовековой культурный опыт, допускающий вариативность, но в то же время узнаваемый и интуитивно воспроизводимый в художественном произведении (см: [3]).

Отделение мужских архетипов от женских можно наблюдать еще в работах Юнга, где предпринимается попытка осмыслить понятие Великой Матери, которое принадлежит области сравнительного религиоведения и охватывает широкий спектр типов богинь-матерей. Само понятие не имело прямого отношения к психологии, ибо в этой форме образ Великой Матери редко встречается на практике, да и то при исключительных обстоятельствах. Попытку исследовать происхождение образа Великой Матери с точки зрения психологии предпринял сперва Юнг с его теорией анимы, а затем и Эрих Нойман, изучающий этот образ с опорой на архетип матери как более всеобъемлющий (см: [5]).

Как и любой другой архетип, архетип матери отличается практически безграничным разнообразием своих проявлений. Последующие исследователи, отказавшись от радикального психоаналитического подхода Ноймана, стремились выделить те культурные универсалии, которые смогут объяснить все существующее разнообразие женских персонажей в культуре. Одним из первых исследователей, попытавшихся выделить образ женского архетипа, был Роберт Грейвз в работе «Белая Богиня». В ней он смог ухватить триединство образа Великой Матери в мифологиях многих народов, связав ее с фазами луны: *«Я пишу о ней как о Белой Богине, потому что белый – ее основной цвет. Это цвет первой богини из лунной троицы... <...> ...молодая луна – белая богиня рождения и взросления, полная луна – красная богиня любви и войны, старая луна – черная богиня смерти и прорицания»* [6, с. 74].

Несмотря на то, что работа Грейвза была критически встречена другими исследователями этой проблематики, он внес основную новую идею о триединстве образа женщины, универсального для всех культур, в отличие от Юнга и Ной-

манна, которые видели дихотомию мужского и женского, расщепляя при этом женский образ на бесчисленное количество подкатегорий. Последующие исследователи примут концепцию о триединой богине как основу для развития собственных концепций.

Начинать исследование женских архетипов Книги Бытия и выявления их соответствия теории триединой богини следует с рассказа о Еве, первой женщине. Современный российский библеист и богослов Д. В. Щедровицкий пишет: *«Божественный замысел в отношении женщины обнаруживается уже в первой главе рассказа о сотворении мира: «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их» (Быт 1:27). Здесь содержится основание суверенного права женщины. Ева – праматерь всех людей, первая женщина, жена Адама. Она появляется во первой главе Книги Бытия как “первый” человек, сотворенный “мужчиной и женщиной” одновременно, в оригинале “захар у-нкева”. Многие комментаторы рассматривали это выражение как указание на андрогинную природу первого человека. Если понимать такое толкование духовно, то оно, как мы говорили, приложимо к единству в человеке “мужественного” начала – духа, разума и “женственного” – души, чувства» ([7, с. 212]).*

Величественно звучит рассказ о том, как Бог, увидев несовершенство мужчины, одиноко стоящего перед Ним, пожелал найти ему помощника. Не найдя помощника среди всех созданных тварей – ни среди птиц небесных, ни среди зверей полевых, – Бог был вынужден сделать мужчине помощника, который был бы ему равен и который бы разделил с ним труды. Итак, Бог сотворил ему в помощь Еву, чье имя (на иврите – *Хавва*) означает «дающая жизнь», создав ее не из животного царства, а из части (ребра) самого Адама. Тот факт, что Бог не дал мужчине власти до тех пор, пока рядом с ним не встала женщина, свидетельствует о ее высочайшей роли в сотворении мира.

Символический смысл ребра здесь в том, что оно взято из места, близкого к сердцу Адама, что означает, таким образом, теснейшую связь мужчины и женщины. Подлинная суть этого рассказа заключается в том, что мужчина и женщина были сотворены друг для друга, что женщина – кость от кости и плоть от плоти его. Следовательно, до тех пор, пока они не вместе, они не выполняют Господня замысла. Единение мужчины и женщины в истинном браке выступает в Книге Бытия в своем высочайшем смысле: *«Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут одна плоть» (Быт 2:24).* Брак возникает не как гражданский договор, но как Божественное установление. В союзе Адама и Евы все браки становятся современными творению мира, наглядно являя соответствие между законами морали и законами природы.

Д. В. Щедровицкий отмечает: *«Мужчина и женщина, или мужское и женское начала, были созданы одновременно. О “втором” же человеке говорится, что женщина была сотворена позже из его ребра; древнееврейское слово “цела” означает, однако, не только “ребро”, но и “сторона”, “грань”. Следова-*

тельно, женщина сотворена из какой-то “стороны”, “границ” Адама, нашедшей в ней наиболее полное выражение. Действительно, женщина более эмоциональна, она более воплощает в себе чувственную, “душевную” сторону восприятия» [7, с. 214].

С точки зрения сравнительной мифологии повествование третьей главы Книги Бытия о грехопадении Адама и Евы – этиологический текст, который складывался постепенно и имеет множество сюжетных параллелей в преданиях различных народов, живущих мира.

Когда Ева слушала змея, воплощающего искушение, она не следовала воле Божьей, но шла по дороге зла. Когда она съела запретный плод с Древа Познания добра и зла, она поступила независимо от Бога, по образу Которого она была создана. Отвернувшись от Бога, Который заботился о ее истинных нуждах, она повернулась к змею, который исказил истину, предложив ей плод, запрещенный Богом. Змей обманул Еву, сказав ей, что если она съест запретный плод, то узнает новые наслаждения. После того как Ева вкусила запретный плод, она также дала его Адаму, и он тоже ел его, разделив таким образом ее вину. В этом мы видим яркий пример женской импульсивности и склонности мужчины следовать туда, куда женщина ведет его, будь то даже путь греха. Ева с Адамом «скрылись от лица Бога», потому что знали, что поступили неправильно. Впоследствии, когда Ева сказала Богу: «Змей обольстил меня, и я ела», она проявила естественную склонность женщины обвинять в своих проступках не себя, а окружающих (см: [8]).

Хотя Ева далеко не идеальная женщина, судьба возвеличила ее как жену и мать. Рай был утрачен. Она знала это, но в ней проснулось чудо материнской любви. Для Евы материнство стало великой жертвой и высочайшим служением. Крылатые создания и звери Райского Сада легко производили на свет потомство, но для Евы материнство, хотя и достигаемое ценою мучений, стало священной обязанностью. Ева считается прародительницей всех людей. Чтобы понять такое высокое положение женщины в библейской традиции, следует обратиться к добиблейским временам. В этот политеистический период доминировало женское начало. Это было время великой богини-матери, матери-земли, время вечного чередования плодородия и опустошения, время законов природы. С точки зрения психологии, это было время царствования амбивалентной матери-земли, дающей жизнь и пожирающей своих детей.

Но образ Евы, будучи наиболее древним, а потому и наиболее всеобъемлющим, не передает оттенки пути каждой матери, а потому через четырех праматерей еврейского народа, предстающих в Книге Бытия, раскрываются грани этого вечного образа. Все они имеют схожие черты, такие как любовь и заботу о семье, готовность к жертвам и преданность своему мужу. Но, обладая архетипическими чертами, каждая из них дает ответы на свои индивидуальные вызовы.

Первой женщиной, подробно описанной в драматической истории восхождения человеческого духа, была Сарра, возлюбленная жена Авраама, основателя избранного рода и будущего народа Израиля. Жизнь Сарры была длительным

испытанием ее веры в обещание Бога, что она станет Матерью великого народа. Она прошла через это испытание как сильная женщина, преданная и любящая жена и наконец стала славной и почтенной матерью.

Читая в Библии о Сарре, мы узнаем факт, что ей дважды грозила опасность попасть в гарем языческого царя (*Быт 12:10–20 и Быт 20*). Однако Бог вмешивается, чтобы выволить Сарру из языческого гарема. Монотеистический Бог очень озабочен тем, чтобы она не осталась язычницей или снова не впала в язычество.

С точки зрения психологии, это означает, что для женственности есть опасность не влиться в монотеизм и не последовать за новым религиозным развитием, застряв в собственном первичном элементе, в языческой хтонической триединой богине. Божественное вмешательство необходимо для того, чтобы уберечь от этого Сарру. Но зачем? Как мы увидим позже, она должна выполнить свое предназначение и стать матерью. Единственный смысл ее жизни – стать матерью, родить наследника Завета и Обетования.

И тут появляется еще один мотив, совершенно парадоксальный: та, которой предназначено стать матерью целого народа, вначале бесплодна. Сарра страдает от своего бесплодия; оно лишает смысла ее жизнь. Она состарилась бездетной, и ее судьба изменилась после встречи с духовным миром, когда ей было свыше предсказано, что она родит сына. Эти новости принесли три человека, которые сначала пришли к Аврааму и сказали: «*”Где Сарра, жена твоя?” И он ответил: “Вот, в шатре”*» (*Быт 18:9*) Было необходимо, чтобы Сарра присутствовала и слышала предсказание.

В данном случае важно отметить реакцию Сарры: как говорится в тексте, она «про себя рассмеялась», и сказала: «*Неужели, когда я состарилась, у меня будет радость, и господин мой стар?*» (*Быт 18:12*) Ее внутренний смех раскрывает ее рациональное, приземленное отношение, ее «природный ум», которому трудно принять идею духовной реальности или чудо. Но ее отношение не осталось незамеченным. Бог говорит Аврааму: «*Почему это смеялась Сарра?*» (*Быт 18:13*) Бог видит ее насквозь. Она не призналась Богу, но Он, зная, что она засмеялась, загнал ее в угол. Сарра пугается и отрицает, что засмеялась. Однако Бог говорит: «*Нет, ты засмеялась*» (*Быт 18:15*) Сарра ощутила перед Богом страх, открывший ей путь к внутренним событиям *contra naturam*, то есть к событиям духовным. Она чудесным образом зачинает ребенка. Чтобы это признать, ей было необходимо встретиться с Божественным духом.

В своем анализе Книги Бытия Д. В. Щедровицкий замечает, что духовное предназначение второй праматери еврейского народа – Ревекки – совершенно иное. Сарра символизирует, как мы уже знаем, душу, господствующую, овладевшую низшим естеством человека. Но на определенном, очень высоком этапе духовного восхождения эта душа у человека как бы «умирает», отнимается, потому что она все еще сохраняет связь с земным и, несмотря на свою глубочайшую духовную интуицию, по-прежнему принадлежит к этому миру. И тогда она становится другой душой, символическое имя которой – «Ревекка» (см: [7]).

Имя Ревекка (в оригинале – Ривка), происходит от глагола “равак” – “привязывать”. Это та высшая душа, которая дается человеку уже на очень высоком уровне его духовного развития и которая постоянно находится в глубочайшей связи с Богом. А если переставить букву “коф” в начало имени, то получится слово “корова”, что означает “близкая”, “приближенная”. “Новая” душа находится в необычайной, недостижимой ранее близости к Богу. Если “прежняя” душа, Сарра, только властвовала над всем человеком, над всеми его побуждениями, то “новая” душа, Ревекка, уже непосредственно связывает его с Богом и близка к Богу постоянно (см: [7]).

Жену для Исаака выбирает сам Бог. Ревекка делает в точности то, что нужно по предсказанию: она дает воду слуге Авраама и верблюдам. Затем слуга приходит к ней в дом и рассказывает, зачем его сюда прислал Авраам, поведав родным Ревекки и о том, как он молился Богу, и как Бог указал на Ревекку. Далее, согласно одной версии, родные отдают ему Ревекку, чтобы он выдал ее замуж за Исаака, тогда как, согласно другой версии (которая и с точки зрения текста, и с психологической точки зрения является более достоверным источником), они говорят: *«Позовем девицу и спросим, что она скажет. И позвали они Ревекку и сказали ей: “Пойдешь ли с этим человеком?” И она сказала: “Пойду”»* (Быт 24:57–58).

Божественный знак предопределяет замужество Ревекки, но вместе с тем у нее есть свобода воли, она сама делает выбор. Это уже свидетельствует о ее более сознательной личности. Это ощущается и в сцене первой встречи Исаака и Ревекки (Быт 24:63–67) Между Исааком и Ревеккой существует духовное родство, их вместе свела судьба.

Далее мы узнаем, что Ревекка так же, как Сарра и Рахиль, изначально бесплодна. Но молитвами Исаака она забеременела и суждено ей было стать матерью близнецов. На первобытное материнство наложилось некое иное предназначение, некий новый природный уровень. Исторические факты и внешние события из жизни отдельных людей очень часто, если не всегда, становятся частью архетипического паттерна, поскольку именно архетипы формируют так называемую реальную жизнь. В случае с Ревеккой мы видим, что предсказание прекрасно вписалось в паттерн ее судьбы. Это второе предсказание в ее жизни: в первом речь шла о ее замужестве, во втором – о ее материнстве. Она стала матерью двух противоположностей.

Ревекку очень заботила судьба младшего сына. Она понимала, что интересы Исава далеки от духовных, и видела набожность Иакова. К тому же ей были известны связи Исава с хеттеями, куда менее религиозным народом. Она вмешивается в определения права первородства, которое вступает в силу только после отцовского благословения и наделяет властью и достоинством. Ревекка возлагает на себя всю ответственность за обман Исаака: *«На мне проклятие твое, сын мой: только послушайся голоса моего»* (Быт 27:13) Она – соучастница Бога, ее поступок – это благословенный грех.

Еще двумя праматерями еврейского народа являются сестры Лия и Рахель, которые были женами Иакова. Две сестры похожи на два растения: одно бесплодное, а другое – плодоносное, хотя оба выросли на одной и той же почве. Большую часть жизни сестры провели в одном и том же окружении, но они всегда очень отличались друг от друга характером. Они не ссорились, но всю жизнь между ними шла внутренняя, мысленная борьба. Впервые мы видим, как две жены Иакова, Рахиль и Лия, объединились, когда они выступили в союзе против собственного отца Лавана, который хотел лишить их семейство наследства. Иаков в этой ситуации принял решение не в одиночку, а посоветовавшись с женами, то есть он, как и другие библейские патриархи, не предпринимал важных шагов без совета женщины. И Рахиль и Лия держали себя с мужем на равных (см: [8]).

Из двух сестер более четко очерчен характер Рахили. Роль Лии – это роль плодотворной матери, родившей Иакову шестерых из его двенадцати сыновей. Материнство дается ей без труда, тогда как Рахель, как и Сарра, сначала бесплодна. Она завидует Лии, имеющей сыновей. Ее ревность страстно выражена в ее следующих словах: *«И увидела Рахель, что не рождает Иакову, и позавидовала Рахель своей сестре, и сказала Иакову: “дай мне сыновей, а если – нет, то я умираю”. И разгневался Иаков на Рахель, и сказал: “Разве вместо Бога я, который не дал тебе плода утробы?”»* (Быт 30:1–2). Как и в случае с Саррой, ее желание стать матерью исполнилось, и она родила сыновей.

Однако роль матери для Рахель не основная. Как и у Сарры, у нее была сознательная встреча с Богом, но основной темой этой встречи была не проблема материнства. У нее не было и прямого Откровения, как у Сарры. Она соприкоснулась с Богом по-иному. История, которая наглядно демонстрирует, как произошел ее символический переход от старых богов к новому Богу – это история про терафимов в тридцать первой главе Книги Бытия.

Поскольку Рахель взяла терафимы своего отца, очевидно, что она верила в силу домашних богов и хотела взять их с собой в новую жизнь. Однако это происшествие указывает на перемену, ибо Рахель, несмотря на то, что захватила с собой старых богов, пошла за Иаковом по пути, который указал ему новый Бог и это является решающим моментом. В отличие от своей сестры Лии, главной функцией которой остается материнство, Рахель получает новую роль.

Символика перехода от исключительно материнской фигуры Лии к другому женскому образу ясно виден в истории, рассказывающей о том, как вместо желанной Рахели Иакову дали в жены Лию. Лия старше и психологически более примитивна; после этого Иаков женился и на Рахели, более разносторонней женской личности, в которой заложены возможности нового развития.

Изучив историю происхождения понятия «архетип» и то, как его восприятие менялось с течением времени, а также уточнив специфику женских архетипов, которые выделили современные исследователи, можно заключить, что ответ на вопрос, почему в различных сюжетах разных культур и эпох существуют единые архетипические образы, которые используются в похожих с сюжетной

точки зрения произведениях, следует искать в том, что человеческий опыт жизни, несмотря на свою уникальность и неповторимость, имеет общие точки соприкосновения, совпадающие с коллективным опытом всех прочих людей, живших и до и после. И такой одной из общих черт для каждого человека всех времен и народов является наличие матери. Именно этот архетип наиболее полно передан в Книге Бытия.

Уже через Еву, праматерь всего человечества, раскрывается основной путь женщины согласно иудейско-христианскому нарративу: замужество и материнство. Возникает семья со всеми ее радостями и скорбями, и в центре ее стоит Ева. В образе Евы представлены все первичные вопросы жизни, рождения и смерти, греха и искушения, а после и искупления.

Последующие праматери еврейского народа раскрывают особые аспекты женственности. Так, Сарра создает образ женщины, чья вера и преданность помогли осуществить одно из чудес Библии – рождение Исаака; Ревекка – это образ пути к познанию духовности и отрешению от телесного; а сестры Лия и Рахиль символизируют полярную полюса спектра от духовной матери до живородящей.

Библиографический список

1. Синило, Г. В. Библия как «осевой» архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) / Г. В. Синило // Журнал Белорусского государственного университета. Филология = Journal of the Belarusian State University. Philology. – 2017. – № 3. – С. 19–29.
2. Юнг, К. Архетипы и коллективное бессознательное / К. Г. Юнг. – М. : АСТ, 2019. – 495 с.
3. Якушева, Г. В. Архетип / Г. В. Якушева // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвах», 2001. – Кол. 59-60.
4. Аверинцев, С. С. Аналитическая психология Юнга / С. С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1970. – № 3. – С. 113–143.
5. Нойманн, Э. Великая мать. Женские изображения и символы : пер. с англ. / Э/ Нойманн. – СПб. : Питер, Прогресс книга, 2023. – 607 с.
6. Грейвс, Р. Белая Богиня : пер. с англ. / Р. Грейвс. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 653 с.
7. Щедровицкий, Д. В. Введение в Ветхий Завет. Книга Бытия / Д. В. Щедровицкий. – М. : Теревинф, 2016. – 336 с.
8. Эдит, Д. Все женщины Библии : пер. с англ. / Э. Дин. – М. : Крон-пресс, 1998. – 430 с.

ОБРАЗ ИУДЫ В ЕВАНГЕЛИЯХ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Н. С. Мякота

студент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
fsc.myakota@gmail.com

В статье исследуются загадки образа Иуды в Евангелиях, его различные трактовки в постбиблейской культуре, а также его рецепция в повести Л. Андреева «Иуда Искариот», новелле Х. Л. Борхеса «Три версии предательства Иуды» и романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Ключевые слова: Библия; Евангелия; образ Иуды; постбиблейская христианская культура; рецепция; повесть Л. Андреева «Иуда Искариот»; новелла Х. Л. Борхеса «Три версии предательства Иуды»; роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

THE IMAGE OF JUDAS IN THE GOSPELS AND FICTION OF THE TWENTIETH CENTURY

N. S. Myakota

student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
fsc.myakota@gmail.com

In this paper we explore the mysteries of the image of Judas in the Gospels, its various interpretations in post-biblical culture, as well as its reception in the story by L. Andreev «Judas Iscariot», the story by J. L. Borges «Three Versions of the Betrayal of Judas» and the novel by M. A. Bulgakov «The Master and Margarita».

Keywords: Bible; Gospels; the image of Judas; post-biblical Christian culture; reception; the story by L. Andreev «Judas Iscariot»; the story by J. L. Borges «Three Versions of the Betrayal of Judas»; the novel by M. A. Bulgakov «The Master and Margarita».

В мировой литературе существуют темы и образы, вызывающие споры и толкования, привлекающие к себе внимание, заставляющие возвращаться к ним снова и снова в разное время, в разные эпохи. Это так называемые вечные темы – темы, актуальные всегда, поскольку они помогают человеку понять себя, отыскать ответы на сложные мировоззренческие вопросы, решить (или в который раз постараться решить) глобальные проблемы. По сути, эти темы и образы позволяют читателю соотнести себя с неким нравственным эталоном, помогают понять причины многих событий, происходящих и в современности, и потому интерес к ним не иссякает.

Одним из таких образов является образ Иуды Искариота – одного из двенадцати ближайших учеников Иисуса Христа. Его имя стало нарицательным и

обозначает предателя. Однако без его поступка не была бы принесена величайшая искупительная жертва. Кто же такой Иуда – сребролюбец, польстившийся на деньги; несчастный ли, чей план сработал не так, как он задумал; может быть, «избранный, кто исполнил волю Учителя» (есть и такая версия)? Этот образ интересует и историков, и писателей, и читателей с древности и до наших дней, поскольку проблема нравственного выбора между верностью и предательством актуален и сегодня. Что подтолкнуло Иуду к такому поступку, можно ли как-то объяснить и оправдать его, и каков был итог – в общечеловеческом смысле и для Иуды конкретно? Все это вопросы неоднократно рассматривались в теологической, философской и художественной литературе.

Безусловно, литература по данной теме обширна и весьма интересна, что обусловлено загадочностью образа Иуды, ведь достоверных сведений о нем практически нет, кроме Евангелий. А каких-то других документов, как о том же Пилате, не существует, ведь он не являлся какой-то важной политической фигурой для своего времени. И все описания, легенды, предания, философские трактаты и тому подобные источники, по сути, являются лишь более или менее правдоподобными догадками и анализом нескольких евангельских эпизодов, где упомянуто имя Иуды. В разные эпохи возникали попытки написать что-то вроде «биографии» Иуды Искарриота. Наиболее интересен и плодотворен в этом смысле период XIX–XX вв.: новелла М. Е. Салтыкова-Щедрина «Христова ночь», повесть Т. Гедберга «Иуда», повесть Л. Андреева «Иуда Искарриот», роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», новелла Х. Л. Борхеса «Три версии предательства Иуды», роман Г. Панаса «Евангелие от Иуды», роман братьев Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя», новелла Ю. Нагибина «Любимый ученик», стихотворение М. Квливидзе «Монолог Иуды», роман А. Оза «Иуда»... Список можно продолжать, так как сюжет о предательстве архетипичен и находит свое претворение во множестве произведений. Кроме художественной литературы существует целый пласт литературоведческой и научно-популярной литературы об Иуде. О нем писали известные исследователи Библии А. П. Лопухин, С. С. Аверинцев, С. Грубар, М. Д. Муретов, А. Нямцу, В. Перевезенцев, Г. В. Синило, и многие другие авторы.

Интерес к образу Иуды не иссяк и в XX в., поскольку сюжет, в связи с которым интересен образ Иуды, глубоко архетипичен и потому практически неиссякаем как источник интерпретаций – как прямых (с Иудой в «главной роли»), так и косвенных (где вообще совершается предательство).

Кто такой Иуда Искарриот? Один из двенадцати самых близких учеников Христа. Его имя – Иуда (Иегуда) – имеет древнееврейское происхождение и обозначает «да будет прославлен [Бог]». «Искарриот», как считают исследователи, возможно, искаженное «иш Кирьят» – человек из Кирьята [Кириафа], городка в Иудее. С. С. Аверинцев пишет, что иногда значение «Искарриот» выводят от арамейского *isqaria* «лживый», либо, возможно, от другого арамейского корня, обозначающего «красильщик» [1]. Г. В. Синило также приводит версию о том, что именование «Искарриот» может происходить от латинского слова *sicarius* –

«убийца», представитель радикального течения в движении zelотов (так их именовали римляне) [2, с. 581].

Всмотримся в событие, которое и поставило клеймо предателя на Иуду на веки вечные. Четыре евангелиста единодушно указывают на Иуду как на того, кто выдает Иисуса его врагам. Евангелист Матфей говорит прямо, что Иуда отправился к первосвященникам (*Матф 26:14*) и предложил выдать им Иисуса. А после того, как договорился, «стал искать подходящей возможности» [3], чтобы сделать это. Таким образом, Иуда совершил намеренное действие, возможно, ожидал какой-то определенной реакции со стороны Учителя, тем более, что тот в разных ситуациях давал понять, что знает о его намерениях и даже во время Тайной Вечери прямо сказал ему: «что делаешь, делай скорее» (*Иоан 13:28*) [3], словно, подтолкнул к действию.

В Евангелии мы не видим подробного объяснения действий Иуды, там нет каких-то рассуждений о психологической подоплтке его поступка. И это понятно – ведь речь в нем идет не об Иуде, а о Христе. Иуда лишь маленький кусочек общей картины, зачем-то необходимый Богу в этой истории. Почему-то понадобился именно Иуда, чтобы во тьме Гефсиманского сада указать стражникам, кого хватать. Почему же? Может быть, это еще одно важное свидетельство Божьего милосердия к человеку: Его предает, а фактически продает ближайший соратник, можно сказать, духовный брат (как когда-то продали в рабство Иосифа его братья), а Он даже в этот момент проявляет заботу о душе грешника – дает ему возможность воскликнуть «Прости!». Иисус встречает Иуду со стражниками, прекрасно понимая, что будет, словами: «друг, для чего ты пришел?» (*Матф 26:50*) [3], словно, дает тому возможность одуматься и – не исправить ситуацию (нет, исправить ничего уже нельзя) – но еще не поздно ужаснуться глубине собственного падения и возжелать спасения, взмолиться о прощении. Так с человеком говорит совесть [Бог] в момент совершения любого греха, спрашивает: «оно того стоило?» и побуждает к раскаянию в совершенном злодеянии.

Таким образом, Иуда в этой сцене является символом любого человека, применившего свою свободную волю во зло. Иисус же предстает как воплощение Божьего всепрощения, открытого самому жуткому грешнику. Они стоят на самых крайних полюсах, противопоставлены друг другу, казалось бы, наиострейшим способом, но и неразрывно связаны и необходимы друг другу, как если бы человек не совершил греха, то и жертва Христа во Спасение не была бы принесена – просто в ней не было бы необходимости. Грех человечества – причина, а поступок Иуды – повод для Великой Жертвы Христа.

Иуда не воспользовался данным ему шансом. То ли не поверил в возможность прощения для себя (может, потому что сам себе простить не смог бы), то ли не понял, что хотел сказать ему Иисус последним обращением. Он, похоже, вообще не очень хорошо понимал, к чему стремится и чего ждет его Учитель. Как же он оказался среди апостолов? Почему пришел к Иисусу и стал его учеником? Чего ожидал? Может быть, в учении Христа он уловил лишь то, что

ближайшие «двенадцать» в будущем царстве станут судить двенадцать колен Израилевых? Может быть, мечтал он о земном царстве? О том, что Мессия станет земным царем, а ближайших соратников сделает своими «министрами», как сказали бы в наши дни? Может быть, он считал, что Иисус, представ перед стражниками, вынужден будет защищаться и проявлять активность, поднимет наконец ожидаемое восстание, а его (Иудин) поступок станет толчком к действию. Ведь, кроме двенадцати ближайших, были еще другие последователи, кто слушали и ходили за Христом, кто наверняка поддержал бы Иисуса, вздумай тот объявить себя царем. Да и получилось бы наверняка, поскольку прав на трон Давида у него было побольше, чем у ненавидимого иудеями Ирода. Но Иисус все эти намерения перечеркнул, сказав Петру: *«Вложи меч в ножны»*. Он не стал сопротивляться и призывать к себе защитников. Как на последовавшем за этой последней ночью суде сказал Пилату, что у того не было бы никакой власти над ним, если бы не дано того было свыше и что он не претендует на трон, а если бы претендовал, то его слуги бы сражались за него.

Евангелие описывает только события и указывает, что Иуда, похоже пожалел о своем поступке, вернул «проклятые деньги», но, поскольку судьбу Христа уже невозможно было изменить, в отчаянии лишил себя жизни – повесился, то есть выбрал для себя унижительную и позорную смерть, наказал себя таким образом.

В христианской традиции уже с первых веков утвердилось представление об Иуде, как о «полюсе зла», антагонисте Христа, презренном предателе и сребролюбце. Но с течением времени, под влиянием общественных потрясений – войн, революций, волнений в Европе в философской мысли (а с ней и в литературе) появилась тенденция к переосмыслению евангельской истории. Возник интерес к человеку как индивидуальности, к трагедии человека, поставленного в сложные условия. Как ни странно говорить это, но в Иуде многие авторы видели себя самих, примеряли на себя его поступок, старались найти «смягчающие обстоятельства», изучали природу поступков человека и степень глубины его морального падения.

Таким образом, поскольку однозначно негативная трактовка образа Иуды была поставлена под сомнение, но сам сюжет не потерял своей актуальности, то неудивительно, что он привлек внимание литераторов, которые постарались явить миру «нового Иуду».

Наиболее яркими примерами такой репрезентации образа Иуды в первой половине XX в., на наш взгляд, является повесть Леонида Андреева «Иуда Искариот» [4], новелла Х. Л. Борхеса «Три версии предательства Иуды» [5] и роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» [6]. Авторы по-своему рассказывают историю Иуды, и во всех трех произведениях прослеживается связь с евангельскими событиями, поскольку именно они являются фоном, на котором рельефно проступают черты этого персонажа.

В трактовке Л. Андреева Иуда предстает как наиболее честный в своих поступках ученик Иисуса. Его предательство трактуется как попытка побудить

учеников и последователей Иисуса проявить действием декларируемую любовь к Учителю. Закономерным результатом этого является ужасная смерть Иисуса, а также разочарование и трагедия Иуды, который убивает себя, обнаружив, что никого не интересуют истина, справедливость и любовь, достаточно лишь “высоких слов” и благообразности. Леонид Андреев выводит на первый план антитезу “быть и казаться” и великолепно раскрывает ее через контраст поведения “предателя” Иуды и “настоящих” учеников Христа, а также членов синедриона (как духовной власти и авторитета, совершающих злодеяние без всяких признаков совести).

Хорхе Луис Борхес предлагает читателю три версии оправдания Иуды, самым провокационным из которых, пожалуй, следует считать утверждение, что Иуда совершает свой поступок из крайнего аскетизма, что на самом деле именно Иуда приносит самую большую жертву, отрекаясь от доброго имени и самого себя, чтобы Иисус мог совершить свою крестную жертву. Борхес через придуманного персонажа – Руннеберга доносит до читателя трактовку, согласно которой Бог руководит поступком Иуды, а тот смиренно принимает уготованный ему “позор и поношение” в памяти человечества.

Михаил Булгаков в романе “Мастер и Маргарита” рисует совершенно непривычного Иуду, кардинально отличающегося от обычной христианской трактовки. Он показывает молодого влюбленного глупца, который ввязывается в “операцию”, задуманную членами синедриона. Он становится, по сути, бездумным орудием, поскольку не является ни учеником Иешуа, ни каким-то сознательным идейным злодеем. Иуда у Булгакова участвует в событиях как “подсадная утка” для ареста Иешуа Га-Ноцри. Он получает свои серебрянники, мечтает о встрече с возлюбленной (к слову говоря, тоже тайным агентом) и оказывается убит из мести Пилатом (а такого поворота судьбы он совершенно не ожидает). Булгаков через такой “конец” вообще отказывает Иуде в возможности покаяния. И здесь речь идет уже не о евангельском Иуде, а об “иудах”, современных Булгакову, – о доносчиках и мелочных “рвачах”, окружавших самого писателя, а в романе – Мастера. Именно их Булгаков считает недостойных покаяния, поскольку такими предательствами даже дьявол брезгует.

Таким образом, можно сказать, что известный евангельский сюжет является благодатной почвой для писателей и философов и в XX в., а поскольку (как говорил булгаковский Воланд) «люди не меняются», то и в XXI в. сюжет о верности, предательстве и возмездии за него будет актуален, как и поиск ответа на вопрос: есть ли что-то, что оправдывает предательство (оправдывает ли цель средство)?

Библиографический список

1. Аверинцев, С. С. Иуда Искарот / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М., 1990. – Т. 1.

2. Синило, Г. В. Библия и мировая культура : учеб. пособие / Г. В. Синило. – Минск : Вышэйшая школа, 2015. – 685 с.

3. Библия: Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета: Синодальный перевод неканоническое издание. – М. : Российское библейское общество, 2015. – 1330 с.

4. Андреев, Л. Н. Иуда Искарот / Л.Н. Андреев. – М. : АСТ, 2018. – 448 с.

5. Борхес, Х. Л. Три версии предательства Иуды / Х. Л. Борхес // Письмена Бога / Х. Л. Борхес. – М. : Республика, 1992. – 510 с.

6. Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита: роман / М. А. Булгаков. – М. : АСТ, 2006. – 446 с.

БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ И ГНОСТИЧЕСКИЕ ТОПОСЫ В ДРЕВНЕГЕРМАНСКОЙ МИФОЛОГИИ («СТАРШАЯ ЭДДА»)

Е. К. Сельченко

ст. преподаватель (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
elena.selchenok@gmail.com

В статье рассматривается проникновение топосов гностицизма в древнегерманскую мифологию, произошедшую в ходе христианизации германских племен, пришедшей на ранний период оформления христианской догматики, в котором гностические образы и те концепты, что позднее составили основу официальной догматики христианской Церкви, существовали еще в нерасчлененном виде. Следы этой рецепции обнаруживаются в том пласте германской мифологии, который представлен в «Старшей Эдде».

Ключевые слова: гностицизм; гнозис; гностический топос; христианизация; германская мифология; Старшая Эдда; Один; Сигдрива; София.

BIBLICAL ALLUSIONS AND GNOSTIC TOPOSES IN ANCIENT GERMANIC MYTHOLOGY («THE POETIC EDDA»)

E. K. Selchenok

Ass. Lecturer (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
elena.selchenok@gmail.com

The article examines the penetration of Gnostic toposes into ancient Germanic mythology, which occurred during the Christianization of the Germanic tribes, which occurred during the early period of the formation of Christian dogmas, in which gnostic images and those concepts that later formed the basis of the official dogmas of the Christian Church existed in an undifferentiated form. Traces of this reception are found in that stratum of Germanic mythology, which is represented in the «The Poetic Edda».

.Key words: Gnosticism; Gnosis; Gnostic topos; Christianization; Germanic mythology; The Poetic Edda; Odin; Sigrdriva; Sophia.

Несмотря на то, что время расцвета гностицизма как течения (весьма пестрого и разнородного по своему составу) приходится на II–III вв. н.э., сами гностические умозрения, характерные образы и идеи гнозиса не прекратили своего существования вместе с распадом самого течения и могут быть представлены в гностических топосах. Гностический топос – это культурная константа, оформившаяся на основе мировоззрения исторического гностицизма, которая несет в себе культурно-генетический код и способна вырабатывать новые значения в ходе усвоения творческим сознанием в рамках мировоззренческой концепции конкретной культурной эпохи. Можно сформулировать основные топосы, кото-

рые устойчиво воспроизводились в европейской культуре и которые можно видеть в том пласте германской мифологии, который представлен в «Старшей Эдде». Это *поиск и обретение тайного знания о Боге и мире (гнозиса)*, преобразующего как сущее, так и самого ищущего, который, будучи духовным человеком (пневматика), становится гностиком, причастным к тайному знанию и способным к творческому преобразованию мира (TI) (см. [1]) и *неразрешимый, извечный конфликт* (Бога и мира, духа и плоти, Единого Бога и злого демиурга, посвященных гностиков и изначально чуждых гнозису хиликов и т. п.) как *результат напряженной, дуалистически заостренной нетождественности верхних и нижних ступеней иерархии многомирия* (TII). Это *драматически переживаемый разрыв с Абсолютом и попытка восстановления связи с Ним через одухотворение материального, представленный* в сюжете про авантюру последнего, низшего эона – София-Ахамот (TIV) и *стратификация человечества* *сообразно причастности к духу* (пневматики, психики, хилики) и *целенаправленная селекция пневматиков, способных стать гностиками* (TV) (подробнее см. [1]).

Проникновение гностических идей в древнегерманскую культуру непосредственно связано с процессом христианизации германских племен. Процесс этот шел практически параллельно оформлению христианской догматики, пришедшему на период Великих Соборов (IV–VII вв.). Центром религиозной жизни Римской империи тогда считался не латинский Запад, а эллинизированный Ближний Восток, где были сосредоточены крупнейшие христианские общины и богословские школы (Сирия, Египет, Малая Азия). За редким исключением гностические идеи локализовались здесь же. Германские племена, христианизовавшиеся первыми, соприкасались с христианством в его изначальном, не очищенном от ересей виде. Усвоение христианской мифологии означало параллельное освоение целого комплекса идей и доктрин (в первую очередь гностических), позднее, на Вселенских Соборах осужденных как еретические и в дальнейшем существовавших вне Церкви.

Поощряемая императором Валентом проповедь Вульфилы среди вестготов пришлась на период, когда внутри Христианской Церкви доминировало арианство. Германцы оставались арианами довольно долго (некоторые племена – до конца 7 века). С арианством же сочеталось у них и национальное сопротивление империи, подавившей у себя арианскую церковь. Судя по всему, благодаря ранней христианизации, поневоле принявшей неортодоксальный характер, непосредственным контактам с грекоязычными и ближневосточными провинциями империи, весьма условному языковому барьеру (в период проповеди Вульфиллы господствовало двуязычие), готами были усвоены некоторые идеи гностицизма, который в III в. был широко распространен в этом регионе. Готское влияние не только предопределило принятие большинством христианизуемых германских племен арианства, но и оставило своеобразный отпечаток на древнегерманской языческой традиции.

Можно выделить в дошедшей до нас древнегерманской языческой традиции следы знакомства с христианско-эллинистическим гнозисом, произошедшего в

III–VI вв. Следы этой рецепции легко увидеть в том пласте древнегерманской мифологии, который дошел до нас в составе скандинавского эпоса «Старшая Эдда». По утверждению А. Я. Гуревича, в песнях *«должны были запечатлеться следы сдвигов в мировосприятии германских народов на протяжении эпохи, начало которой следует отнести к векам, предшествующим Великим переселениям, а конец приходится на Высокое средневековье»* [2].

Естественно, ни один из сюжетов и ни одно из сказаний не представляет древнегерманские мифы в чистом виде – скорее, мы имеем дело с результатом их трансформации на протяжении III–XI вв., письменно зафиксированным уже в христианское время, поэтому очевидно, что все героические песни и сказания подверглись сознательному или невольному редактированию. Многие мотивы этого эпоса являются продуктом взаимодействия интенсивно разлагавшегося язычества с религиозно-мистическим многообразием позднего, христианизированного эллинизма. При рецепции гностические идеи, арианство, христианская сотериология в ее ортодоксальных и неортодоксальных проявлениях усваивались германцами в целостном, нерасчлененном виде, поскольку сам христианский канон еще находился в стадии формирования. Следы гностических образов и идей, впитанных через контакт с греческой культурой, в древнегерманском эпосе единичны и несистемны, но именно по ним можно наблюдать, как отвергнутые христианской догматикой образы и мотивы (вплоть до прообразов фаустовского сюжета) впаивались в древнегерманскую мифологию.

На наш взгляд, не только о христианском, но и гностическом влиянии на германскую мифологию позволяет говорить *сюжет о жертвоприношении Одина*. У сюжета имеются собственно древнегерманские корни (обычай приносить пленных, перебежчиков и неодушевленные трофеи в жертву путем повешения на дереве). Однако жертва Одина, повесившего самого себя на мировом древе Иггдрасиль и пригвоздившего самого себя к нему собственным копьем, добровольна, имеет целью получение тайного знания (ТІ), гнозиса (священные руны) и последующее спасение мира посредством передачи ему этого знания. Через девять дней распявший себя самого бог сошел с древа: *«Знаю, висел я / в ветвях на ветру / девять долгих ночей, / пронзенный копьем, / посвященный Одину, / в жертву себе же, / на дереве том, / чьи корни сокрыты / в недрах неведомых. / Никто не питал, / никто не поил меня, / взирал я на землю, / поднял я руны, / стена я их поднял – / и с древа рухнул. (...) Стал созреть я / и знания множить, / расти, процветая; / слово от слова / слово рождало, / дело от дела / дело рождало»* (Перевод А. Корсунского) [3, с. 202].

Согласно мифу, Один и повесил себя сам, и сошел с древа тоже сам, получив руны – тайное знание. Образ распятого бога, пронзенного копьем, у человека христианской культуры вызывает вполне конкретную ассоциацию – распятый Христос, пронзенный копьем Лонгина. Крест – то же мировое древо, что и Иггдрасиль. Христос добровольно идет на эту жертву, ради нее приходит в мир. В отличие от Одина, Христос не сошел с креста, как от него ожидали, но воскрес на третий день. Один сходит с древа (по сути, воскресает) через девять (трижды

три) дней. Цель жертвы Христа – искупление первородного греха и дарование человечеству свободы от духовной смерти. Цель самораспятия Одина – получение священных магических рун, тайного знания, которое может помочь в борьбе с мировым злом.

В описаниях германского обычая жертвоприношения через повешение отсутствует упоминание копья, появляющегося в позднейших мифологических источниках. Зато исследователями описан бытовавший у германцев готского ареала обряд воинской инициации, когда, как указывает А. В. Федосов *«юноша подвергался ритуальному убийству через повешение, либо ему наносили легкий порез копьем, после чего он становился воином»* [4, с. 108]. Поэтому мы вправе предположить, что сюжет с жертвоприношением Одина в дошедшем до нас виде (бог повешен и пронзен копьем, имеющим магические свойства) является результатом слияния и переосмысления элементов языческой обрядности в ходе знакомства готов с христианством в III в.

Цель Одина – получение рун, тайного знания (ТII), данного ему свыше в жертвенном откровении, в экстазе страдания и самоистязания. Напомним: «гнозис» – тайное знание, даруемое в откровении исключительно избранным. Иордан называет прародителем готов и основателем династии Амалов, «первым из героев» [5, с. 76] Гапта (Gapt). Это одно из традиционных имен Одина (др.-сканд. Gautr), означающее в переводе «посвященный» [6, с. 141]. Получается, Один совершает самораспятие ради достижения гнозиса. Самоповешение символизирует смерть в одной жизни и возрождение (воскресение) для иной (TVII). Для гностика откровение означало смерть для материального мира и начало пути выхода из этого обреченного мира к вечному и истинному. Физическое бытование приносится в жертву получению сакрального знания. Магистральный для немецкой культуры гётевский императив «Умри и возродись!» восходит к древнегерманской традиции вотанической сотериологии.

Гнозис в германских культурах нередко символизируется рунами, нанесенными на копье Одина. Таким образом, *высший закон древнегерманской мифологии, начертанный на копье верховного божества, – это своего рода национальная версия гнозиса*. Обретение гнозиса как смерть для материального физического мира и рождение к новой жизни воплощено в германской мифологии наглядно в виде Одина, «бога висельников», пронзающего себя копьем с нанесенными на древко рунами (TI). Поступок Одина, в сущности, представляет собой обряд инициации – посвящения, приобщения к сакральному дорогой ценой. Такой обряд предполагает существование группы посвященных, избранных, которым открывается особое знание.

Еще один мотив из гностической мифологии – *наказание ослушавшейся высшего начала невесты-души* через ее погружение в сон с последующим пробуждением чудесным женихом, избавляющим ее из плена материального начала (TIV). В «Старшей Эдде» в «Речах Сигрдривы» описывается сцена с пробуждением валькирии Сигрдривы Сигурдом. Сигурд – сказочно-легендарный герой. По мере развития образа Сигурд становится сыном Сигмунда и Вёльсунгом, т. е.

потомком Одина (TII). Валькирия была усыплена своим отцом в наказание за то, что даровала победу в битве не тому, кому ее предназначил Один. Образ спящей валькирии перекликается с образом гностической Софии. Возгордившаяся София, внесла хаос в плерому, разрушила строй, устремившись к Отцу (Единому), попыталась взять на себя отцовские функции, за что и была наказана – возвращена обратно к своему парному зону (Жениху) (TIV). Она должна была исторгнуть из себя свою аффективную часть (Ахамот), в результате чего и образовался материальный мир, обреченный на уничтожение. Валькирия также наказана Одним за непослушание ему – за это ее усыпили на утесе, окруженном пламенем.

В гностицизме особое место занимает *мотив сна* (TIII). Жизнь в материальном, неистинном мире – это сон, неведение, тогда как получение откровения об истинном устройстве мира – пробуждение ото сна. В гностическом «Гимне жемчужине» («Деяния Иуды Фомы») говорится о павшей в мир жемчужине – душе мира, Софии, забывшей об истинном Отце своем, поруганной, не помнящей своего истока [7, с. 170]. Но за жемчужиной спускается Жених и вызволяет ее из плена, пробуждает в ней воспоминания об Отце и о ее проступке. Этот сюжет можно видеть и в истории пробуждения валькирии. Как Жених спускается в Египет, так Сигурд проходит через огонь, чтобы разбудить заключенную в панцирь деву. Пробудив деву, он обручается с нею, т.е. буквально становится Женихом.

В «Речах Сигрдривы», разбудив деву, Сигурд просит ее научить его мудрости, в качестве которой выступают все те же руны тайного знания (TI). Посвящая спасителя в тайны рун, возлюбленная дарует ему гнозис. Речи Сигрдривы в этом месте «Речи Высокого» (Одина) прямо перекликаются с Притчами Соломона (образ Божественной Мудрости).

Свою символику имеют и сами доспехи, под которыми Сигурд сначала не узнает в воине женщину. Образ тела как темницы, в которую заключена душа, (TIII) как скорлупы, внутри которой у избранных таится искра «истинного света», характерен для гностического мировоззрения и позднее всплывет в XVI в. в Лурианской Каббале. Последняя повествует об искрах добра, заключенных в оболочку зла этого мира – *клиппот* («скорлупы»), из которых надо освободить искру и вернуть искры к Единому Источнику – Богу. Доспехи валькирии, если рассматривать ее как образ софийного типа, тоже можно интерпретировать как «скорлупу».

Важным в гностической системе является и *мотив забвения*. Сигурд, опоенный колдовским напитком, забывает валькирию. Узнавший душу мира, истину, оказывается опоенным, усыпленным колдовским напитком – обманом неистинного мира и забывает о ней – о своей «жемчужине»: *«И я забыл ее, жемчужину... и под бременем притеснений их уснул сном глубоким»* [7, с. 171]. Тот же мотив будет позднее повторяться в хасидских сказках р. Нахмана, основанных на Лурианской Каббале. В «Старшей Эдде» Сигурд забывает о валькирии после того, как ему дали испытать напиток забвения. В результате он женится на другой. По вине забывшего ее жениха дева выходит замуж за другого – падает в материальный мир страстей (TIV).

Таким образом, можно видеть, что характер взаимодействия между поздним древнегерманским язычеством и ранним, еще только формирующимся христианством предопределил активное заимствование и органичное усвоение гностических идей будущими национальными культурами германских народов, следы которого можно видеть в образах и сюжетах «Старшей Эдды», отразившей результат взаимовлияния культур и мифологических систем.

Библиографический список

1. Сельченко, Е. К. Трансформация идей гностицизма в европейской культуре / Е. К. Сельченко // Актуальные проблемы современного образования : сб. науч. ст. по материалам V Международной научно-практической конференции (Минск, БГУ, 18–19 октября 2018 г.). – Минск : Изд. центр БГУ, 2018. – С. 474–484.
2. Гуревич, А. Я. О природе героического в поэзии германских народов [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1978/02/782-133.htm> (дата обращения: 04.05.2016).
3. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. – М. : Худож. лит., 1975. – 751 с.
4. Федосов, А. В. Религиозные трансформации готов / А. В. Федосов // Вестник Брянского государственного университета. – 2013. – №2. – С. 105–114.
5. Иордан. О происхождении и деяниях гетов (Getica) / Иордан. – СПб. : Алетей, 2000. – 512 с.
6. Дюмезиль, Ж. Верховные боги индоевропейцев / Ж. Дюмезиль. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1986 – 234 с.
7. Мещерская, Е. Н. Деяния Иуды Фомы (культурно-историческая обусловленность раннесирийской легенды) / Е. Н. Мещерская. – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 243 с.

ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ДЬЯВОЛА В АНГЛИЙСКОЙ ДРАМЕ XVI-XVII ВЕКОВ

Н. С. Зелезинская

кандидат филол. наук, доцент (БГУ, Минск, Беларусь)

В статье рассматриваются варианты визуальной репрезентации дьявола в литературных текстах, в частности, в английской драматургии XVI-XVII веков. Выявляются причины выбора той или иной формы демонической фигуры и очерчиваются релевантные английские контексты. В статье изучается процесс проникновения образа дьявола-фамильяра в драму из протоколов реальных процессов над ведьмами в разных частях Англии. В статье уделяется внимание процессу карнавализации дьявола и неизменным характеристикам дьявола в народном сознании (воплощенность, выделенность, отвратительность и др.)

Ключевые слова: образ дьявола; елизаветинская драма; яковианская драма; мотив обмана; карнавализация; религиозный контекст; Реформация.

VISUAL REPRESENTATION OF THE DEVIL IN ENGLISH DRAMA OF THE 16TH-17TH CENTURIES

N. S. Zelezinskaya

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

The article examines the variants of visual representation of the devil in literary texts, in particular in the XVIth–XVIIth centuries' English drama. The paper reveals the reasons for choosing one or another form of the demonic figure and outlines the relevant English contexts. The paper shows the process of the infiltration of the image of the famillary devil into drama from the records of actual witch trials in different parts of England. The article identifies the process of carnivalisation of the devil and pays attention to the invariable characteristics of the devil in the popular consciousness (incarnation, singularity, repulsiveness, etc.).

Keywords: the image of the devil; Elizabethan drama; Jacobean drama; religious motif; the motif of deception; carnavalizaion; Reformation.

В определении дьявола, которое дает Джеффри Бартон Рассел, – «ипостась, апофеоз, объективация враждебной силы или враждебных сил, воспринимаемых как внешние по отношению к нашему сознанию. Эти силы, над которыми мы, кажется, не имеем сознательного контроля, внушают религиозные чувства благоговение, тревоги, страха и ужаса» [1, р. 598] – читается авторство современного человека, воспринимающего дьявола как идею, ипостась, сублимацию и т. д. Первая половина определения подчеркивает спекулятивность демонической природы, наличие выбора между внешним и внутренним злом, вторая – одно-

значную эмотивную составляющую общения дьявола с человеком, тогда как на протяжении семнадцати веков христианства (в данной статье не планируется выход за конфессиональные рамки) дьявол воспринимался как реальность и в догматике, и в народном сознании; внутреннее зло человека исключалось, поскольку он сотворен по образу и подобию Божью, соответственно, зло в нем привнесено извне; а один из наиболее значимых жанров, освещающих общение человека с дьяволом – житие святых – всегда подчеркивает смелость человека, поддерживаемого верой.

За эти семнадцать веков литературой разных жанров было накоплено огромное количество примеров репрезентации дьявола. Все они делятся на три основные группы:

1. Дьявол в «собственном» демоническом обличье, несмотря на то, что католические (и православные) богословы указывают на его нематериальность и, следовательно, нетелесность;

2. Антропоморфный дьявол;

3. Дьявол-фамильяр.

Более древняя традиция, изображавшая дьявола в грубой, противной взору физической форме с частями тела животных (рогами, копытами, пяточками, хвостами и т. п.) (См. подробнее [2, р. 64–72]. описывается в агиографии, заимствуется в моралите и *ars moriendi* и продолжает фигурировать в английской драме XVI века:

*As I stood here below methought his eyes
Were two full moons. He had a thousand noses,
Horns whelked and waved like the enraged sea.
It was some fiend” [4.6.69–73].*

(Сверху на меня / Глядел он парой глаз, больших, как месяц. Он был рогат и с тысячей носов. То был какой-то бес) (перевод Б. Пастернака цит. по [4]).

На протяжении всего XVII века бесы продолжают развлекать и пугать англичан в фольклоре и низовой литературе, однако свойственные данному периоду эклектичность и синкретичность наблюдаются и в столкновении объективистских и субъективистских теорий природы зла и, соответственно, в художественной репрезентации дьявола: в литературных текстах мы встречаем все три формы. Форма – значимый термин, поскольку связывает демонический дискурс с алхимическими и кабалистическими занятиями, повлиявшими на соотношение ролей божественных и демонических сил по всей Европе. Наиболее очевидной для современной аудитории эта связь предстает в легенде о Фаусте и ее литературных обработках, где большое значение придается форме каждого духа (Люцифера, Мефистофеля, Елены, самого Фауста и др.):

*I will send for thee at midnight.
In meantime take this book; peruse it thoroughly,*

And thou shalt turn thyself into what shape thou wilt. [Marlowe, scene 5] («Я за тобой пришлю сегодня в полночь. Вот книга, с ней покамест ознакомься – И сможешь принимать какой угодно образ» (перевод Е. Н. Бируковой цит. по изданию [6])).

В «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло, наиболее известном произведении о легендарном маге до Нового времени, демонические силы, которые, к тому же, демонстрируют иерархаичность, успевают принять все три формы: жуткого дракона, человека-белки, обезьяны и собаки, францисканского монаха – к сожалению, специфика текста пьесы не позволяет нам точно установить, как выглядели актеры на сцене, но их «дьявольские» костюмы, несомненно, подогревали интерес к этой постановке.

Пока неоплатонические идеи вдохновляют интеллектуалов и пугают обывателей, драматурги изображают антропоморфного дьявола и подчеркивают непостоянность и обусловленность этой формы в «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1589/1592), «Веселом дьяволе из Эдмонта» (*The Merry Devil of Edmonton*, 1589/92), у Бена Джонсона в комедии «Дьявол выставлен ослом» (*The Devil Is an Ass*, 1616) ввиду его увлеченности гуморами больше, чем чем-либо иным. Конечно, сама народная книга Иоганна Шписа и огромный интерес к ней в Англии уже отражают европейскую саморефлексию на популярность магов, каббалистов и алхимиков, но, на наш взгляд, прелесть этих образов еще держит в плену елизаветинскую драму начала 90-х XVI века, несмотря на критику.

Начало XVII века демонстрирует различные модусы совмещения старого и нового: с одной стороны, традиционная картина мира еще не полностью разрушена, с другой, на старые вопросы дают новые ответы теология, философия, натурфилософия, медицина, физика, математика, астрономия, инженерная мысль и литература. «Это было замечательное время, в котором смешались остаточные реалии Средневековья и революционные – как мы их сейчас видим – фундаментальные изменения, ставшие основой современного мира» [7, с. 33]. Но облик дьявола определяет ведьмофобия, расстравленная Лютером и заразившая всю Европу. Католики и протестанты охотились за ведьмами, проводили процедуры экзорцизма, писали трактаты против колдовства. В трактатах значительное место отводилось признакам, по которым можно было отличить ведьму (или колдуна, но на практике преследованиям гораздо чаще подвергались женщины) от обычных людей.

Одним из таких признаков был фамилляр – дьявол в облике животного, сопровождавший ведьму и выполнявший ее вредоносные и даже смертоносные поручения. Поэтому в художественной литературе – в первую очередь, в балладах, памфлетах, пьесах – дьявол предстал во впечатляющем разнообразии форм животных, включая собак, котов, волков, медведей, летучих мышей и сов.

У Элизабет Кларк, первой приговоренной по ведьмовскому процессу, были фамильярами гончая (вероятно, черная), белая собачка с пятнами, два кота, черный и белый бесята, черный кролик и другие существа, чей вид менее ясен из

протокола. [8]. В 1565 году в протоколе процесса над Ченсфордских/Челмсфордских ведьм указано, что дьявол явился Джоан Уотерхаус сначала в «облике огромного пса», затем превратился в «благосклонного пса с рогами на голове» [9]. Из этих описаний исходили последующие суды, и в новых показаниях дьявол почти всегда принимал вид какого-то из этих животных. Заметим, что кота или собаку могли видеть все односельчане, и проще присвоить животному демонические свойства, чем представлять у соседки в доме огнедышащего дракона или сторукое чудища (описание из более ранних литературных источников). Фамильяры постоянно меняют форму, обычно на форму другого животного: белый кот по кличке Сатана («*geue her bloudde to Sathan (as she turmed it) whyche she delivered her in the lykenesse of a whyte spotted Catte*») умел превращаться в жабу, а впоследствии в черного пса, как говорится в протоколе «Допроса и признаний неких ведьм из Ченсфорда/Челмсфорда, графство Эссекс, сделанных перед судьями ее величества в 26 день июля месяца, года 1566» [там же].

В 1603 году Эдвард Коук расширил ответственность за колдовство: смертная казнь теперь полагалась не только за вред от колдовства, но и просто за вызывание духа-фамильяра (*An Act against Conjuraton, Witchcraft and dealing with evil and wicked spirits*), поэтому фамильяры не переводились и в яковинских протоколах, памфлетах и пьесах, как коричневый пес в «Чудесном разоблачении ведьм в графстве Ланкашир» (*The Wonderfull Discoverie of Witches in the Countie of Lancaster*, 1613), в котором отдельно подчеркивалось, что обвиняемые молились на латыни (Ланкашир в то время считался «диким» графством, где властвовали насилие и сексуальная распущенность, потому что местные католики в большинстве своем сохранили верность своей вере и потому что рядом была Шотландия) [10] и т. д.

Ввиду повышенного внимания к ведьмовским процессам в яковинских пьесах главным «героем» является уже не дьявол, а ведьма, что ясно из завлекательных афиш и заглавий – шекспировского «Макбет» (*Macbeth*, 1606), «Ведьмы» (*The Witches*, 1613–1616), Томаса Миддлтона (*Thomas Middleton*, 1580 – 1627) «Ведьма из Эдмонта» (*The Witch of Edmonton*, 1621) Уильяма Раули (*William Rowley*, 1585 – 1626), Томаса Деккера (*Thomas Dekker*, 1572 – 1632) и Джона Форда (*John Ford*, 1586 – 1629), «Ланкаширские ведьмы» (*The Late Lancashire Witches*, 1634) Томаса Хейвуда (*Thomas Heywood*, 1575 – 1650) и Ричарда Броума (*Richard Brome*, 90 – 53), вдохновленные не столько континентальной охотой на ведьм, сколько личной ведьмофобией короля Иакова и его трактатом «Демонология» (*Daemonologie*, 1597), реальными процессами над английскими ведьмами и памфлетами о них.

Кроме того, дьявол был лжецом и, соответственно, чужая личина, как нельзя более, соответствовала его натуре – то, что под обычным котиком скрывался вечный враг человека, больше соответствовало менталитету раннего Нового времени с его обострившимся и запутанным дуализмом, а также литературному вкусу, сосредоточенному на поэтике театрального, мотиве «быть – казаться», пьесах-масках и карнавалах.

Параллельно усиливается процесс карнавализации фигуры дьявола, которому в XVI веке требовались души алхимиков, а теперь доставляло удовольствие соблазнять мужчин и женщин фальшивыми обещаниями богатства и удовольствий. В народных сборниках также часто говорилось о том, что Сатана, несмотря на свою великую силу, сам может быть обманут, его уже могли перехитрить сметливые герои и героини рассказов типа фаблю, над ним потешались со сцены (название комедии «Дьявол выставлен ослом» говорит само за себя). Это также способствовало явлению дьявола под видом безобидных и даже комичных собачки или котика. Кроме того, «новому» дьяволу также было свойственно особое чувство моральной справедливости: те, кого он убивал или утаскивал в ад, обычно были виновны в несправедном поведении или даже серьезных преступлениях (воровстве, убийствах, лжи), и они заслуживали свою участь. Роль сверхъестественного мстителя сохранялась на протяжении всего XVII века.

Такую интерпретацию можно предложить для пьесы Томаса Деккера, Джона Форда и Уильяма Раули «Ведьма из Эдмонта» (*The Witch of Edmonton*, 1621), в которой дьявол играет одну из основных ролей. Во-первых, он заключает договор с ведьмой матушкой Сойер и, согласно договору, насылает болезни на жителей Эдмонта, вызывает падеж скота и даже доводит одну женщину до самоубийства. Во-вторых, толкает двоеженца Фрэнка на убийство своей второй жены Сьюзен, а затем помогает раскрыть это преступление ее родным. Фрэнк и матушка Сойер заканчивают свои дни на виселице. В-третьих, дьявол водит за нос местного шалопая, «клоуна» Кадди, танцора морриса и влюбленного малого; одному Кадди и удается ускользнуть из сетей дьявола (возможно, временно).

Сюжетно дьявол изображен растлителем рода человеческого, ипостасью зла, соблазнителем и обманщиком. Однако его внешний вид – перед всеми перечисленными героями он предстает в виде черного пса, «*the play's most 'stunning' and 'engaging' invention*» [11, p. 89], а также шутки с Кадди, игра на танцах, участие в веселье открывают его с новой, буффонадной стороны. Авторы подчеркивают двойственность своего персонажа, поэтому из всех животных им собака соответствует их интенциям в наибольшей степени: в этом образе смыкается английский фольклор и новая протестантская чувствительность – в автобиографии, в письмах Лютера дьявол – сосед, знакомый, постоянный спутник, чью материальность трудно поставить под сомнение: «*Что это за пес вообще? Ты его хоть раз видел?*» допытывается отец. «*Видели его? Да я раз двадцать раз давал ему кость погрызть. Эта собака не придворная гончая, которая набивает себе брюхо вилянием хвоста; это и не городской спаниэль, уговаривающий хозяина сходиться на охоту два-три раза в неделю, в то время как его жена готовит дома уток и селезней: это не цепной дог из парижских садов, который лает и заставляет мясников приводить ему дворняжек, а когда все кончается, они разбегаются, как овцы, и это не Черный Пес из Ньюгейта*» [12; 4, 1, 243–251]. Превращение врага рода человеческого в собак разных пород снижает образ огромного черного пса-призрака, обитающего близ тюрьмы (в тюрьме) Ньюгейт, недалеко от собора Святого Павла. В Лондоне легенду пели как балладу и смотрели

как пьесу, к сожалению, утерянную [13]. Первую версию датируют концом XVI века и появление пса связывают с колдовством узника-мага и его перевоплощением после смерти [14, р. 164]. Громадное сверхъестественное существо, несущее зло, является заметным архетипом в британском фольклоре и суевериях – адским псом (hellhound). Черный пес присутствует в английской литературе с 1116 года, когда «Англосаксонская хроника» фиксирует легенду о сверхъестественно огромном мощном угольно-черном звере со светящимися красными глазами или даже в сопровождении огня. В таком сверхъестественном виде образ дьявольских псов (*devil dogs*) существует и в английском фольклоре, и в художественных произведениях. Постепенно он вбирает семантику разрозненных образов и становится собирательным, представляя смерть, судьбу, инаковость, знак беды, меланхолию, грех.

Но в раннее Новое время драматурги начинают эксплуатировать образ обычной собаки, сохраняя только символический черный цвет. Уже на афише утерянной пьесы собака ростом с человека и выглядит, скорее, как ньюфаундленд. По тексту «Ведьмы из Эдмонта» мы представляем пса чуть выше колена. Трансформация призрачных гончих указывает не на умаление зла, а на то, что зло – часть повседневной жизни и встречается на каждом шагу, а при встрече люди принимают его за обыденность и норму.

Большой интерес представляет данное художественное решение с точки зрения частичной антропоморфизации адских псов, ведь в английских пьесах черные или коричневые демонические собаки, по меньшей мере, говорят и рассуждают. В этом контексте хотелось бы обратиться к влиятельной статье Джона Бергера «Зачем смотреть на животных?» (1980), где автор указывает, что *«животное и человек находятся по разные стороны бездны, и им животное – даже демистифицированное – всегда может удивить человека, потому что они похожи, но они не идентичны»* [15, р. 6]. Причина непреодолимой нетождественности видится Бергеру в маргинальности животного и отсутствии коммуникации. Далее Бергер переходит к примерам изображения людей в виде животных в живописи XIX века, но нам эта откровенно структуралистская теория интересна на основании заметного интереса драмы раннего Нового времени к антропоморфизации животных в рамках открытия «маргинальных» созданий (интерес, заложивший образ Калибана), особенно в творчестве Бена Джонсона, где метафора животного позволяет представить гуморы человека, о чем также (на своих примерах) говорит Бергер: *«человек представлен как животное, чтобы выявить наиболее значимую черту его характера»* [15, р. 13]. Преодоление бездны между человеком и животным в литературе, действительно, часто осуществляется за счет языка. И если адские гончие в дикой охоте как животные и как сверхъестественные существа всегда молчат, то демистифицированный, одомашненный черный пес разговаривает, нарушая это молчание, а также играет, виляет, танцует. Кадди зовет его Дружок, ведьма – Лохматик – все это приближает воплощенный образ дьявола к человеку, вочеловечивает его [16, с. 8]. Но создает ли язык возможность коммуникации и взаимопонимания? Нет, наоборот, внешняя беседа

приводит к расширению бездны, ведь обманутое доверие всегда хуже изначальной дистанции. Речи черного пса приводят дураков и преступников на виселицу, и он снова оказывается исключительно дьяволом и врагом. Таким образом, трансформация английской адской гончей в говорящую домашнюю собаку успокаивающе обманчива, о чем ведьма догадывается, когда становится слишком поздно: «Ты гончая из ада! Только в маске» [12; 5, 1, 43], как Мартин Лютер, актуализировавший в XVI веке евангельское прозвание дьявола – «отца лжи». Мнимая возможность коммуникации является новым вариантом мотива сделки с дьяволом, а также способом привлечь через бесконечные коммуникативные акты внимание зрителя (читателя) к социальному контексту Англии раннего нового времени. Таким образом, концентрация на социальных причинах преступления за счет нивелирования роли дьявола повышает интеллектуальную сложность «Ведьмы из Эдмонта».

Библиографический список

1. Delfin, R. R. The Devil and His Disciples in the Lives of Six Saints // The French Review. Vol. 62. – No. 4 (Mar., 1989). – P. 591–603.
2. Russell, J. B. Lucifer. The Devil in the Middle Ages / J. B. Russell. – Ithaca and London: Cornell University press, 1986. – 368 p.
3. Shakespeare, W. King Lear / W. Shakespeare; ed. by R. A. Foakes // The Arden Shakespeare Complete Works / ed. by R. Proudfoot, A. Thomson and D. S. Castan. – 2nd edition, 2011. – L., Oxford, NY, New Delhi, Sydney : Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017. – P. 633–670. – (The Arden Shakespeare).
4. Шекспир У. Король Лир / У. Шекспир // Полное собр. соч.: в 8 т. / У. Шекспир. – М.: Искусство, 1960. – Т. 7. – С. 427–571.
5. Marlowe, Ch. The Tragical History of Doctor Faustus, a play written by Christopher Marlowe; ed. with a Preface, Notes and Glossary by Israel Gollacz / Ch. Marlowe. – London: M. A. J. M. Dent and Co, Aldine House:, 1897. – 136 p.
6. Марло, К. трагическая история доктора Фауста, изд. подг. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров, Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова / К. Марло. – СПб.: Наука, 2019. – 356 с.
7. Smil, V. Grand Transitions. How the Modern World Was Made / Smil, V. – Oxford: Oxford University Press, 2021. – 375 p.
8. Hopkins, M. The discovery of witches and witchcraft : the writings of the witchfinders; ed. by J. Stearne / M. Hopkins. – F. Puckrel Publishing, 2007. – 68 p.
9. The Examination and confession of certaine wytyches at Chensforde in the countie of Essex : before the Quenes Maiesties judges, the xxvi daye of July, anno 1566, at the assise holden there as then, and one of them put to death for the same offence, as their examination declareth more at large. Imprynted at London: By Willyam Powell for Wylllyam Pickeringe dwelling at Sainte Magnus corner and are there for to be soulede, anno 1566.the.23.August. / Early English Books. – URL: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A09586> (дата обращения: 13.09.2023).

10. Pott's Discovery of Witches in the country of Lancashire, reprinted from the original edition of 1613 with the introduction and notes by J. Crossley, Esq. // Remains Historical and Literary Connected with the Palatine Counties of Lancashire and Chester published by the Chettam Society. Vol. VI. Manchester: Charles Simms and Co, M. DCCC.XLV. – 348 p.

11. Pearson, M. 'A Dog, A Witch, A Play: The Witch of Edmonton', Early Theatre. – 2008. Issue 11. – P. 81–111.

12. Dekker, Th, Ford J, Rowley W. The Witch of Edmonton; ed. by A. F. Kinney / Th. Dekker, J. Ford, W. Rowley. – Amherst: University of Massachusetts, 1998. – 164 p.

13. Luke Hutton's Lamentation / English Broadside Ballads Archive. – URL: <https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/330769/image> (дата обращения: 13.09.2023).

14. Barker, R. 'An honest dog yet': Performing The Witch of Edmonton / R. Barker // Early Theatre. 2009. – Issue 12. – #2. – P. 163–182.

15. Berger, J. Why Look at Animals? / J. Berger. – NY: Pantheon Books, 1980. – 27 p.

16. Махов, А. Е. HOSTIS ANTIQUUS: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря / А. Е. Махов. – Москва: Intrada, 2013. – 416 с.

**БИБЛЕЙСКІЯ МАТЫВЫ Ў ДЫЯЛОГУ З ФАЎСЦІЯНАЙ
Ў «ЛЕГЕНДЗЕ АБ БЕДНЫМ Д'ЯБАЛЕ
І АБ АДВАКАТАХ САТАНЫ» УЛ. КАРАТКЕВІЧА**

Т. С. Супранкова

ст. выкладчык (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

Артыкул прысвечаны ўплыву біблейнай архетэкстуальнасці на фарміраванне матываў і топасаў фаўсціяны ў «Легендзе аб бедным д'ябале і аб адвакатах Сатаны» Ул. Караткевіча. У рабоце перадусім робіцца акцэнт на дыялогу «Легенды» з ключавым творам фаўсціяны – «Фаўстам» Ё. В. Гётэ, які ў сваю чаргу адлюстравваў алузіі і рэмінісцэнцыі з Бібліі. Даследуюцца асноўныя ідэі і вобразы фаўсціяны, якія падкрэсліваюць архетэкстуальную ролю Бібліі ў нацыянальных літаратурах і сусветнай культуры.

Ключавыя словы: фаўсціяна; Біблія; Ё. В. Гётэ; Ул. Караткевіч; матывы; топас; Асветніцтва; XX стагоддзе.

**БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ДИАЛОГЕ С ФАУСТИАНОЙ
В «ЛЕГЕНДЕ О БЕДНОМ ДЬЯВОЛЕ
И ОБ АДВОКАТАХ САТАНЫ» В. КОРОТКЕВИЧА**

Т. С. Супранкова

ст. преподаватель (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

Статья посвящена влиянию библейской архетекстуальности на формирование мотивов и топосов фаустианы в «Легенде о бедном дьяволе и об адвокатах Сатаны» В. Короткевича. В работе прежде всего сделан акцент на диалоге «Легенды» с ключевым произведением фаустианы – «Фаустом» И. В. Гёте, который в свою очередь изобразил аллюзии и реминисценции из Библии. Рассматриваются основные идеи и образы фаустианы, которые подчеркивают архетекстуальную роль Библии в национальных литературах и мировой культуре.

Ключевые слова: фаустиана; Библия; Й. В. Гёте; В. Короткевич; мотив; топос; Просвещение; XX век.

**BIBLICAL MOTIFS IN THE DIALOGUE
WITH FAUST-CONCEPT IN «THE LEGEND OF THE POOR DEVIL
AND SATAN'S LAWYERS» BY UL. KARATKEVICH**

T. S. Suprankova

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

The article is dedicated to the influence of biblical archetextuality on the formation of Faust-concept's motifs and topoi in «The Legend of the Poor Devil and the Lawyers of Satan»

by Ul. Karatkevich. The work primarily focuses on the dialogue of the «Legend» with the key work of Faus-concept – «Faust» by J. W. Goethe, who in turn depicted allusions and reminiscences from the Bible. The main ideas and images of Faus-concept are being researched, which emphase the archetextual role of the Bible in national literatures and world culture.

Key words: Faust-concept; the Bible; J. W. Goethe; Ul. Karatkevich; motif; topos; Enlightenment; the twentieth century.

Уладзімір Караткевіч быў адным з тых айчынных майстроў слова, хто сам падкрэсліваў арганічны ўплыў на сваю творчасць класікі сусветнай літаратуры. Як крытык ён выступаў з артыкуламі пра Скарыну, Купалу, Коласа, Байрана, Гётэ і інш. пісьменнікаў, чыя творчасць даўно ўжо стала здабыткам як нацыянальных літаратур, так і сусветнай. Ён вельмі добра адчувае ўключанасць айчынага мастацтва слова ў сусветны працэс, імкнецца падыхаць “жыватворным”, “высокім” паведамленням гётэўскіх вяршынь, захапіцца гучаннем верша сусветнага класіка і зрабіць яго “нашым”. Пад апошнім дзеяннем Караткевіч заўсёды ў крытычных працах мае на ўвазе перадусім добры і якасны пераклад тэкста з мовы арыгінала, а таксама пералажэнні, прысвечэнні, пераапрацоўкі асобных топасаў, ідэй, матываў ва ўласнай творчасці.

Трэба адзначыць, што ў літаратурнай спадчыне Ул. Караткевіча фаўсціянскія матывы распрацоўваюцца у шмат якіх творах праяўнага жанру, лірыцы, гэта асобныя альянсы, альбо цэлыя фабульныя пералажэнні (гл.: [1]). Ён з’яўляецца адным з першых крытыкаў беларускага перакладу «Фаўста», выканаўшага Васілём Сёмухам, адным з першых перакладчыкаў кананічных кніг Бібліі (Старога і Новага Заветаў) на сучасную беларускую мову. У эсе «І наш «Фаўст»», якое ўпершыню было апублікаванае ў пятым нумары часопіса “Маладосць” за 1978 год (праз два гады пасля выхаду ў свет перакладу) пісьменнік так вызначае мэту свайго даследавання: « <...> гэтае эсэ не разважанне пра тое, чаго варта гэтая рэч, а проста некалькі думак аб перакладзе «Фаўста», аб нашым беларускім «Фаўсце»» [2, с. 417].

Выбітны знаўца нацыянальнай і сусветнай літаратуры, Ул. Караткевіч заўважае, наколькі важным для беларускага чытача было атрымаць знакамёты шэдэўра на ўласнай мове. Беларусы былі знаёмыя ўжо з рускімі перакладамі М. Халадкоўскага і Б. Пастэрнака, якія выдаваліся і ў нашых друкарнях, але наколькі больш значнай падзеяй для айчынага літаратуразнаўства быў выхад перастворанага па-беларуску «Фаўста», сведчаць наступныя разважанні пісьменніка: «Шмат год я ведаў аб тым, што чалавек, пра якога я сёння гавару, перакладае адну з найвялікшых паэм зямлі на беларускую мову. Я ведаў Васіля Сёмуху даўно, ён быў рэдактарам аднаго з маіх твораў і сумленна імкнуўся зрабіць яго лепшым. <...> Пераклад «Фаўста» рэч, бадай, немагчыма-складаная. Ісці па сцэжках Гётэ – як на злом галавы. Дыхаць жыватворным, але высокім паведамленням яго горных вяршынь можа не ўсякі.

І яшчэ адна падстава для трывогі. Я рызыкну сказаць, што пераклад такой рэчы – адзнака сталасці літаратуры, адзнака таго, што плынь яе няст-

рымная. Не можа паўнакроўна жыць літаратура без Шэкспіра, Дантэ, Гётэ, якія гучаць на яе мове. Першы ў нас ёсць. Другога пакуль што няма. Трэці – толькі што з'явіўся.

І вось пераклад прачытаны да апошняй старонкі. З грудзей вырываецца ўздых палёгкі... Вытрымалі... І ўсе мары юнацтва калі-небудзь узяцца за яго са-мому адпадаюць. Цяжкая праца выканана дасканала, і пасля яе ўсе твае спробы будуць проста непатрэбнымі... » [2, с. 407]. Але не выканаўшы ўласны пераклад, пісьменнік змог дасягнуць іншага – стварыць свайго, беларускага Фаўста, адметнага і самабытнага. Самым ўдалым і яскравым пераасэнсаванне сусветнай, у тым ліку і гётэўскай фаўсціяны, на наш погляд, з'яўляецца «Легенда аб бедным д'ябле і аб адвакатах Сатаны» (1961). Тэкст ўпершыню быў надрукаваны ў 1994 годзе ў часопісе “Беларусь”.

Як і ў «Фаўсце» Ё. В. Гётэ, так і ў «Легендзе...» неадназначная жанравая характарыстыка твора. Традыцыйна першы называюць трагедыяй, што пазначана ў падзагалюку («Faust. Der Tragödie erster Teil» – «Фаўст. Першая частка трагедыі»). Як лічыць даследчыца Н. С. Лейтэс, «Фаўст» ствараўся ў пераломную гістарычную эпоху і з'явіўся сінтэзам розных жанраў: маралітэ і містэрыі, міраклі, эпічнай паэмы, трагедыі, філасофскай, мяшчанскай, гістарычнай драмы, рыцарскага рамана, фарса, класічнай камедыі, маскараднага дзеяння, чарадзейнай оперы (гл.: [3, с. 31]).

«Фаўст» – гэта таксама і філасофская прыпавесць пра чалавека і яго прызначэнне, бо пошукі Фаўста – гэта пошукі ўсяго чалавечтва. «Фаўст» Гётэ блізкі да «Боскай камедыі» Дантэ і «Страчанага раю» Мільтана па грандыёзнасці ахопу рэчаіснасці і духоўнага свету чалавека. Тыпалагічна твор узыходзіць да трагедыі па маштабнасці сваёй праблематыкі і ўзбуйненню цэнтральных вобразаў. Розныя даследчыкі адзначалі блізкасць «Фаўста» розным жанрам: Н. С. Лейтэс – інтэлектуальнаму раману з эксперыментальным сюжэтам, В. М. Жырмунскі – монадраме і інш. (гл.: [3, с. 43]), але сам Гётэ настойваў на вызначэнні жанру «Фаўста» як драматычнай паэмы, у якой грандыёзнасць ахопу дзеяння і глабальнасць паднятых праблем спалучаюцца з драматызмам і нават лірызмам (гл.: [4, с. 352–353]). У адрозненні ад першага варыянта («Пра-Фаўста»), ад якога захоўваецца характэрная для шцюрмерскай драматургіі хуткая змена эпізодаў, “мастацкая універсальнасць” «Фаўста» не можа быць прызначанай да сцэнічнай пастаноўкі. Тым больш, што яго сцэнічны варыянт – лібрэта на музыку А. Г. Радзівіла – быў ужо перапрацаваны Гётэ. Пры завяршэнні твора вялікі паэт не арыентаваўся на які-небудзь канкрэтны жанр, ён ствараў, як падказвала яго творчае натхненне. Таму ў «Фаўсце» спалучаецца ўсё: лірызм, драматызм і трагізм, шырыня і глабальнасць эпасу. Такім чынам, мы можам назіраць у гэтым творы сінтэз ўсіх трох літаратурных родаў – эпасу, лірыкі і драмы.

Жанр «Легенды аб бедным д'ябле і аб адвакатах Сатаны» вызначаецца з самага пачатку: у загалюку і ва ўступнай частцы (містэрыя з інтэрмедыямі), што адразу ўказвае на эстэтыку рамантызму (легендарны характар, апеляцыя да сярэднявечных жанраў). Містэрыя канцэнтруе ўвагу на таямніцы, а інтэрмедыя

ўказвае на тое, што ў творы будзе прадстаўлены і рэалістычны пласт, гэта своеасаблівае перамежаванне света зямнога і містычнага, што адразу ж заўважна з першых радкоў. Беларускі пісьменнік і літаратуразнаўца Сяргей Кавалёў вылучае ў «Легендзе...» адначасова і спецыфіку жанру фэнтэзі: «у беларускай літаратуры перадагісторыя гэтага жанру таксама сягае XIX стагоддзя («Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях Яна Баршчэўскага), у пазнейшыя часы элементы фэнтэзі можна знайсці ў творах Вацлава Ластоўскага («Лабірынты») і Уладзіміра Караткевіча («Ладдзя Роспачы, Легенда аб бедным д'ябле і аб адвакатах Сатаны)» [5, с. 169].

Твор Ул. Караткевіча таксама спалучае ў сабе рысы эпічнасці, драматургіі і лірызму: у фабулу ўключаныя шмат якія лірычныя адступленні, а дзеянне ахоплівае вялікі часовы і геаграфічны пласт, пра драматургічны складнік яскрава гарорыць той факт, што аўтарам быў створаны таксама кінасцэнар, а НАДТ ім. М. Горкага паставіў п'есу ў 2007 г. (рэж. Б. Луцэнка). Авядальнік (сын ваяводкі, пан Уладак княж Сымонаў сын Караткевічаў) падкрэслівае гэты сінтэз, характарызуючы сваю ролю як “жанглёра, і лютніста, і спявака у час вольны”, а таксама перакладчыка, “філосафа вялікага, кнігалюба, думак ваяводы”, “беларускія і іншыя элаквенцыі знаўцу”, “чалавека не толькі ў беларускіх, але і ў лацінскіх, і ва ўсякіх іншых пісьмёнах пісьменнага і абазнанага” (гл.: [6]). Можна пабачыць у гэтай характарыстыцы і алузію на Прадмовы і Пасляслоўі да Бібліі Францыска Скарыны: «І запісаў, дзеля спасення душы сваёй, а ўсім добрым людзям простым ку ішчасцю і забаве і добраму навучэнню» [6]. Такім чынам, мы маем справы з інтэртэкстуальнасцю, што ўласціва і для «Фаўста» Ё. В. Гётэ, і для корпусу біблейскіх тэкстаў.

Асаблівай ўвагі заслугоўвае і спецыфіка мастацкай сістэмы космасу, створаная абодвума аўтарамі. Гэтэўскі хранатоп – увесь Сусвет: завязка пачынаецца ў “Пралогу на Небе” (дзе ясна прачытваюцца алузіі на “Кнігу Ёва”), дзеянне разгортваецца ў розныя эпохі гісторыі чалавецтва, як у канкрэтнай Нямеччыне, так і ва ўмоўным свеце, фінал – замест пекла, у якое хацеў забраць душу Фаўста Мефістофель, – Нябёсы. Для Ул. Караткевіча Нябёсы і Зямля знаходзяцца ў адной сістэме каардынат, дакладней, Зямля, палепшаная Чалавекам, можа стаць раем, бо інакш яна ператворыцца ў зямное пекла (“аб выгнаных з аднаго пекла ў другое” [6], як пазначаецца ва Уступе):

Гётэ “Фаўст”	Караткевіч “Легенда...”
Нябёсы	
Зямля	Зямля
Пекла	Пекла

Ствараючы падобны макракосм, Ул. Караткевіч інтэрпрэтуе так выснову Фаўста аб сэнсе і прызначэнні жыцця чалавека і чалавецтва. Для абодвух аўтараў гэта дзеянне скіравана ў будучыню і для дадзенай высновы характэрны ўмоўны лад, бо ўсё залежыць ад пазіцыі чалавека і яго дзеянняў на карысць ча-

лавецтва. Гэтыя рэплікі, укладзеныя ў вусны галоўных герояў, Фаўста і Рогача, гучаць ў фінале як мудры завет і настаўленне чытачу:

Гётэ “Фаўст”	Караткевіч “Легенда...”
Дык вось канечны вынік мудрасці людской: Што толькі той жыцця і волі варт, Хто кожны дзень за іх ідзе на бой. Хай так жыве стары і малады. Калі б у працы ўбачыў я заўсёднай Народ свабодны на зямлі свабоднай, Імгненню б я сказаў тады: “Цудоўнае, спыніся! – панясу З сабою ў вечнасць я тваю красу” [7, с. 559].	Але пекла пад зямлёй не будзе... А зямное пекла мы таксама знішчым [6].

Яшчэ адным паказальным момантам з’яўляецца тое, што Караткевіч, як і Гётэ, часам канкрэтнага дзеяння, што адбываецца на Зямлі, дакладней, на радзіме, выбірае шаснацатае стагоддзе, эпоху Адраджэння, калі свет стаяў на парозе Новага часу: *«Дай руку, друг, – хачу я сказаць. – Я павяду цябе далёка, у XVI стагоддзе. Я пакажу табе д’ябальскія падкопы і сонечныя ўсмешкі чалавечых вачэй, бязодні подласці і высакароднасці, нянавісці і любові. Таму што нават тады свяціла сонца і зрэдку не з шыбеніц раслі на зямлі лясы... Тады род чалавечы быў прыніжаны і вялікі. Тады людзі, як заўсёды, чакалі канца свету і прыходу антыхрыста. Тады, як вядома, яшчэ не было скасавана пекла, і таму існавала два пеклы: адно пад зямлёю, а адно – на ёй... »* [6].

Галоўны герой легенды праходзіць шлях ад чорта да Чалавека, ад Мефістофеля да Фаўста: Рагач – ён жа Андрэй Рогач, ён жа магнат Андронік Рагінскі, ён жа кароль Андронік I. Услед за Томасам Манам Караткевіч стварае у асобе аднаго персанажа Фаўста-Мефістофеля. Тут можна таксама ўбачыць алузію на ідэю аб звышчалавеку Ф. Ніцшэ, а таксама і на канцэпт чалавека заходнееўрапейскай цывілізацыі О. Шпэнглера ў «Заходзе Еўропы» («*Der Untergang des Abendlandes*») адэкватней было б перакласці як «Заняпад Еўропы») (гл.: [8]). У артыкуле «І наш Фаўст» Ул. Караткевіч акцэнтую асабліваю ўвагу менавіта на Мефістофелі, найбольш рэльефна выдзяляе менавіта яго, і адзначае, што Васілю Сёмуху добра ўдалося схопіць гэты вобраз: *«Мефістофель увогуле ўдаўся перакладчыку. Як і ў Гётэ, ніяк не можаш пазбыцца думкі, што аўтар ім трохі любуецца. Так, нарабіў пад канец шмат дрэннага (трэба ж яму апраўдаць сваю рэпутацыю), так, з’едліваць. Але, нягледзячы на ўсё наноснае, ён багаторац, а значыцца ў сім-тым блізка да ўвасобленага чалавека. Нахабны, дзёрзкі, вясёлы, злосны... і на дзіва сімпатычны. Сапраўдны іронік, хітруга, сафіст, цынік – і істота, якая чыніць дабро. Уладар дзіўнай, але цалкам натуральнай дыялектыкі: жыць – каб адмаўляць. Частка цемры, якая спарадзіла святло»* [2, с. 410]. Разважаючы над ўдачамі беларускага перакладу, Караткевіч адзначае, што вобраз Мефістофеля сапраўды самы каларытны, наймацнейшы: *«Бо ён – гэта*

скепсіс, гэта адмаўленне старога, пробны камень чалавечай думкі і стымулятар чалавечага поступу, а значыць, неабходная частка нас саміх» [2, с. 411].

Заўважым, што асноўнаму, чаму насуперак жаданням Сатаны і пекла вучыцца Рагач, тоесна мефістофелеўскаму злу, з якога ўтвараецца дабро. У легендзе менавіта ён спараджае святло, з чорта ператвараецца ў Чалавека, імкнецца зрабіць свет лепшым. Таму аўтар «Легенды...» так ясрава іграе на кантрасце пачатка, прадстаўленага пеклам і змрочнымі замалёўкамі на зямлі, дзе таксама пануе пякельны агонь войнаў, і канца, калі апісвае той зямны рай, які здольны стварыць той, хто любіць сваю Бацькаўшчыну.

Важнае месца ў «Легендзе...», як бачна, адведзена тэме дваініцтва (якая навяяная рамантызмам), матыў гэты закранае не толькі галоўнага героя, але і яго каханую (Дубраўка, яна ж і каралева Агата), а таксама гэта «Скрогат Зубоўны – ён жа магнат П'янда з Чапляіна – д'ябал у малодшым камандным чыне» [6]. Асаблівай увагі заслугоўваюць вобразы каханых у абодвух творах. Калі ў «Фаўсце», творы эпохі Асветніцтва, прысутнічае і канкрэтыка, і сімволіка, персаніфікаваная ў Грэтхен і Алене Траянскай адпаведна, то ў «Легендзе...» прасталюдзінка Дубраўка і каралева Агата – «длань святла і молат цемры, дваінікі ў чалавечых увасабленнях сваіх» [6]. Сам жа спосаб прэзентацыі гэтых персанажаў, безумоўна, запазычаны Ул. Караткевічам у Ё. В. Гётэ, а сцэна адпраўлення Рогача на зямлю і ператварэнне яго ў чалавека мае шмат алюзій на «Кухню ведзьмы» з «Фаўста».

Сімволіка люстэрка вельмі важная для Гётэ, у ёй затойваецца рамантычная ідэя двухсвецця. Люстэрка – своеасаблівы праваднік паміж зямной і містычнай рэальнасцю, у ім можна пабачыць будучыню, яно прадказвае падзеі. Падчас свайго амаладжэння Фаўст бачыць у люстэрку цьмяны вобраз: «Што бачу я! Ё чароўным шкле // Лунае цьмяна вобраз мілы! // Каханне, дай хутчэй мне крылы // Дагнаць чароўную ў імгле!» (Пераклад В. Сёмухі) [7, с. 232]. Як пасля пакпіць з яго Мефістофель, «Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, bald Helenen in jedem Weibe». – («Ты пабачыш з гэтым напоем у целе хутка Алену ў кожнай жанчыне [бабе]») [9, S. 74]. Дарэчы, пераклад Васіля Сёмухі («Чакай, праз сілу нашага пітва // У бабе ўбачыш ты багіню характа» [7, с. 239]) губляе вобраз Алены Прыгожай, які Фаўст будзе шукаць далей на працягу ўсяго твора. Першай на шляху спасціжэння кахання і прыгажосці будзе Маргарыта. Спазнанне з дапамогай Алены дасканалых форм антычнага свету ў канцы канцоў прыводзяць яго да важнай высновы, хоць і не без пэўнага расчаравання (смерць Эўфарыёна, знікненне самой Алены Траянскай). Люстэрка раскрывае перад Фаўстам таямніцы будучага, яно з'яўляецца спосабам самапазнання народжанага наноў у кухні ведзьмы героя.

У Ул. Караткевіча люстэрка трансфармуецца ў кінастужку, якая дэманструецца абітальнікам пекла (у якім дзеянне на чатырыста год абганяе зямны падзеі): «Гасне святло. З праекцыйнай будкі цягнецца да экрана светлы конус. І на экране ўстаюць прыўкрасныя гарады, цяністыя гаі, стройныя вежы замкаў, сытыя вёскі. І потым на ўсё гэта ляціць агонь... На экране ўзнікае вялізная

змрочная зала. Паміж калонамі ледзь могуць прайсці два чалавекі. І са змроку ідзе на Рогача цёмнавалася жанчына сярэдніх год. Вочы вялікія, шэрыя. Нос прамы. Пачуццёва-пажадлівы рот з прыпухлымі вуснамі скажоны жорсткай складкай. Гэта каралева Агата. Усе з некаторым жахам глядзяць на аблічча жанчыны: не вельмі прыкметнае, але чымсьці ўладна прыцягваючае да сябе... І раптам экран заміргаў. Замест залы палаца на ім цёмная пушча, папараць, пранізанае сонцам, і... тое самае аблічча. Толькі на гэты раз велікаваты рот усміхаецца, а вочы, падобныя на вочы лясной лані, глядзяць даверліва і безабаронна. А вакол пушча і цішыня» [6]. Абедзве жанчыны, што пасля сыграюць у лёсе Рогача выключную ролю, ужо тут прадстаўленыя як антыподы. А ў вобразе Дубраўкі можна ўбачыць шмат падабенстваў з Грэтхен (адданае і шчырае каханне, матыў вар'яцтва ў турме, і ў фінале выратаванне каханага і прыбыванне з ім у раі, які ім прыгатавалі іх стваральнікі).

У “Кухні ведзьмы” Фаўст мяняе фізічнае аблічча: з шасцідзесяцігадовага навукоўцы ён становіцца трыццацігадовым, Гётэ вяртае яго ва ўзрост духоўнай сталасці (таксама біблейскі матыў), калі чалавек поўны жыццёвых сіл і ўжо мае нейкі жыццёвы досвед, гатовы да новых здзяйсненняў. Рогачу таксама надаюць чалавечы выгляд: «...стаіць перад люстрай. І вось паступова бялее яго аблічча. Чорная поўсць валасоў ператвараецца ў хвалісты залаты лён. Зубы стаюць роўнымі. Вочы – вялікімі і сінімі. Выпростаецца і робіцца стройнай, як таполька, постаць... Вось на ім ужо ўбор вандроўнага ішкаляра: шырокая ў плячах і вузкая ў таліі куртка з разрэзамі на рукавах, берэт, кінжальчык пры поясе, туга абцягнутыя чулкамі ногі... Ён з жахам глядзіць на сваё новае аблічча, праводзячы далонню па твары, плячы, грудзі, назе. Твар яго перакрывіўся» [6]. Перад намі таксама поўны жыццёвай энергіі персанаж, якому наканавана зрабіць шмат выбараў на шляху да спазнання ісціны. Тут таксама можна пабачыць канцэпт “смерці і ўзаскрасэння”, цэнтральны ў Гётэ, калі чорт пераўвасабляецца ў чалавека.

Прамыя алузіі на «Фаўста» Ё. В. Гётэ прысутнічаюць пры апісанні кабінета Сатаны: «Прыёмная Яго Вялікасці Сатаны... Кабінет, падобны на кабінет dokтара Фаўста. Дубовыя шафы, рэторты, кнігі, прыкутыя ланцугамі да стала (каб пазбегнуць спакусы). Сава. Спіць чорны кот. Картатэка» [6]. У пякельных універсітэцкіх аўдыторыях таксама вывучаюць «Фаўста», дзе «у скажоным выглядзе падаецца станоўчы вобраз Мефістофеля» [6]. Дарэчы, мефістофелеўскае можна пабачыць і ў апісанні абітальнікаў пекла: «Падзямеллямі пекла рушыць марсіянская дэлегацыя. Узначальвае яе д'ябал з найўна-сентыментальнымі вачыма. У мове выразна адчуваецца ішвабскі акцэнт. Вядзе дэлегацыю Сатана. Зараз у яго бессаромныя манеры прафесіянальнага гіда» [6]. У вялізнай зале з арганам выконваецца «Ноч на Лысай гары» Мусаргскага, дзе прадстаўлены шабаш ведзьмаў (алузія на “Ноч Вальпургіі” з «Фаўста»), а Рогач, як і Фаўст, звяртаецца да Духа Зямлі.

Як і многія пісьменнікі XX стагоддзя, Уладзімір Караткевіч таксама спрычыніўся сваёй творчасцю да тэматыкі фаўсціяны, стварыўшы свае самабыт-

ныя і непаўторныя інтэрпрэтацыі. Яскравейшым праяўленнем яе становіцца «Легенда аб бедным д'ябле і аб адвакатах Сатаны», дзе на ўзроўні кампазіцыі, сюжэтных хадоў, вобразаў можна пабачыць алюзіі і рэмінісцэнцыі на «Фаўста» Ё.В. Гётэ і біблейскія матывы, а таксама і інтэрпрэтацый сусветнай фаўсціяны пазнейшых культурна-гістарычных эпох (Т. Ман «Доктар Фаўстус», О. Шпенглер «Заход Еўропы» і інш.).

Бібліяграфічны спіс

1. Супранкова, Т. С. Фаўсціяна ў творчасці Ул. Караткевіча / Т. С. Супранкова // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : да 900-годдзя Кірылы Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі : матэрыялы XI Міжнароднай навуц. канферэнцыі, Мінск, 24–26 кастрычніка 2013 г. : у 2 ч. Ч. 2. / пад рэд. Т. П. Казаковай. – Мінск : РІВШ, 2013. – С. 228–233.
2. Караткевіч, Ул. І наш Фаўст / Ул. Караткевіч // Збор твораў : у 8 т. Т. 8. Кн. 2. 3 жыццёпісу, нарысы, эсэ, публіцыстыка, постаці, крытычныя творы, інтэрв'ю, летапіс жыцця і творчасці / Ул. Караткевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1991. – С. 407–417.
3. Лейтес, Н. С. «Фауст»: типология жанра / Н. С. Лейтес // Гётевские чтения 1991. – М. : Наука, 1991. – С. 31–43.
4. Синило, Г. В. История немецкой литературы XVIII века : учеб. пособие / Г. В. Синило. – Минск : БГУ, 2012. – 400 с.
5. Кавалёў, С. Раман Нікі Ракіцінай *Ганітва* ў кантэксце развіцця жанру фэнтэзі ў беларускай літаратуры / С. Кавалёў // Беларусазнаўчыя даследаванні. – 2016. – № 10. – С. 169–181.
6. Караткевіч, Ул. Легенда аб бедным д'ябале і аб адвакатах Сатаны [Электронны рэсурс] / Ул. Караткевіч. – URL: https://royallib.com/book/karatkevch_uladzmr/legenda_ab_bednim_dyable__advakatah_satani.html (дата обращения: 10.11.2018).
7. Гётэ, Ё. В. Выбраныя творы / Ё. В. Гётэ; уклад., прадм. Л. Баршчэўскага і П. Копанёва, камент. Л. Баршчэўскага і В. Сёмухі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1999. – 640 с.
8. Супранкова, Т. С. Ідэя аб звышчалавеку ў генезісе нямецкай і беларускай культур / Т. С. Супранкова // Культура. Науча. Творчаства : XII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 3 мая 2018 г. : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол. : А. А. Корбут [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2018. – С. 557–562.
9. Goethe, J. W. Faust. Der Tragoedie erster Teil / J. W. Goethe. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1986. – 136 S.

БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ И ГНОСТИЧЕСКИЕ ТОПОСЫ В НАРОДНОЙ КНИГЕ «ИСТОРИЯ О ДОКТОРЕ ИОГАННЕ ФАУСТЕ, ЗНАМЕНИТОМ ЧАРОДЕЕ И ЧЕРНОКНИЖНИКЕ»

Е. К. Сельченко

ст. преподаватель (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
elena.selchenok@gmail.com

В статье рассматривается образ Фауста в Народной книге «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» как парадоксальный и противоречивый, в котором нашли отражение религиозные искания эпохи Реформации, что выразилось в парадоксальном соединении нравоучительного пафоса с аллюзией на жертвенно познающего Христа и гностической составляющей образа избранного, получающего запретное знание в откровении.

Ключевые слова: гностицизм; гностический топос; библейские аллюзии; Фауст; Христос.

BIBLICAL ALLUSIONS AND Gnostic TOPOSES IN THE PEOPLE'S BOOK "THE STORY OF DR. JOHANN FAUST, THE FAMOUS MAGICIAN AND WARLOCK"

E. K. Selchenok

Ass. Lecturer (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
elena.selchenok@gmail.com

The article examines the image of Faust in the people's book «The Story of Dr. Johann Faust, the famous magician and warlock» as paradoxical and contradictory image, which reflected the religious quests of the Reformation era, which was expressed in a paradoxical combination of moral pathos with an allusion to the sacrificially cognizing Christ and the gnostic component of the image of the chosen one receiving forbidden knowledge in revelation.

Key words: Gnosticism; gnostic topos; biblical allusions; Faust; Christ.

В период Реформации в ходе борьбы с Римской Церковью на фоне религиозных исканий актуализировались топосы гностицизма (подробнее см. [4]) и переосмысливались библейские образы. Именно в эпоху Реформации в лютеранской среде оформляется легенда о Фаусте, которая представляется ярчайшим проявлением германского гнозиса. Становление образа Фауста в этот период непосредственно связано с ходом развития Реформации и с образом самого Мартина Лютера.

В легенде Фауст собирает в свой послужной список все чудеса величайших магов, ученых, волшебников всей немецкой (и даже догерманской) христианской

истории – Симона-мага, Альберта Великого, Агриппы, Парацельса, Одина (Отинна). Полеты по воздуху (противоестественные для человека), вызывание умерших (преодоление смерти), создание ex nihilo чудесных замков и садов (творение фактически на уровне Бога) – все это делает самого мага богом, ведь именно Богу подвластна жизнь и смерть, изменение законов природы и творение единой волей. Столь завышенная антропология, превосходящая даже ренессансное представление о человеке, созвучна гностическому обожествлению избранного пневматика, открывшего в себе гнозис – нечто, недоступное другим. Это “нечто” в христианском сознании того времени не могло трактоваться иначе, как бесовское наваждение. Однако показательно, что даже в такой демонологической трактовке Фауст смог быть наполовину оправдан, что подтверждает весь тон заключительной части книги Иоганна Шписа.

В истории Фауста есть прямые сюжетные отсылки к гностицизму периода Поздней Античности (образ Симона Мага и образ Елены).

Свидетельство о гностическом прообразе Фауста – Симоне-маге – есть в трактате голштинского пастора Самуила Мейгеруса, вышедшем в 1587 г. *Faustus* – прозвище Симона-мага – означает “счастливый”, “благодатный”. Иронично, что именно такое имя носит герой легенды о Фаусте. В XVI в. в Германии появляются люди, называющие себя Фаустус, в честь мага – соперника апостолов.

Кроме прямых параллелей с признанным «отцом всех ересей» гностиком Симоном-магом, в среде современников встречаются и прямые отсылки к манихейству Фауста, которое, как известно, наследовало гностицизму. Так в 1531 году Себастиан Франк писал: *«Фауст, мистификатор, вместе с Манихеем предполагал, что Христос не мог в действительности ни родиться, ни умереть... Он говорил, что Бог Ветхого Завета – злой Бог. Он порицал закон, потому что он исходит от злого Бога; допускал двух Богов, два начала всех вещей и слышали, как он повторял это часто»* [3, с. 26]. Гностическая составляющая Фауста была воспринята уже современниками.

На связь с Симоном-магом указывает и сюжет с Еленой. Жиль Куиспел предположил, что автор Народной книги был знаком с романом «Узнавания» Климентя Римского, в котором «Симон описывается как еврей-гностик. Но он тоже был магом, во многом похожим на Фауста в Народной книге: он летал по воздуху, общался с духами, призывал духов мертвых, в конце романа он даже принимает облик другого человека, и – он был женат на Елене» [8].

Образ Елены непосредственно связан с гностической традицией. Так, по сообщениям Псевдо-Климентин Елена была блудницей в городе Тир. Как отмечает С. С. Аверинцев, Симон *«утверждал, что сам он предвечный верховный Бог, а Елена – его первая творческая мысль (“Энной”), его Премудрость – София»* [1, с. 73], представляя, что некогда она была Еленой Троянской. Предполагалось, что через ее освобождение освобождается страждущее духовное начало во всем мире. По мнению ученого этот миф представляет собой вариант гностического мифа о падшей Софии [1, с. 73]. В связи с этим уместна параллель с гностическим текстом, входящим в состав рукописей библиотеки из Наг-

Хаммади, – «Толкование о душе», греческий оригинал которого утерян. Это си- монианский текст, в основе которого лежит гностически интерпретированный ор- фико-пифагорейский миф о душе: *«До тех пор, пока она находилась у Отца одна, была она девой и андрогинном... а когда упала в тело и вошла в эту жизнь, тогда оказалась в руках разбойников... Одни пользовались ею насильно, другие же убеждали ее ложным даром. Она... стала блудодействовать.<...> Когда же Отец взглянет вниз на нее и увидит ее в... позоре и кающуюся в своем блуде.<...> послал ей Отец с неба ее мужа который (и) брат ее первородный... Оставила она свой прежний блуд... и обновилась для брака»* [6, с. 205–208]. Упоминание имени Елены в «Толковании о душе» позволяет считать образ Елены воплощением этой души, в том числе и в гностицизме: *«Также еще говорит Елена: “Мое сердце отвернулось от меня, и я хочу вернуться опять в мой дом”»* [6, с. 210]. Представление о Елене как о душе (психе) есть и у пифагорейцев. На гностиче- скую природу образа Елены уже в последующем переосмыслении сюжета о Фау- сте у Гёте указывал К. Г. Юнг в своей работе «Психологические типы» [7, с. 238].

В Народной книге особое внимание обращает на себя описание смерти Фа- уста. Перед смертью он выезжает из Виттенберга в другой город, где собирает всех своих студентов, учеников и друзей, организовывает с ними трапезу, рас- сказывает им о своих предстоящих муках, оставляет им свое духовное завеща- ние, затем отправляет их спать, и дьявол его убивает. Настигает его смерть в Страстную пятницу. *«Доктор Фауст... в тот самый день, когда дух ему сооб- щил, что дьявол явится за ним, отправился к своим задушевному друзьям маги- страм, бакалаврам и другим студентам, прежде часто его посещавшим, про- сить их, чтобы они отправились с ним на прогулку в село Реймлик, в полуверсте от Виттенберга, и поели там вместе с ним... И отправились они все туда и закусили там поутру...»* [3, с. 99]. Фауст говорит, что *«должен сообщить им не- что важное»*, и говорит о своем договоре с дьяволом, о своей судьбе, об отме- ренном ему сроке: *«Ну вот, срок этот приходит к концу в эту ночь, и часы, стоящие перед моими глазами, указывают, что скоро наступит мгновение, ко- гда он заберет меня в эту ночь... Поэтому я созвал вас, любезные мои друзья и милостивые господа, к себе перед кончиной, чтобы осушить вместе поминаль- ную чашу и чтобы погибель моя не осталась от вас утаенной»* [3, с. 99]. Образ близящейся смерти (страстей), образ чаши, о которой Христос в Гефсиманском саду молит Отца, духовное завешание друзьям... Даже не углубляясь можно увидеть здесь некий перевертыш евангельского повествования о Страстях Хри- стовых: Тайная вечеря, рассказ о предстоящих страданиях, молитва в Гефсиман- ском саду, сон учеников, не говоря уже о самом времени смерти – *Страстная пятница*. Упоминает Фауст и об описании его дел – своего рода «евангелии»: *«Что же касается тех удивительных дел, которые я совершал... то после вы все это найдете записанным»* [3, с. 100]. Затем ученики пошли спать, и мучени- ческую смерть Фауст принял без их участия. Есть и специфическая версия вос- кресения: *«Когда же настал день и студенты, которые всю ночь не могли за- снуть, вошли в комнату, где находился Фауст, они не увидели его больше»* [3,

с. 101]. Правда, согласно цели повествования, они вскоре нашли его тело в навозной куче и похоронили. Это сочетание возвышенного и низменного, ожидание и разочарование отражает общую противоречивость образа Фауста в книге. После все возвращаются в Виттенберг, где ученик Фауста Вагнер составляет полное жизнеописание героя, включая кончину, после чего *Фауст является Вагнеру*: «...доктор Фауст явился своему фамулусу ночью, как при жизни, и открыл ему много тайностей» [3, с. 101].

Двойственность и противоречивость Фауста заложена уже в Народной книге. Несмотря на изначальную установку создать «*поучение тем, у кого спесивые, гордые, высокомерные и упрямые мысли и голова*» [3, с. 101], сам автор показывает Фауста как натуру мятушуюся, ищущую, противоречивую, в равной мере сочетающую в себе и свет и тьму, и добро, и зло, склонную и к ошибкам, и к раскаянию. В уста Фауста он вкладывает слова: «*Ибо я умираю как дурной и как добрый христианин...*» [3, с. 101]. Это сочетание, немыслимое для церковного мировоззрения. Как дурной христианин Фауст погибнет, как добрый христианин – спасется. На наш взгляд, это отражение гностической оппозиции обреченного гибели мира плоти и бессмертия мира духа, спроецированное на индивидуальную судьбу. Герой раскаивается и хочет спасти свою душу. Смерть Фауста выглядит не как заслуженное наказание, но как трагедия, постигшая ищущего человека. Это не осуждение Фауста, а фактически описание его прощания – это *гимн сильной личности*. Именно поэтому друзьям о своей участи и ошибках Фауст рассказывает «с душевной твердостью, чтобы они не оробели и не пали духом», и принимает мученическую смерть [3, с. 101].

По наблюдению А. И. Белецкого, в процессе складывания единой легенды о Фаусте из разрозненных сведений в книге оказались несогласованно сосуществующими сразу несколько версий прочтения его истории – нижнерейнская, виртенбергская и эрфуртская [2, с. 14]. Согласно эрфуртской версии Фауст является ученым, гуманистом и волшебником в духе Агриппы Неттесгеймского, а по виртенбергской – он “шарлатан низшего разряда” и союзник черта. При всей противоречивости получившегося текста, непосредственно из глубин самой германской культуры он вобрал в себя особый потенциал, стремление к возвеличиванию личности, подобной Фаусту. История Фауста – это не самостоятельный сюжет об очередном колдуне, а квинтэссенция германского восприятия сверхчеловека, выходящего за рамки законов церкви, законов морали, законов природы, устрашающего могуществом и дерзостью и при этом вызывающего восхищение, который «*положил себе исследовать первопричины всех вещей*» [3, с. 43]. «*Во всех чудесах Фауст предстает перед нами с величественными чертами древних чудотворцев, преодолевающих смерть, пространство, время и природу своей сверхчеловеческой силой*» [2, с. 147]. По сути, он «преодолеывает человека в себе». В этом презрении к установленным физическим и моральным законам Фауст проявляет гностическую, пневматическую природу.

Если говорить о смерти Фауста, то по мнению Ж. Куиспела, «*неизвестный автор считает, что тело Фауста принадлежит дьяволу, но его душа может*

обрести прощение и благодать. Его Фауст не осужден, но оправдан. И это философия Лютера». «Лютер был обеспокоен не человеческой природой, а проблемой испорченности христиан. Он спрашивал: есть ли там хоть какая-то надежда для такого плохого христианина как я? И он отвечал: *simul Justus et peccator* – я одновременно и грешник, и праведник, поскольку я оправдан верой. И для автора Народной книги, Фауст, будучи безбожником, тем не менее, оправдан» [8]. Еще раз отметим: этот антагонизм бессмертия духа и тленности тела, вдобавок достающегося дьяволу, с нашей точки зрения, представляет собой проекцию гностических идей на индивидуальную судьбу.

Образ Фауста – стремящегося, неутомимо ищущего, ошибающегося – был создан, оправдан и санкционирован, по сути, самим Лютером. До него церковь активно продвигала идею дара, вдохновения, озарения, как благодати, дарованной свыше, как дара, исходящего от Бога. Но творцы и гуманисты Ренессанса знали совсем иной процесс вдохновения, иное состояние творческого поиска, порой мучительного и болезненного. Это входило в противоречие с церковным представлением о вдохновении и заставляло сомневаться в источнике озарения: если легко – то от Бога, если мучительно – то от дьявола, т.е. «трагическая мучительность его обнаружения свидетельствует о его «темной природе». Переживание вдохновения больше соответствовало языческому (сократовскому) учению о личном демоне, что, несомненно, вступало в противоречие с христианским мировоззрением. Лютер же в своих ранних работах переосмысливает концепцию благодати: «Своим учением о воскрешающем страдании молодой реформатор санкционировал мирские муки творчества» [5]. Получается, что в идее Лютера возрождается, актуализируется образ страдающего ради получения знания Бога. Идея выстраданного откровения, ярко воплощенная в девятидневном самораспятии Одина ради получения тайного знания – рун, вновь раскрывается в эпоху Реформации и трансформируется в образ Фауста, приносящего себя в жертву дьяволу ради выхода за пределы дозволенного и возможного – ради тайного знания (в случае с Фаустом выраженного в алхимии, астрологии, магии – чернокнижии в целом).

По справедливому замечанию А. И. Белецкого, «Фауст ищет и не находит в себе способностей не на обычные знания, а на недозволенные, запретные. Он хочет стать выше не своего ума, но и ума человеческого» [2, с. 156]. Это тайное знание (ГП) – нерациональное, недоступное простому разуму – Фауст и получает: о причинах падения Люцифера, об иерархии демонов и их управлении, о внешнем образе падших ангелов, их жилище, о могуществе злых духов и т. д. То, что речь идет не об обычном знании и могуществе, – очевидно. Откровение Фауста схоже с откровением об истинном устройстве вселенной под властью архонтов, по приказу Злого Бога закабаливших душу человека. В этих описаниях «классики, талмудисты, каббалисты, Лютер» перемешались вместе. Автор «Народной книги» несомненно вдохновлялся ренессансными образами и, конечно же, в первую очередь образом самого реформатора Лютера: «Духовная атмосфера немецкого гуманизма, типы Парацельса, Лютера, Гуттена, Агриппы, Рейхлина нашли себе символический образ в Фаусте, смелом исследователе, в своем преступном высокомерии забывшем о спасении души» [2, с. 76].

Нечто, противоречащее общепринятой церковной морали (аллюзии на Лютера, завышенный антропологизм, аллюзии на Христа, сочувствие трагической участи Фауста, что противоречило дидактической функции истории) почувствовали сами современники. Поэтому уже к концу века издание Шписа исчезает с книжного рынка и уступает место более скучному, но более «правильному» тексту Видмана, в котором отсутствует многое, имеющее гностические корни, в том числе и эпизод с Еленой. Возможно, именно поэтому впоследствии И. В. Гёте при создании «Фауста» ориентировался не на книгу Видмана, но на Шписа, у которого Фауст несет тот гностический заряд, который был заложен в нем изначально. О выборе издания Шписа свидетельствует и эпизод с Еленой, и имя ученика Фауста (Вагнер), которого у Видмана зовут Иоганн Вейгер (Weiher), возможно, с намеком на ученика Агриппы Иоганна Вира.

Парадоксальный и противоречивый образ легендарного Фауста объединяет в себе всех искателей откровенного знания той эпохи, выходивших за грани дозволенного, включая и Мартина Лютера. Ассоциация жертвенно познающего Фауста с Христом (в сцене смерти) и узнаваемые гностические черты еще раз подчеркивают гностическую составляющую образа Фауста и указывает на актуализацию гностических топосов в культуре немецкой Реформации.

Библиографический список

1. Аверинцев, С. С. София – Логос : Словарь / С. С. Аверинцев. – Киев : Дух і Літера, 2001. – 460 с.
2. Белецкий, А. И. Легенда о Фаусте в связи с историей демонологии / А.И.Белецкий // Записки Неофилологического общества при С.-Петербургском университете, 1911, вып. 5. – СПб., 1911. – С. 60–61.
3. Легенда о докторе Фаусте / под ред. В. М. Жирмунского. – М. : Наука, 1978. – 430 с.
4. Сельченко, Е. К. Трансформация идей гностицизма в европейской культуре / Е. К. Сельченко // Актуальные проблемы современного образования : сб. науч. ст. по материалам V Международной научно-практической конференции (Минск, БГУ, 18–19 октября 2018 г.). – Минск : Изд. центр БГУ, 2018. – С. 474–484.
5. Соловьев, Э. Ю. Непобежденный еретик: Мартин Лютер и его время [Вступ. ст. Т. И. Ойзермана]. – М. : Мол. гвардия, 1984. – 288 с. [Электронный ресурс] / Э. Ю. Соловьев. – URL: <http://e-libra.ru/read/351437-nepobezhdennij-eretik-martin-lyuter-i-ego-vremya.html> (дата обращения: 25.03.2018).
6. Толкование о душе // Хосроев, А. Л. Александрийское христианство: по данным текстом из Наг Хаммади (II, 7; VI, 3; VII, 4; IX, 3). – М.: Наука, 1991. – С. 205–214.
7. Юнг, К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг; пер. с нем. С. Лорие, под ред. В. Зеленского. – СПб. : Ювента; М. : Прогресс-Универс, 1995. – 716 с.
8. Quispel, G. Faust: symbol of western man / G. Quispel. – Eranos. – 1966. – pp. 241–265.

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ТРАГЕДИИ А. ГРИФИУСА «ЕКАТЕРИНА ГРУЗИНСКАЯ»

Н. Н. Тарасевич

студентка (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)

tarasevitch.nadeschda@yandex.by

Научный руководитель – Г. В. Синило, кандидат филологических наук, доцент

В статье исследуются библейские мотивы в трагедии Андреаса Грифиуса «Екатерина Грузинская». Показано, что центральные идеи произведения – мученичество во имя веры, стоическое Постоянство (Constantia), воплощенное в образе главной героини, ее верность Богу, своему народу и себе, способность на самопожертвование. В судьбе Грузии Грифиус видит параллели с судьбой родной Германии, утверждает необходимость духовного подвига ради спасения души.

Ключевые слова: неостоицизм; Constantia; стоический герой; мученичество во имя веры; немецкая литература XVII века; барокко; трагедия; Андреас Грифиус.

BIBLICAL MOTIFS IN ANDREAS GRYPHIUS'S TRAGEDY «KATHARINE OF GEORGIA»

N. N. Tarasevich

Student (Belarusian State University, Belarus, Minsk)

tarasevitch.nadeschda@yandex.by

Supervisor – G. V. Sinilo, PhD (Philology), Ass. Prof.

In this paper, we explore biblical motifs in Andreas Gryphius's tragedy «Catharine of Georgia». The central ideas of the work are the martyrdom in the name of faith, the stoic Constantia, embodied in the image of the main character, her faithfulness to God, her people and herself, and her ability to sacrifice herself. In the fate of Georgia, Gryphius sees parallels with the fate of his native Germany, and asserts the need for a spiritual feat for the salvation of the soul.

Keywords: Neostoicism; Constantia; stoic hero; martyrdom in the name of faith; German literature of the 17th century; baroque; tragedy; Andreas Gryphius.

Эпоха XVII века кардинально изменила картину мира и мироощущение человека. Особенно трагической эта эпоха была для Германии. Тридцатилетняя война (1618–1648), в ходе которой погибли три четверти населения страны, опустошила немецкие земли, отбросила Германию назад в социально-экономическом и духовном отношении. В это сложное время духовной опорой для многих образованных людей, особенно мыслителей и поэтов, становится неостоицизм (стоицизм с поправкой на библейское мировоззрение). Именно

неостоицизм, основоположником которого явился нидерландский мыслитель Юст Липсий (трактат «De Constantia» – «О Постоянстве», 1584), стал главной философской базой барокко, а барокко, в свою очередь, – генеральным направлением в немецкой литературе XVII века.

Немецкие писатели той эпохи в самых тяжких условиях не прекращали служить родному народу всей силой своего таланта. Они стремились возродить родной язык, призывали людей вопреки непостоянству мира всегда оставаться верным Богу и самому себе. Одним из таких деятелей был Андреас Грифиус (Andreas Gryphius, 1616–1664) – крупнейший лирический поэт и драматург Германии XVII в. Для него настолько важны стоические идеи, что современники прозвали его «немецким Сенекой». В свою очередь, белорусская исследовательница Г. В. Синило полагает, что его с не меньшим основанием можно назвать «немецким Экклесиастом», настолько важна роль этой библейской книги, чьи идеи близки неостоицизму, для творчества Грифиуса (см. [1]).

Для эстетики барокко книги Библии приобретали особо важное значение. Однако ни одна из книг библейского канона не притягивала к себе мыслителей и поэтов эпохи барокко так, как Книга Экклесиаста. Вслед за Экклесиастом немецкий поэт утверждал, что вопреки бренности, суетности и хрупкости этого мира мы должны искать опору в нас самих и оставаться верными Богу. Эти идеи крайне важны не только для лирики, но и для драматургии Грифиуса.

Андреас Грифиус прожил всего неполных сорок восемь лет. За свою жизнь Грифиус написал пять трагедий, три из которых входят в условный цикл трагедий о мучениках. Как отмечает Г. В. Синило, «подлинным стоическим героем Грифиуса, воплощением нравственного долга, жертвенности во имя родины и веры становится Екатерина Грузинская в одной из трёх трагедий «мученического цикла» драматурга („Katharina von Georgien“, 1647). Изображая в пьесе опустошение Грузии в результате персидского нашествия 1624 г., драматург и поэт побуждал соотечественников задуматься над участью Германии, над судьбами духовности в жестокое время, когда „вся родина погребена под пеплом и являет собой зрелище суетности всего человеческого“» [1, с. 462].

В трагедии Грифиус говорит о судьбе грузинской царицы, которая, чтобы спасти свой народ, добровольно отправляется в Персию, к своим врагам, в качестве заложницы. В нарушение данного царице обещания о полной ее безопасности, ее бросают в темницу и подвергают пыткам. Шах Аббас, охваченный любовной страстью к Екатерине, обещает ей свободу, если она согласится стать его женой и отречется от христианской веры. Екатерина мужественно выбирает мученическую смерть, не желая изменить своей вере, своему народу.

Поведение грузинской царицы стало для Грифиуса ярчайшим примером стойкости духа и веры – образцом стоицизма, столь важного для «немецкого Сенеки». На первом плане для немецкого драматурга – сама Екатерина, ее верность себе и христианской вере. Для Грифиуса она воплощает то, что нидерландский мыслитель Юст Липсий обозначил как *Constantia* – Постоянство, понимая его

как жизненную опору и духовную основу, позволяющую человеку оставаться самим собой. Эта идея созвучна мотивам Экклесиаста.

Уже в самом предисловии к трагедии Грифиус раскрывает читателям главную проблему всей пьесы:

«Почитаемая мною Катерина покажет на своем примере и в своих страданиях вам пример невероятного постоянства, о котором до сих пор не слыхивали... <...> честь, / смерть / и любовь борются в ее сердце за награду, / которая доступна через любовь / не земной и пустой, / а святой и вечной, / той, которую дает смерть. <...> Прости меня, достопочтенный читатель, что я задерживаю тебя до сих пор, / но прошу обратить свой взор от Бренного, ставшего вечно царящей Вечностью» [2] (здесь и далее подстрочный перевод наш. – Н. Т.).

Прежде всего, Екатерина – это героиня-мученица, которая действует в соответствии с укоренившимися в ее душе вечными идеалами, такими как благородство, справедливость и самопожертвование. Основные черты, которые акцентирует драматург в образе грузинской царицы – христианское постоянство и непоколебимость внутреннего духа, благодаря которому она несмотря на телесную смерть в конце трагедии возвышается над всем бренным и получает Жизнь Вечную.

Героиня не боится телесной смерти. Она понимает, что за истину умереть не страшно, она верна себе, своему народу и своей вере до конца, а это значит, что она никогда не умрет. Мученическая позиция грузинской царицы особенно ярко выражена в ее диалогах с Иманкули в IV акте:

«IMANCULI.

Durchlauchtest es ist hart für einen Wahn zu sterben

CATHARINA.

Wer für die Wahrheit stirbt kan nimmermehr verderben» [2].

(ИМАНКУЛИ.

Светлейшая, трудно умирать за заблуждение.

КАТАРИНА.

Тот, кто умирает за истину, уже никогда не сможет умереть).

Трагедия построена на противостоянии духовного и плотского, воплощении чего и являются образы Екатерины и шаха Аббаса. Однако образ персидского шаха не столь однозначен. Грифиус показывает, что шах Аббас способен на такое светлое и чистое чувство, как любовь. Так почему же в конце трагедии он так жестоко и бесчеловечно поступает с той женщиной, которую полюбил? Его любовь – отражение его внутреннего мира, в котором царит эгоизм. Да, он способен любить, но, в первую очередь, любить самого себя. Шах никогда не сможет стерпеть, когда кто-то задевает его гордость. Любовь может поселиться в душе каждого, однако не в каждой душе она способна выжить. Когда персидский шах понимает, что не сможет сломить духовную стойкость грузинской ца-

рицы (ведь она отклоняет его предложения принять ислам и стать его законной супругой), он решает изобрести для любимой женщины самые невероятные муки.

В трагедии Грифиуса показан последний день жизни Екатерины Грузинской. Она томилаcь восемь лет в темнице, а теперь идет на смерть с гордо поднятой головой. Ее непоколебимая вера и преданность Богу неоднократно акцентируются поэтом: «*Doch bin ich mehr denn Tod / die Erde deckt mich nicht*» (I); «*Der nicht für Lebens-Lust den Heiland übergab!*» (IV) [2] («Но я больше, чем смерть, / Земля не покроет меня» (I); «Кто предаст Спасителя за радость жизни!» (IV). Екатерина верит в Царство Вечное, в котором она будет с Богом, и таким образом сможет избежать своей несчастной земной жизни. В жизни, где все подвержено тщетности и быстротечности, постоянство, вероятно, является высшей добродетелью. И в то же время оно означает врата в Бесконечность, поскольку несокрушимая стойкость Екатерины в ее мучительных земных страданиях делает ее достойной Вечного и позволяет ей последовать в Царство Небесное. Она видит свою кончину как жертвенную смерть, через которую когда-то прошел сам Спаситель:

«CATHARINA.

*Gott musste selbst sein Reich durch grause Pein erwerben.
Zagt nicht / geehrter Fürst! schlägt vns die Schmetzen für
Wir finden vns bereit»* [2].

(ЕКАТЕРИНА.

*Сам Бог должен был обрести Свое Царство, пройдя через жестокие муки.
Не бойся, почтенный принц! Делай больно, ибо
Мы готовы).*

Екатерина с самого начала превосходит своего противника Аббаса. Именно на духовной антитезе двух главных героев Андреас Грифиус и строит свое произведение. Любовь Екатерины Грузинской и любовь шаха Аббаса, на первый взгляд, обозначая одно и то же, в трагедии выражает абсолютно противоположные понятия. В любви Аббаса не было ничего духовного, она была направлена исключительно лишь на достижение плотских утех. Екатерина же любила Бога и верила Ему всем сердцем. Она не позволяла поселить в своей душе сомнения и страхи. В финальной сцене Екатерина Грузинская является своему противнику шаху Аббасу и окончательно празднует свой триумф над ним: «*Tyrann! der Himmel ists! der dein Versterben sucht/ Gott läst unschuldig Blut nicht ruffen sonder Frucht*» [2] («Тиран! Это небо ищет твоего удела/ Бог не позволит литься невинной крови, он взмёт плод»).

Выдающийся советский нгерманист Борис Иванович Пуришев в книге «Очерки немецкой литературы XV–XVII веков» писал: «Ужасом веет от описания пыток, убийства и казней, в изобилии приводимых в трагедиях. О суетности земного могущества неумолимо твердит Вечность, появляющаяся на сцене, “заваленной трупами, статуями, коронами, скипетрами, мечами и т. п.” (“Екатерина

Грузинская”, пролог). <...> Все в трагедии Грифиуса до крайности напряжено, все чревато внезапными катаклизмами, наполнено резкими диссонансами. <...> Любовь порождает смерть (“Екатерина Грузинская”))» [3, с. 247]. Эта характеристика подчеркивает, что трагедия Грифиуса – ярко выраженная барочная трагедия, хотя в те времена, когда Б. И. Пуришкв писал свою книгу, термин «барокко» практически был под запретом.

Таким образом, можно сделать следующие выводы: опираясь на реальный исторический сюжет, А. Грифиус воплощает в своей трагедии «Екатерина Грузинская» идею мученичества во имя веры, стойкости и постоянства духа, преодолевающего все плотское и бренное. Делает он это с помощью эстетики и поэтики барокко, для которой особое значение имеет библейская эстетика и поэтика, библейские религиозно-философские и нравственные смыслы. Особенно важную архетекстуальную (т. е. смысло- и текстопорождающую роль) для Грифиуса играют, безусловно, Евангелия, в центре которых – самоотверженный подвиг Иисуса Христа во имя Спасения человечества, а также Книга Экклесиаста с ее размышлениями о бренности всего земного и необходимости вопреки этой бренности веры и верности Богу. Центральной коллизией трагедии «Екатерина Грузинская» является противостояние духовного и подлинно нравственного начала, представленного в Екатерине, и плотского, жестокого, репрезентированного в шахе Аббасе. Екатерина становится символом морально-нравственной победы, подобно самому Христу, библейским мученикам, которые жертвуют собой ради веры и справедливости.

Образ Екатерины Грузинской должен был стать, по замыслу драматурга, высоким примером духовной стойкости во имя родины и веры в самые тяжкие для Германии времена, примером верности себе, своим принципам и Богу. Трагедия Грифиуса утверждает необходимость духовного подвига ради спасения души.

Библиографический список

1. Синило, Г. В. «Немецкий Экклесиаст» (мотивы Экклесиаста в лирике Андреаса Грифиуса) / Г. В. Синило // Экклесиаст и его рецепция в мировой культуре : в 2 ч. / Г. В. Синило. Минск : БГУ, 2013. – Ч. 2 : Экклесиаст в мировой поэзии: от Поздней Античности до Раннего Нового времени. – С. 422–469.
2. Gryphius, A. Catharina von Georgien [Электронный ресурс] / A. Gryphius. – URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/catharinavon-georgien-2200> (дата обращения: 23.04.2024).
3. Пуришев, Б. И. Очерки немецкой литературы XV–XVII веков / Б. И. Пуришев. – М. : Гослитиздат, 1955. – 392 с.

КНИГА ИОВА КАК АРХЕТЕКСТ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «КОРОЛЬ ЛИР»

Я. А. Федорович

*студент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)
yanafedorovich01@gmail.com*

Библейские тексты и тот религиозно-философский и нравственно-этический код, который они в себе несут, прочно вписались в мировую культуру. В данной статье рассматривается влияние Библии на творчество английского драматурга У. Шекспира. Книга Иова, как и «Король Лир», поднимают тему отношений человека и высшего начала, Человека и Бога. Выявив архетекстуальную функцию Книги Иова в трагедии «Король Лир», можно сделать вывод о значимости библейских мотивов и аллегорий для поэтики У. Шекспира.

Ключевые слова: Библия; библейские аллюзии; «осевой» архетекст; Книга Иова; проблема теодицеи; У. Шекспир; трагедия «Король Лир».

THE BOOK OF JOB AS THE ARCHETEXT OF W. SHAKESPEARE'S TRAGEDY «KING LEAR»

Y. A. Fedorovich

*student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)
yanafedorovich01@gmail.com*

The Biblical texts and the religious, philosophical, moral and ethical code that they carry have firmly integrated into world culture. In this paper, we consider the influence of the Bible on the work of the English playwright W. Shakespeare. The Book of Job, like «King Lear», raises the topic of the relationship between man and the supreme principle, Man and God. Having identified the archetextual function of the Book of Job in the tragedy «King Lear», we can conclude about the importance of biblical motifs and allegories for the poetics of W. Shakespeare.

Keywords: Bible; biblical allusions; “axial” archetext; The Book of Job; “the problem of theodicy; W. Shakespeare; tragedy «King Lear».

Библия со времен своей окончательной записи (I–II вв. до н. э.) и по сей день остается неиссякаемым источником вдохновения для мировой литературы. Правомочно говорить о Библии как о некоем свертхтексте, или, по мнению белорусской исследовательницы Г. В. Синило, «осевом» архетексте (от греч. *arche* «начало»), имеющем повышенную аксиологическую и художественную значимость, высокую степень референтности и реинтерпретируемости, выполняющем функции смыслополагания и текстопорождения для культуры обширного иудейско-христианского ареала (см. подробнее: [1]).

Так, живя в христианском мире и ощущая влияние Библии, «бард Эйвона», драматург переломной эпохи – У. Шекспир – не мог не обращаться к библейским образам и аллюзиям при сощдании своих знаменитых произведений. Шекспир не писал пьес на библейские сюжеты, среди его персонажей нет ни Христа, ни Сатаны, но все же его произведения так или иначе обращены к библейской традиции. Российский исследователь А. Н. Горбунов утверждает, что произведения Шекспира есть *«аллегорическое воплощение христианской доктрины»* [2, с. 94]. Чтобы постичь всю глубину шекспировских произведений, необходимо сравнивать отдельные шекспировские произведения с библейскими текстами. В рамках данной работы таким образом будет анализироваться Книга Иова и «Король Лир».

Как в библейской книге, так и в знаменитейшей шекспировской трагедии звучит один и тот же извечный вопрос существования несправедливости, страданий безвинных при, казалось бы, Всемогущем и Всевидящем Боге – проблема, находящаяся на стыке богословия и философии, проблема теодицеи. Термин, который образован от двух греческих слов – *theōs* («бог») и *dike* («справедливость»), был введен в религиозную философию немецким философом и ученым Г. В. Лейбницем в начале XVIII в. и касался вопроса о происхождении зла, справедливости Всеблагостного и Всемогущего Бога перед лицом очевидного существования в мире несправедливости, страданий и зла в самых ужасных его проявлениях.

Библейская Книга Иова повествует о страдающем праведнике, веру которого Бог решил испытать. Тяжкий опыт душевного одиночества, ощущение потерянности и богооставленности не покидают Иова, но через страдания он получает возможность нового взгляда на мир и полного приятия Божественного Промысла.

В книге разворачивается драматичный диалог: спор Иова и его друзей, вращающийся не вокруг какого-то чуждого и далекого предмета — речь идет о судьбе самого Иова. Друзья-мудрецы пытаются доказать Иову, что он виновен, ибо человек несовершенен по определению: *«Вот, луна и та несветла, и звезды нечисты в Его очах; / тем более муж – червь, и сын человеческий – моль!»* (Иов 25:5–6; здесь и далее перевод С. Аверинцева) [3, с. 350]. Иов не может оспорить это утверждение, во многом именно потому, что сам в какой-то степени согласен с ним. Однако, как отмечает А. Мацейна, *«экзистенциально он его к себе не применяет, ибо не находит вины в себе»* [4, с. 116].

После последней речи Иова раздается голос Элифу (Илиуя), сына Баракх-Эля. Элифу, не оспаривая слова мудрецов, все же выражает другое, отличное от принятого мнение, речи его преисполнены особой тонкостью понимания Божественной справедливости. Он утверждает, что человек может быть неправ перед Богом не отдельным своим преступлением, но в силу той общей испорченности, которая присуща всякому человеку. Также в речах Элифу звучит фраза с глубоким смыслом: *«Страданием страдальца спасает Он / и в утеснении отвергает людям слух...»* (Иов 36:15) [3, с. 367]. С. С. Аверинцев поясняет это место следующим образом: *«...страдание надо рассматривать не столько как возмездие в*

юридическом смысле слова, сколько как целительное и очищающее средство, при помощи которого бог врачует тайные недуги человеческого духа и обостряет внутреннюю чуткость человека, его “слух”» [5, с. 294].

После слов Элигу наступает особо напряженный момент – из бури раздался глас Господа: *«Кто есть сей, что промысл мрачит / речами, в которых знания нет? / Препояши свои чресла, стань, как муж, – / Я буду спрашивать, а ты отвечай!»* (Иов 38:2–3) [3, с. 371]. В своих речах Бог задает ряд вопросов, которыми Он выражает таинственность и непостижимость вопросов экзистенции и всего мироздания, а также подчеркивает свое всемогущество. Ответ на эти, можно сказать, риторические вопросы для человека весьма короткий – не могу, не знаю. Человек не творец бытия, именно поэтому он не может постичь его тайны, не может вместить их в свое сознание. Человек переживает бытие через призму собственной экзистенции, она есть прямое его проявление в человеке. Человек ограничен своим собственным сознанием – он не Создатель, не держатель бытия, а следовательно, человек не может дать ответа ни на один вопрос, касающийся человеческого бытия или миропорядка.

Именно после ответа «из бури», после череды вопросов, на которые можно было ответить лишь отрицательно, Иов понимает, что его прометеевский бунт не удался: *«Вот, я ничтожен: что отвечу Тебе? / Руку мою кладу на уста мои! / Однажды говорил я – не возражу вновь; / даже и дважды – не буду впредь!»* (Иов 39:34–35) [3, с. 372]. Раскаяние Иова окончательно ставит точку в вопросе его экзистенции, в вопросе несправедливости Бога по отношению к «человеку непорочному, справедливому, богобоязненному и удаляющемуся от зла». Иов надеялся восстановить свое бытие, оправдать себя перед Богом, споря с Ним, но это невозможно, ведь для того, чтобы получить от Бога ответ, необходимо осознать, что *«любое человеческое бытие все равно несомо Богом и его Провидением»* [4, с. 135]. Только после слов *«руку мою кладу на уста мои»* (Иов 39:34) [3, с. 372], после принятия своего пошатнувшегося и умаленного бытия Иов получает ответ Господа. Бог молчит, когда человек говорит – *«Бог отвечает только тогда, когда человек зажимает свой рот, когда отказывается от своих речей и сожалеет о них»* [4, с. 143]. Но, как пишет Г. В. Синило, *«вряд ли возможно понимать историю Иова как моралистическую притчу о пользе терпения и смирения, а тем более о смирении из страха перед Богом»* [6 с. 369]. Опыт Иова – это поиск потерянных духовных начал в самом человеке, найдя которые можно снова вернуться к Богу. Страдания заставили Иова по-другому взглянуть на жизнь, действительность.

Шекспировского «Короля Лира» часто сравнивают, точнее сопоставляют с Книгой Иова. Звучащая в библейском тексте проблема теодицеи находит свое выражение в шекспировской трагедии, внутренняя связь этих двух знаковых философских текстов при тщательном рассмотрении становится более очевидной.

Образ Лира развивается на протяжении всей трагедии. Изначально Лир глух к голосу правды, ему чуждо сострадание, он не видит действительность такой, какая она есть, – он добровольно играет в «театре глупом» и этим довольствуется.

ся. Но, увидев действительность без прикрас, без льстивых речей, герой, как и Иов, через душевное страдание движется к мудрости. Мотив безумия как противоположности мудрости отсутствует в библейской Книге Иова. Но именно этот контраст от безумия к мудрости будет проходить красной нитью через всю пьесу. Безумство и излишняя уверенность Лира толкают его на раздел царства между двумя дочерьми, отречение от Корделии и изгнание Кента. Эти ошибки повлекут за собой череду трагических событий, приведут к «пытке жизни», о которой говорил Кент.

Ставя под сомнение весь свой жизненный опыт, Лир задает сам себе вопросы, ответы на которые он найдет намного позже, в конце трагедии:

*Кому-нибудь знаком я? Я — не Лир.
Так ходит Лир? Так говорит? Что ж, слеп я?
Размяк рассудок, и соображенье
Заснуло? Как, не сплю? Не то, не то...
Кто может рассказать мне, кем я стал?*
(Пер. [7, с. 264])

Лир, рассыпая проклятья, призывая гром плюнуть шар земной, разбить природы форму, разбросать семя, плодящее неблагодарных, бунтует против правды, он не хочет принимать ее [7, с. 314]. Но через бунт, постепенно обретая мудрость, Лир познает и себя, причем это познание неразрывно связано с окружающим миром.

Сюжетный ход обоих текстов, как и архаичность времени повествования, совпадает: герои, переживая страшные несчастья, духовно обновляются, преисполняются мудростью и человечностью. Всеми покинутый Лир, разругавшись с дочерьми, так же, как и Иов, отправляется в безлюдную степь, и только верные Кент и шут следуют за ним. Именно там, где «*природа человека не трепетать не может*» [7, с. 315], происходит переломный момент в душах обоих героев. Кульминацией Книги Иова можно считать раздавшийся голос «из бури» — голос Господа. В «Короле Лире» природа также бушует, насылая на седую и старую голову Лира полосы огня, завывания ветра и раскаты грома.

Явление бури в обоих произведениях оказывает одинаковое влияние на героев, но все-таки символическое наполнение у образов бури разное. Если библейский смысл бури заключается в традиционном выражении устрашающего и таинственного Богоявления, то в «Короле Лире» гроза в степи символизирует разлад в сознании самого Лира, через «*серные и быстрые огни*», потоки дождя, стремящиеся залить колокольни и флюгарки, во вселенную вырывается душевная буря из сознания короля. Как уже говорилось, буря оказала одинаковое влияние и на Иова, и на Лира, но из бури к Лиру никакой голос не обращается, его взывания к языческим богам, природе остаются без ответа, но он все же становится другим, преисполняясь знания о себе и действительности.

Во время бури в некогда капризном короле-самодуре просыпается жалость и сострадание к ближним, в молитве и раскаянии рождается новый человек, думающий о бедах страждущих и притесняемых:

*Несчастные и голые создания,
Гонимые суровой непогодой,
Что впроголодь блуждаете без крова,
Как защитят дырявые лохмотья
Вас от такой вот бури? Слишком мало
О вас радел я!*
(Пер. М. Кузьмина) [7, с. 320]

Не выдержав накала страстей, трагических событий, которые заполнили жизнь Лира, он сходит с ума. Но, как справедливо подмечает Эдгар, речи Лира все же преисполнены мудрости: *«О, смесь бессмыслицы и здоровой мысли! / В безумье – разум!»* [7, с. 372].

В полубезумных репликах Лира, которые он произносит в некоем исступлении, слышатся слова Иова в пустыне. Они оба, размышляя о несправедливом устройстве мироздания, приходят к общему выводу: *«Предал Он землю во власть злых, / завесил лица судей земли; / а если не Он, кто еще?»* (Иов 9:24) [3, с. 326].

Проблема теодицеи поднимается и Шекспиром, и безымянным автором Книги Иова. Но именно здесь начинается ощущаться разница между двумя произведениями или, по словам А. Н. Горбунова, *«параллели превращаются в контрасты»* [2, с. 106]. Оба текста не дают однозначного ответа на вопрос о причине появления несправедливого зла. Давать более-менее точный и прямой ответ – прерогатива философии. Ответ в художественном тексте обычно более косвенный, но это не значит, что от этого он менее глубокий.

Опыт общения с Богом даровал Иову мудрость и само приятие Бога. Через страдания он устанавливает новые отношения с Господом. В отличие от Иова, судьба Лира более трагична. После обретения им мудрости, после познания глубин зла и любви, тяготы и страдания Лира не заканчиваются, они набирают новые обороты. В конце пьесы погибает Корделия. Лира лишают той недавно обретенной им светлой стороны жизни. В чем же смысл страдания героев? Как и библейский автор, Шекспир не дает прямого ответа на этот вопрос. Однако, понятно, что опыт Иова, опыт личного Богообщения, Лиру недоступен, ведь он так и не дождался ответа «из бури». Для героев трагедии Бог так и остался сокровенным и недоступным, ведь они живут в языческой стране, молятся и взывают к языческим богам и ничего не знают о библейском Боге.

Иова можно назвать камертоном веры – его непоколебимая уверенность в справедливость Бога вызывает восхищение. Только приняв естественный ход вещей, положенный Господом, можно снова прийти к Богу, приять Промысел Его. Но не все с покорностью принимают свою судьбу: герой шекспировской

теодицеи – король Лир – несмотря на все выпавшие на его долю невзгоды, продолжает спорить с «небесами», не получая от них ответа.

Таким образом, на примере анализа двух произведений – библейской Книги Иова и трагедии У. Шекспира «Король Лир» – можно утверждать, что Библия является важнейшим архетекстом для европейской культуры и литературы. Именно в диалоге с ней, в пересоздании и пересомыслении ее образов, мотивов, сюжетов рождаются новые и новые шедевры мировой литературы.

Библиографический список

1. Синило, Г. В. Библия как “осевой” архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) / Г. В. Синило // Журнал Белорус. гос. ун-та. Филология. – 2017. – № 3. – С. 19–29.
2. Горбунов, А. Н. Шекспировская теодицея: «Книга Иова» и «Король Лир». А. Н. Горбунов // Шекспировские чтения. – М. : Наука, 2004. – С. 94–111.
3. Аверинцев? С. С. Собрание сочинений: Переводы из Священного Писания: с древнегреч. и древнеевр. с комментариями / С. С. Аверинцев. – Киев : Дух и Літера, 2004.
4. Мацейна, А. Драма Иова / А. Мацейна. – СПб. : Алетей, 2000.
5. Аверинцев, С. С. Древнееврейская литература / С. С. Аверинцев // История всемирной литературы : в 9 т. – М. : Наука, 1983. – С. 273–302.
6. Синило, Г. В. Библия и мировая культура / Г. В. Синило. – Минск : Вышэйшая школа, 2015. – 685 с.
7. Шекспир, У. Гамлет. Король Лир / У. Шекспир; пер. с англ. Б. Л. Пастернака, М. А. Кузьмина. – М. : АСТ, 2021. – 415 с.

VI. ИСТОРИЯ И МИФ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

МИФ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ КОМПОНЕНТ В ПЬЕСАХ Н. РУДКОВСКОГО

С. Я. Гончарова-Грабовская

*докт. филол. наук, профессор (БГУ, Минск, Беларусь)
1291224sg@gmail.com*

В пьесах белорусского драматурга Н. Рудковского («Последняя любовь Нарцисса», «Бог щекотки») используются древнегреческие библейские мифы как сюжетообразующие компоненты. В памфлете «Последняя любовь Нарцисса» миф о Нарциссе положен в основу острого обличения диктатора, для которого война и насилие стали нормой. В драме «Бог щекотки» автор использует ряд библейских легенд («Самсон и Далила», «Избиение младенцев», «Авраам и Сара», «Гефсиманский сад», «Благая весть»), экстраполируя их на современность, решая проблему гомосексуализма и ВИЧ как трагедию одинокого человека, неизбежно идущего к смерти.

Ключевые слова: белорусская драматургия; миф; рецепция; жанр; памфлет; драма; трагедия.

MYTH AS A PLOT-FORMING COMPONENT IN THE PLAYS OF H. RUDKOVSKY

S. Y. Goncharova-Grabovskaya

*PhD, Professor (BSU, Minsk, Belarus)
1291224sg@gmail.com*

The plays by Belarusian playwright N. Rudkovsky («The Last Love of Narcissus», «The God of Tickle») make use of ancient Greek myths as plot-forming components. In the pamphlet «The Last Love of Narcissus» the myth of Narcissus is taken as a basis for a bitter denunciation of the dictator for whom war and violence have become the norm. In the drama «God of Tickle» the author makes use of a number of biblical myths («Samson and Dalila», «The Beating of the Babies», «Abraham and Sarah», «The Garden of Gethsemane», «The Good News»), extrapolating them to the present day, solving the problem of homosexuality and HIV as a tragedy of a lonely man inevitably heading towards death.

Key words: Belarusian dramaturgy; myth; reception; genre; pamphlet; drama; tragedy.

Н. Рудковский – один из тех современных белорусских (русскоязычных) драматургов, в творчестве которого эксплицитно прослеживаются мифы, библейские легенды, что проявляется в структуре его пьес, их проблематике и языке.

Автор играет с персонажами, варьирует ситуациями, экстраполируя их на актуальные проблемы социума. Примером могут быть такие пьесы, как *«Последняя любовь Нарцисса»* (2006) и *«Бог щекотки»* (2010). В пьесе *«Последняя любовь Нарцисса»* драматург подвергает миф о Нарциссе ремифологизации. В греческой мифологии прекрасный юноша Нарцисс – сын речного бога Кефисса – отверг любовь нимфы (Эхо), за что был наказан. Увидев в воде свое отражение, он влюбился в него. Терзаемый страстью, Нарцисс умер и был превращен в цветок, названный его именем. Рецепция этого мифа нашла свое отражение в пьесах Кальдерона, Руссо, опере Скарлатти, Глюка, в картинах Тинторетто, Караваджо, Пуссена. Известно, что образ Нарцисса, точнее Наркисса (лат. Narcissus ← др.-греч. Νάρκισσος), в европейской культуре имеет диаметрально противоположные трактовки. Одна из них (от Овидия до З. Фрейда) – Нарцисс – самовлюбленный, зачарованный собственным отражением юноша. Вторая трактовка (тексты гностицизма, христианского мистицизма, психологии юнгианского толка) – Нарцисс – самопознающий созерцатель, мудрец. В семантике мотивного комплекса нарциссизма заложена амбивалентность: Нарцисс – жертва и виновник, отвергающий и отверженный. Оценка нарциссического поведения негативна: им движет страсть, затуманенный разум, нравственная слепота, гордыня. Таким образом, миф в ходе своего сюжетного бытования в литературе претерпевает ряд трансформаций: демифологизация (в античности) – эмблематизация (берет истоки в античности, получая «усиление» в средневековье и классицизме) – ремифологизация (в эпоху Возрождения) – контаминация эмблематизации и ремифологизации (барокко) – инверсия (в литературе романтизма и романтической традиции). Ближе Н. Рудковскому *«Нарцисс»* А.П. Сумарокова (1750), его сатирическая трактовка (пустое себялюбие, самолюбование и кривляние перед зеркалом, самохвальство, безрассудное растрачивание собственных достоинств). Однако белорусский драматург пошел дальше, изображая в *«Последней любви Нарцисса»* – диктатора, для которого война и насилие считаются нормой. Он отдает коварные приказы, но умывает руки от преступлений. Обличительный пафос достигает в пьесе силы памфлета. Налицо традиции Е. Шварца (*«Дракон»*), Ч. Чаплина (*Диктатор*), Б. Брехта (*«Карьера Артура Уи»*), в творчестве которых эта проблема была затронута. В образе Нарцисса аккумулированы черты фашизма, несущего насилие и угрозу для народа, что не утратило своей злободневности (война в Украине, Израиле, Палестине и др.).

В подзаголовке Н. Рудковский отмечает, что это «современная трагедия в пяти актах», имея в виду войну как трагедию. Однако по своему жанровому вектору данная пьеса гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд. Драматург долго работал над ней, начиная с 1995 по 2006 г. Пьеса должна была быть написанной в режиме онлайн на тему «Театр против насилия». Автор вынашивал замысел, писал по частям, стремясь ее сюжет подчинить жанру античной трагедии, выдержать ее канон. Н. Рудковский сохраняет героев древнегреческого мифа о Нарциссе (Нарцисс, Эхо, Венера), но наделяет протагониста другими качествами. Систему персонажей расширяет, включая монахов и ослов. Н. Рудковский апел-

лирует к «Золотому ослу» Апулея: метаморфоза превращения Луция (с помощью колдовства у него появились ослиные уши) созвучна авторскому замыслу. В пьесе «*Последняя любовь Нарцисса*» ослы – аллегория. Это та категория людей, которая стремится к свободе, но оказывается жертвой диктатуры. Они понимают, что «дикими свободными ослиами» они никогда не станут, поэтому приходят к мысли о смерти, ибо только в ней они обретут свободу. Трагикомические фигуры ослов в итоге приобретают трагическую окраску (сцена смерти). В их уста драматург вкладывает злую иронию: «*Может, и сейчас все молятся ослиному богу?*» [1] Контаминируя греческий миф о Нарциссе с романом Апулея, автор достигает высокого уровня обобщения, рассуждая о войне и насилии. Как отмечает драматург, для него «*важно было сочетание древнегреческой трагедии с хором, катарсисом, шекспировской трагедии с трагикомическими персонажами – шутами и современной трактовки*» [2]. Следует отметить, что Н. Рудковскому удалось сохранить принципы трагедии, частично их трансформировав и подчинив другой цели – острой критике, что потребовало средств комического. Античный сюжет автор переосмысливает, сохраняет пять актов, как того требовали трагедия, хор и катарсис. Тематическую основу трагедии, как правило, составляет преступление. «*Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния*» [3, с. 213]. В ее основе – открытие онтологической значимости отдельного человеческого существования. В данной пьесе преступление тоже формирует исходную сюжетную ситуацию. Его совершает Нарцисс, отдавший приказ убить женщин. Автор характеризует его как диктатора и военачальника. Окружающие по-разному к нему относятся: для одних он красив, для других – неприятен, одни его боготворят, другим он омерзителен. Правду он подменяет ложью и при этом считает себя справедливым. Так, например, Нарцисс любит мертвыми телами женщин, убеждая, что это куклы. Правды в стране боятся все. И лишь Венера захотела «*окупаться в морскую глубокую правду, но, как оказалось, ни моря, ни правды здесь нет*» [1].

Драматург соблюдает правила трагедии: пять актов имеют партии хора. Хор в этой пьесе выступает носителем «доксы» (общего мнения). Эгоцентризм Нарцисса не позволяет ему критически посмотреть на себя, поэтому разоблачительную функцию выполняет хор. В гротескной форме автор изображает отношение Нарцисса к государству, которым правит. Он – оборотень, полюбивший врага в своем обличье. Подобная метаморфоза окончательно развенчает страшный облик Нарцисса. В финале его съедает волк, наделенный функцией «*deus ex machina*», что характерно для античной трагедии. Комментируют события и монахи – еще одна категория людей, которая видит истинное лицо Нарцисса и знает его преступления, но приходит к мысли, что им дела до этого нет, они обязаны только молиться и думать о чужой душе. Так устроен мир. Монахи говорят правду только «чужим языком», коим является отрезанный язык Эхо. Эта метафора обыгрывается автором. Сквозь призму художественной оболочки пьесы проглядывает ироничная улыбка драматурга, его злой смех, направленный на дискредитацию объекта обличения. Сквозь одежду политической аллегории

просматриваются черты современного диктатора, стоящего у власти, его философия и образ мысли. И не важно, в какой стране это происходит. Об этом свидетельствует и хронотоп пьесы. Место действия условно: *«Не то где-то в большой Евразии, не то в маленькой Чечне, а может, уже и в вашей стране. А может, и пронесет. Все зависит только от вашей неукротимой фантазии»* [1].

Уже в этой пьесе обнаруживает себя характерный для Н. Рудковского прием: сочетать драматические диалоги с монологами, осложняя художественную структуру вставными «повествовательными фрагментами» (рассказами), что придает драме эпический характер. Драматург сохраняет диалог, но он является внешне композиционной формой, так как принципиально важным остается *монолог*. В данном случае они не выполняют роли речевых агонев, а по сути своей позиционируют героев. Так, в первой сцене один из странствующих монахов рассказывает историю о жестоком убийстве молодых женщин, которые не захотели дать свое молоко воинам, ибо оно предназначалось детям. Гротескно автор описывает «кулинарные» способности воинов, поедающих женские тела: сначала попробовали их глаза, «обильно пропитанные домашней правдой», быстро справились с салатом из рук, а потом перешли к первому блюду – холодной похлебке из острых языков и перченых проклятий, облитых обжигающим соком лимона. *«А потом перешли к горячему. Человеческие мозги! Их надо долго и тщательно промывать, чтобы нечаянно не принять в пищу ядовитые для здоровья и общества куски, зараженные опасной инфекцией»* [1].

Композиционно эти отдельные монодраматические фрагменты образуют цельную форму, в рамках которой происходит последовательное развертывание событий, служащих прояснению исходной ситуации (трагической гибели молодых женщин). Трагическое (как эстетическая категория) в данной пьесе приобретает свою специфику. Нарцисс не вступает в неразрешимое противоречие с исторической необходимостью, так как уверен в своей правоте. Происходит не трагедия личности, но трагическую опасность представляет сама личность. Конфликтная ситуация касается судьбы народа, а не протагониста. Подобная несовместимость «я» и «других» нивелируется. «Трагическое» приобретает комическую окраску. Нарцисс становится объектом злого осмеяния со стороны автора.

Претерпевает изменение и модель трагического героя с его специфическими поступками, которые сопровождают чувства вины, ответственности и страдания. Нарцисс не считает себя виновным, но заставляет страдать других. Наличие неразрешимого и потому ведущего к катастрофе конфликта для него не происходит. Конфликт смещается в сторону «народ – правитель» и остается неразрешимым. Жертвенной фигурой – практически неперемный атрибут трагедийного жанра – становятся ослы (в античности это чаще всего была фигура центрального героя). Жанрообразующий мотив жертвоприношения в этом случае не сохраняет своего конструктивного значения. Исход Нарцисса – гибель от волка – лишь игра автора. В жертву приносят себя представители народа – ослы, кончая жизнь самоубийством. Но это не жертва богам. Древнегреческие трагедии, как правило, были политически злободневны, их реплики вплетались в повседневные дискуссии

граждан полиса. Этому следует и Н. Рудковский. Он насыщает пьесу острыми репликами, прозрачными кальками современности, берет на себя миссию гневного обличителя. Как и Е. Шварц («Дракон»), он использует художественную условность, прибегая к мифу, за образной оболочкой которого читатель/зритель видит иронический взгляд автора, понимая остроту его критики.

Пьеса вошла в проект ON-LINE в рамках Международного фестиваля «Панорама» (2004), режиссер А. Приходько (Украина).

Драма «Бог щекотки» (2010) состоит из двух актов («Негативы» и «Позитивы»), разбитых на отдельные части (драматургические фрагменты), названия которых напрямую отсылают нас к сказочным и библейским легендам («Избиение младенцев», «Авраам и Сара», «Гефсиманский сад», «Самсон и Далила», «Благая весть» и др.). Это тот же принцип «декупажа», но последовательность его нарушена. Их содержание отражает симбиоз сказки («Красная шапочка», «Тысяча и одна ночь», «Золушка» и др.) и реальности, библейского мифа и быта. Такая конструкция драматического текста потребовала от Н. Рудковского эрудиции и профессионализма. И хотя чувствуется нарочитость высказываний, «искусственность» диалогов, перенасыщенность аллегории, все же не исчезает целостность восприятия авторской концепции. В период читки пьесы в театре режиссер в фойе развесил листки, на которых были написаны названия сказок и глав Библии, чтобы зритель был настроен на рецепцию сложной образности.

Подзаголовок пьесы «драматическая фотосессия в 2-х актах» свидетельствует об экспериментальном подходе драматурга. Желание соединить фотосъемку с реальным фактом, зафиксировать его, запечатлеть на фотографии, органично вставив в драматическую структуру пьесы, в ее идейно-художественную модель, вполне оправдано. Подобный прием не нов, однако заслуга Н. Рудковского в том, что он использует его творчески, как всегда, играя смыслами. Так, Ева в костюме Красной Шапочки просит Илью отнести пирожки не бабушке, а на кладбище для умершего Тимы. В дальнейшем Ева предстанет на фотографии современной Мадонны. Сказка окончится печально: ее просьбу забеременеть Мадонна услышит, но реальность окажется жестокой, и мечта не осуществится. Двухактная структура отражает механизм проявления фотопленки. В первом акте – «Негативы» (где светлые места получают темными, а темные – светлыми) – драматург знакомит нас с главным героем Ильей – фотографом, который в гламурных фотографиях пытается отразить свои сны, фантазии, комплекс недостатка материнской ласки. Он талантливо монтирует сюжеты, связанные с Мадонной: «Маленькая Мадонна», «Будущая Мадонна», «Европейская Мадонна», «Обезьянья Мадонна», «Мужская Мадонна».

Сложность этой художественной детали (фотографии) заключается в том, что драматург соотносит всех изображенных героев с образом Мадонны. Фотографии выстроены в динамике, раскрывают внутреннюю интенцию Ильи-фотографа, энергетику его души. Это становится очевидным при внимательном рассмотрении изображенного. Так, «Маленькая Мадонна» — девочка, «кормящая грудью» куклу, — явно отражает аномалию. «Мужская Мадонна» — полуобна-

женный Гастарбайтер «кормит грудью» усталого Илью – аномалия в квадрате. Н. Рудковский не просто экспериментирует с гендерными установками, а предлагает иной гендерный дискурс. *Женское* противостоит мужскому не по традиционным канонам. Оно деформируется в *мужское* и подается в совершенно иной проекции: перед нами «Мужская Мадонна». Противостояния «женского – мужскому» не происходит: женское подменяется мужским.

Проекция Мадонны на современные реалии не случайна. Образ Мадонны является ключевым. Н.Рудковский отмечает, что «современные мадонны перестали быть убедительными» («рARTisan». 2011. № 15). Утрачиваются ее женские качества, современность уродует ее лик. Образец для подражания деформируется в худшую сторону, приобретая мужские черты. Мадонна – девушка, мать, девочка – дополняется образом Мадонны – мужчины. Женское начало, символизирующее кормящую мать, отражает современную критику однополых браков. Проблема гомосексуализма, бисексуальности демонстрирует неблагополучие человека, его одиночество, внутренние поиски любви, что приводит порой к трагедии. Второй акт «Позитивы» (снимок с негатива, светлые и темные места отвечают действительности) расставляет акценты, позволяя зрителю до конца понять, «кто есть кто». Драматург ретроспективно прослеживает детство и юность Ильи, пытаясь найти истоки заложенных в человеке чувств и поступков. Отсюда и система персонажей, среди которых есть Ева и Мать, название главок, явно говорящих о Боге («Избиение младенца», «Благая весть», «Гефсиманский сад» и др.).

В главке «Избиение младенцев» речь идет о конфликте Ильи с Гастарбайтером (Илья украл у Гастарбайтера паспорт), и тот пришел его забрать. Конфликт моральный выражается брутально – в форме драки, которая завершается примирением. В главке «Тысяча и одна ночь» автор раскрывает желание Евы иметь ребенка. В главке «Золушка» в гротескном плане изображается Гастарбайтер (Тима): на стене большие фотографии разных частей его тела (*отдельно руки, надевающие майку, отдельно плечи, отдельно голова, ныряющая в вырез майки, и голова, вынырывающая из выреза, торс, стрижка, неуклюжие ноги в джинсах*) [4]. Он отражает психологическое состояние человека, отсутствие цельности личности, боль души.

Уже в названии «Бог щекотки» драматург стремится к метафоризации. Известно, что «щекотка» — это ощущение, вызываемое легким прикосновением к коже. Однако одних она раздражает, вызывая смех, а других — приятно возбуждает. И если в сознании человека нет Бога, то он легко заменяет его на «щекотку». Щекотка – это заменитель настоящего счастья, это иллюзия настоящей любви. Кулыт тела демонстрирует душевную опустошенность. Щекотка оказывается богом иллюзорного мира, где отсутствует любовь матери к ребенку, где все ложь, где утрачена идея материнства. Это страшный духовный вакуум молодых людей, живущих в суррогатном бытии. Играет важную роль и символическая сцена, когда Мать крутит веретено. Илья дотрагивается до него пальцем, говорит: «ще-

котно» — и просит отдать его ему. Веретено – метафора. Это нить, связывающая мать с ребенком. Однако эта нить утрачена, значит, утрачен генетический код.

Темы гомосексуализма и ВИЧ раскрыты драматургом как трагедия одинокого человека, неизбежно идущего к смерти. Актуальные по своей значимости, они переданы в сложной художественной структуре (сплав символов, мифов, сказок, культурных кодов), явно наследующей западноевропейские традиции. Общая атмосфера современного общества, изображенного Н. Рудковским, апокалиптична. Она демонстрирует катастрофу чувств и гибель Мечты. Это пьеса-аллегория, в которой много литературных реминисценций, связанных с противостоянием «мужчина – женщина», множество психоаналитических ассоциаций.

Драма привлекла внимание Могилевского областного драматического театра в рамках проекта «Чтения-1» (2010), режиссер Е. Аверкова; Центра им. В. Мейерхольда (Москва), чтение в рамках 10-го фестиваля Premiera.txt (2010), режиссер О. Макарова; состоялось чтение на фестивале «Драма. Новый код» (2011) и др.

Как видим, пьесам Н. Рудковского присущ синкретизм лирического и трагического, злого и доброго, условного и реального, сказочного и мифического, знака и символа. Драматург создает свой мир, экстраполируя его на современную реальность, находя в ней актуальные и значимые факты, присущие обществу.

Библиографический список

1. Рудковский, Н. Вторжение / [http: // nrrrrrudkovski.jomdo.com](http://nrrrrrudkovski.jomdo.com) / пьесы. Здесь и далее мы будем цитировать электронный вариант текстов пьес.
2. Цитируется по ссылке: Дневник Рудковского в Интернете [Электронный вариант].URL: /[http:http://nrudkovski.livejournal.com/profile/nrudkovski.livejournal.com/](http://nrudkovski.livejournal.com/profile/nrudkovski.livejournal.com/) May 21st, 2009.
3. Пави, П. Трагическое // П. Пави. Словарь театра / пер. с фр. / под ред. К. Разлогова. М., 1991. С. 384 – 388.
4. Рудковский Н. Бог щекотки / [http: // nrrrrrudkovski.jomdo.com](http://nrrrrrudkovski.jomdo.com) / пьесы.

ЗА ГРАНЬЮ ТЕМЫ «ПУТЬ НАВЕРХ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ: К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ГЕРОЯ И СИТУАЦИИ

Р. М. Ковалева

*канд. филол. наук, доцент
(Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
rmkovaleva@gmail.com*

В статье проводится мысль, что концептуальная связь литературы и фольклора прослеживается на уровне тематики и типологии персонажей. Отмечается, что тема «путь наверх» получила многогранное воплощение в зарубежной литературе XIX века, открывшей новые горизонты психологического изображения героев социальной карьеры. Показывается типологическое сходство сказочных и литературных персонажей, которые в стремлении попасть в высшее общество совершают дурные поступки, несовместимые с моралью. Доказывается, что вечная тема «путь наверх» воплощается в двух главных направлениях – как восхождение наверх достойного героя и как трансформация личности безвредного поначалу персонажа, который по ходу развития сюжета проявляет низменные качества натуры.

Ключевые слова: путь наверх; ситуация выбора; типология сказочных дураков; образ-маска; разрушение личности.

BEYOND THE «PATH TO THE TOP» THEME IN EUROPEAN LITERATURE AND FOLKLORE: ON THE TYPOLOGY OF CHARACTER AND SITUATION

R. M. Kovaleva

*PhD, (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
rmkovaleva@gmail.com*

This article explores the conceptual intersections between literature and folklore at the level of themes and character typology. It highlights how the theme of the «path to the top» found a diverse and complex expression in 19th-century European literature, which expanded the psychological portrayal of characters pursuing social advancement. The study demonstrates a typological parallel between literary and fairy-tale characters who, in their quest to ascend to high society, often engage in morally questionable actions. It is argued that the enduring «path to the top» theme manifests in two primary trajectories: the rise of a deserving hero and the transformation of an initially innocuous character, who reveals ignoble traits as the narrative unfolds.

Keywords: path to the top; choice dilemma; typology of fairy-tale fools; mask imagery; moral degradation.

Разбирая статью Л. И. Емельянова «Изучение отношений литературы и фольклора» (1966), П. С. Выходцев упрекнул автора за утверждение «*в качестве единственно плодотворного теоретического принцип исследования фольклоризма как типологических связей с литературой*» [2, с. 17]. Между тем результативность обозначенного Л. И. Емельяновым подхода обнаруживается при сравнительном анализе универсальных тем, героев и ситуаций. Таковой мы посчитали исторически вечную и эстетически значимую тему «*путь наверх*». Выяснилось, что системно-типологический подход к истории метатематики позволяет в новом свете увидеть как фольклорных, так и литературных персонажей.

В начале XX века первенство фольклора по отношению к знаковым литературным образам, получившим мировую известность, закрепил А. М. Горький в работе «Разрушение личности». С тех пор из статьи в статью кочует следующее высказывание писателя, так и не получившее ни развития, ни конкретизации: «*Ревнивец Отелло, лишенный воли Гамлет и распутный дон-Жуан – все эти типы созданы народом прежде Шекспира и Байрона*». Он полагал, что «*нет ни одного мирового типа, который не существовал бы ранее в народных сказках и легендах*» [3, с. 54].

Тема «путь наверх» знаменовала появление героя особого типа, активно пробивающегося из низов в верхние слои общества. Фактически за ее гранью обнаруживается вся история человечества, начиная от сообщества первых гоминид и до настоящего времени, когда, к примеру, в 90-е годы прошлого века на постсоветском пространстве в результате чудесных манипуляций вдруг вышла наверх новая социальная прослойка – «олигархи» и «братки».

Нетрудно заметить, что подобно сказочному дураку Емеле, вооруженному волшебным словом, они значимы лишь под защитой другого волшебного средства «*деньги + банковский капитал*». Отними его у новоявленных счастливиц и перед нами окажется «*господин Никто*», для которого общественный долг – пустой звук, как и для упомянутого персонажа, тем не менее получившего в научной традиции положительную оценку.

Вопрос типологического сходства литературных и фольклорных героев, стремящихся подняться наверх, насколько нам известно, оставался вне поля зрения ученых. В фольклористике он не получил убедительного освещения в силу односторонней, социально-политической трактовки сказочных сюжетов с мотивом воцарения героя из низов.

Но если в фольклоре тема «путь наверх» восходит к незапамятным временам, а действие разворачивается в условном времени и пространстве, то в литературе оно относится к исторически определенной эпохе, отсюда при подобии картин мира и своеобразие героев. По замечанию Д. Затонского, в сочинениях XVI – XVIII вв. она воплощается как «*история взлетов и падений смелого, беззастенчивого плебея, завоевывающего себе «место под солнцем»*» [6]. Сказочные Иваны-дураки вкупе с Емелей – как раз типичные плебеи, в определенный момент добившиеся своей цели. В соответствии с законом жанра сюжет завершается констатацией их триумфа. Казалось бы, в отличие от литературных произведе-

дений, где засвидетельствовано, что путь наверх чреват потерями, сказочным героям не грозит падение, терпят поражение их антагонисты, однако не все так просто, как кажется на первый взгляд.

В рамках небольшой статьи практически невозможно всесторонне проанализировать типологическое сходство литературных и сказочных героев в сюжетной ситуации преодоления социальных границ. Исследуемая тема получила чрезвычайно выразительное воплощение в западноевропейской литературе XIX века, разрабатывалась она и в восточноевропейской, но прежде в целом ряде волшебного-фантастических сказок, где действуют аристократические и демократические герои, обычно младшие сыновья в семье.

В силу этого пришлось акцентировать внимание лишь на тех сказках, в которых победителем оказывается персонаж, именуемый дураком. Вслед за А. Н. Веселовским, увидевшим в образах невинно гонимых героев, к которым он отнес младшего сына, замарашку-падчерицу и дурачка, его идею о народной идеализации обездоленных развил Е. М. Мелетинский в книге «Герой волшебной сказки» (1959), где есть специальный раздел «Низкий» герой волшебной сказки» [7, с. 213 – 255]. «Превращение низкого в высокое в результате демократической идеализации обездоленного» ученый посчитал эстетическим законом волшебной сказки [7, с. 253].

Для царевичей путь наверх не столь актуален – они и так наверху, но все же, как для младших, путь к трону им закрыт, если не случится нечто экстраординарное. Для демократического героя он открывается благодаря обещанию царя расстаться с половиной царства в качестве награды за подвиг или неожиданному чудесному покровительству.

Обращает на себя внимание, что в ряду дураков особое место занимает Емеля и его двойник – бедный убогий мужичок в вариантах сказки «По щучьему велению». В сказковедении они получили однозначно позитивную оценку. Так, например, Н. В. Новиков отнес к достоинствам Емели якобы присущую этому выходцу из низов свободу и независимость: тот «как равный с равным» ведет себя при встрече с царем [8, с. 124].

На наш взгляд, все обстоит иначе: в сказке «По щучьему велению» народ подверг «деконструкции» путь наверх, показав чудовищную изнанку успеха никчемного Емели и ему подобных, что позже и с другими персонажами будет всесторонне освещено в литературе. Даже на материале вариантов одной сказки видно, что совершить столь страшное преступление, не оправданное никакой необходимостью, как потоптать массу народа, может только человек с полным отсутствием эмпатии к людям и сострадания к их боли, а пойти на подлог – безнравственный человек, пусть и выходец из низов.

Исторические причины нового поворота темы «путь наверх» в литературе XIX в. отметил Д. Затонский. В давней статье «“Роман карьеры” и XX век» он подчеркнул следующее: когда в эпоху первоначального накопления капитала, начинают рваться старые связи человека с его окружением, тогда, по мнению ученого, появляются на свет невиданные прежде художественные структуры.

Одну из них ученый удачно назвал «романом карьеры» [6]. В свое время нам показалось целесообразным выделить тип «царских сказок», в которых выполнение трудных задач и восхождение на трон героя из низов становится финальной точкой ряда сюжетов. Теперь же, с учетом выводов ученого, можно охарактеризовать некоторые из них более точно: «сказки о царской карьере дурака».

Творчество писателей XIX века, в которых, по распространенному мнению, раскрывались фальшь и лицемерие буржуазии, никчемность аристократии и крушение иллюзий молодых людей, изо всех сил старающихся пробить сословные рамки, обстоятельно изучено литературоведами. Между тем обнаружение бессознательной отсылки к волшебнo-фантастическим сказкам позволяет в новой ретроспективе увидеть типаж литературных произведений и усомниться в научных мифах, сложившихся в фольклористике вокруг образа дурака, чудесным образом достигшего богатства и знатности.

Если следовать А. Синаевскому, в работе которого «Иван-дурак» (1991) ощущается влияние идей религиозных философов, противопоставлявших веру разуму, то именно не-знание, отсутствие собственных способностей, пассивность («дурацкое» состояние) становятся для дурака источником благодати, а бездействие – условием победы. По мнению автора, когда к дураку извне приходят высшая мудрость и магическая сила, именно это становится ключом к успеху [9, с. 38 – 39].

Как бы ни старались апологеты Емели-дурака увидеть за его начальной пассивностью некий высший смысл, на самом деле он – воплощение животного существования, индивид, лишенный какой бы то ни было мудрости.

В этом дураке нет даже намек на философскую отстраненность, свойственную буддистам, или юродство, которое в бытовом сознании и литературе рассматривается как высшая степень святости. Емеля не такой: житейский разум в нем нисколько не дремлет. Именно в этом плане обнаруживаются точки соприкосновения сказочного персонажа с целым рядом известных героев из «Человеческой комедии» Оноре де Бальзака, что может стать темой отдельного обстоятельного исследования. Нам придется ограничиться лишь некоторыми замечаниями, чтобы в новом свете показать столь любимого фольклористами Дурака и Емелю-дурака в частности (тип АТ 675. По шучьему велению).

Вокруг образа Дурака сложилась внушительная панегирическая литература. При этом исследователи не особо различают типы дураков. На наш взгляд, среди них выделяется как бы *припечатанный дурак*. Таковым его считают окружающие, но на самом деле образ отличается двойственностью. В одних случаях, во все не рассчитывая на вознаграждение, дурак-младший сын обнаруживает ответственность перед памятью отца, три ночи проводит на его могиле – за братьев и за себя, потому получает от благодарного родителя дары, помогающие ему подняться наверх (тип АА 530А. Сивко-бурко). В других случаях дурак балансирует на грани, проявляет ловкость и изобретательность, но по ходу развития сюжета никому не приносит счастья: ни родной семье, ни приемному отцу, которого даже без зазрения совести убивает (тип АА 725 «Нерассказанный сон»). А вот

второй тип – *дурак-маска*, за которой скрывается абсолютно безнравственный индивид типа Емели.

Для ученых разного толка отличие дураков от обычных людей стало достаточным основанием для того, чтобы посчитать их когорту залогом подвижек в косном обществе. Восхваляя выламывающихся из общего русла Емелю и других дураков, ученые отождествляли их с теми безумцами, которые рисковали идти против течения. Их роль в истории точно подметил Мишель Фуко. В своей книге «История безумия в классическую эпоху» (1972; перевод 2010) он выделяет главу «Безумец как естественный вид». Отталкиваясь от мысли Фонтенеля, *«чего природа не сумела бы добиться от нашего разума, она добивается от нашего безумия»*, М. Фуко стремится показать, как *«беспорядок эгоистических страстей включается в великий и мудрый надличностный порядок»*: *«Природа безумия – это одновременно его мудрость и польза; смысл его существования заключается в том, чтобы, вплотную приблизившись к разуму и сделавшись единосущным ему, слиться с ним воедино в некий нерасчлененный текст, в котором можно разобрать лишь одно – целесообразность природы: сумасбродство любви необходимо для продолжения рода; бредовые грезы честолюбия необходимы для поддержания в порядке политических органов; безумная алчность необходима для накопления богатств»* [10, с. 214].

Между тем рассмотрение образа дурака в русле общекультурной темы «путь наверх» убедительно свидетельствует, что в результате его действий никаких позитивных изменений в сказочном мире не происходит. Социальное устройство общества остается незыблемым. Что касается подвижек, то они связаны исключительно с судьбой данного персонажа. Согласно закону жанра он максимально приближается к верху или вообще прочно устраивается на верху социальной лестницы.

Отмечая, что образ дурака зарождается еще в доисторическом фольклоре, М. М. Бахтин пришел к выводу: *«В истории реализма все формы романов, связанные с трансформацией образов плута, шута и дурака, имеют громадное значение, до сих пор совершенно не понятое в его сущности»*. Ученый посчитал необходимым изучение генезиса *«смысла и функций мировых образов плута, шута и дурака от глубин доклассового фольклора и до эпохи Возрождения»* [1, с. 314]. Можно добавить, и далее – до буржуазной эпохи, сопровождавшейся ослаблением прежней структуры общества и появлением сонма честолюбивых молодых людей, стремящихся пробиться «наверх». Их не назовешь ни плутами, ни дураками, тем более шутами, но то, что им приходится плутовать, идти на сделку с совестью, хотя в результате так или иначе оставаться ни с чем, даже если они и сохраняют положение, как, например, Джо Лэмpton Д. Брэйна, открывает перспективы типологического анализа сказочных и литературных персонажей, которые в стремлении попасть в высшее общество совершают дурные поступки, несовместимые с моралью.

В западноевропейской литературе XIX века всплеск темы «путь наверх» сопрягался с проблемой деформации личности, использующей подобно Емеле не-

достойные пути и лазейки, чтобы попасть в высшие сферы общества из социальных низов или из провинции. Отмеченная тема становится одной из основных, а имена героев, лишенных, как и у сказочных дураков, мук совести, – знаковыми. Траекторию персонажей, желающих проникнуть в высшее общество, причем часто, как и в «царских сказках», с помощью женщин и покровителей, наиболее выпукло, исторически и психологически убедительно описал Оноре де Бальзак в фундаментальной «Человеческой комедии», сосредоточив внимание на периоде Реставрации Бурбонов и Июльской монархии (1815 – 1848).

В парадигму опыта раскрытия данной темы в литературе XIX века встраивается множество произведений других, столь же известных авторов, в том числе восточноевропейских. Она получает продолжение в литературе XX века, перекочевывает в XXI-й, подкрепляясь другими темами, связанными с ней концептуально. Знаковый характер темы закрепляют романы Джона Брайна «Путь наверх» (1957) и «Жизнь наверху» (1962), причисляемые к антиманифестам успеха. И везде близкие по духу персонажи обретают свою собственную логику, биографию и судьбу, но при этом попутно выявляют негативный характер безудержного стремления к богатству и высшей касте. По мнению Д. Затонского, стремление пробиться наверх *«отнюдь не общечеловеческое, а сугубо буржуазное. Общечеловеческим оно могло казаться только до тех пор, пока способствовало прогрессу, и только в той мере, в какой оно ему способствовало»* [6].

Проще говоря, природе и обществу действительно всегда нужны *другие*, которые не позволяют застыть в скорбном равновесии, растянувшемся на века, но с дураками все обстоит иначе: они способны только на консервацию предыдущего.

Вслед за М. Горьким, своим авторитетом поднявшего дурака на пьедестал, подобной линии стали придерживаться фольклористы, доморощенные психоаналитики, интернет-лекторы и любители всех мастей, отталкивавшиеся от горьковской цитаты: *«Герой фольклора – «дурак», презируемый даже отцом и братьями, всегда оказывается умнее их, всегда – победитель всех житейских невзгод»* [3, с. 698]. И опять-таки в стороне оставался вопрос, какой ценой доставалась дураку победа.

Сказочный дурак вовсе не безобидный и добродушный чудака, как представляется многим. В ряде случаев его путь наверх сопровождался смертями и унижением окружающих. Например, один из них по пути на брачное испытание с удовольствием трижды отстегал своих братьев, а Емеля, направляясь в лес, подавил в городе множество народа и отлупил возмущенных горожан дубинкой.

Свою работу «Этногенез и биосфера Земли» Л. Н. Гумилев завершает странным, более подходящим фольклористу обещанием: *«... следующая книга – о смелых богатырях, алчных рыцарях и одурманенных гашишем убийцах»* [4, с. 514]. В сказках есть смелые герои, спасающие девушку из рук злодея или чудовища, но есть и алчные рыцари типа Емели, преемниками которого являются литературные герои, беззастенчиво торящие путь наверх. Все они относятся к типам с неудовлетворенными амбициями. Как правило, им присущ глубокий

эгоизм. Данные типы могут быть удачливы в силу глубокой аморальности, помогающей достичь богатства, благополучия и власти.

Народ не зря прозорливо заметил, что бодливой корове бог рог не дает: понятно, как она рогами воспользуется. Аналогичная ситуация с Емелей. Пока он лишен реальной власти («рогов»), сидит на печке и в ус не дует. Но как только получает в свое распоряжение «рога» в виде волшебного слова, тут же начинает действовать. Ученые, как правило, игнорируют опасные последствия чудесного получения власти дураком, по сути «алчным рыцарем», хотя их знаки как раз присутствуют в сказках.

Емеля не слабоумен подобно настоящим, природным, генетическим дурачкам. Скорее он чувствует себя обделенным, однако работать вместе с братьями не желает, предпочитая сидеть на печке и корчить из себя дурака. Типичный содержанец и манипулятор, в этом плане он похож на бальзаковских светских львов типа Растиньяка.

Если Максим де Трай беззастенчиво использует доверившихся ему женщин, то Емеля вольготно чувствует себя, сидя на шее добрых братьев, которые из жалости содержат дурака. Емеле не нужно предпринимать усилий по обеспечению себя хлебом насущным, а его помощь можно лишь купить, посулив красный кафтан. Угроза потерять подарок заставляет лентяя слезть с печи, чтобы принести воды.

До поры до времени Емеля не делает ничего вредного, но не стремится сделать что-либо полезное. Ошибочное истолкование образа Емели как мыслителя, возвышающегося над миром прагматики, скрывается в самой постановке исследовательской задачи, когда ученому важна не истина, а доказательство собственной умозрительной концепции. При этом очевидная тема «путь наверх» не координируется с ее решением ни в сказках богатырского типа, ни сказках с мотивом три ночи на могиле отца, где желанной цели с помощью загробных даров добивается *припечатанный* дурак.

Емеля являет собой тип персонажа, реализующего путь наверх в его самом абсолютном и достаточно неприглядном виде. С точки зрения народной морали его поступки не выдерживают минимальной критики. Их негативность выстраивается в систему, типологически соответствующую аморальным поступкам и действиям литературных персонажей в их безудержном стремлении прорваться на верх социальной пирамиды, не щадя даже самых близких людей и предавая друзей.

Вот Люсьен Шардон из «Утраченных иллюзий» О. де Бальзака, аристократ по материнской линии, чего не скажешь о запечнике Емеле. В отличие от Емели он красив, умен, талантлив, но даже в провинциальном аристократическом кругу терпит поражение. С Емелей их объединяет себялюбие, полное равнодушие к нуждам родной семьи и внутреннее убеждение, что таким, как они, все позволено. Правда, одному, как он считает, – в силу прирожденного таланта и несправедливого положения в обществе, а другому – в силу власти чудесного заклина-

ния, подаренного шукой, которая, кстати, нисколько не озаботилась последствиями своего поступка.

Возможно, фигурой умолчания сказка давала слушателям возможность домыслить образ шуки как безответственной дарительницы, каковыми во французских романах выступают покровители молодых людей, чаще всего безнравственные лица или вовсе бывшие преступники.

Полной противоположностью Люсьену Шардону показан его новый друг д'Артез, который так и не смог внушить тому сердечного благородства, серьезного отношения к жизни, ответственности таланта перед собой и обществом.

Подобно тому, как волшебная шука одарила Емелю волшебной формулой исполнения желаний, так Этьен Лусто, новый друг Люсьена, вооружил того жизненной философией безнравственного и бессовестного человека. Уроки Лусто не пропали даром. В итоге Люсьен, хотя совесть временами все же тревожит его, становится продажным журналистом, на время попадает в сферу беззаботной жизни, но после кратковременного успеха и славы терпит полный крах.

У обоих героев, сказочного и литературного, был выбор. Однако если первый даже не осознавал, что он кому-то может сделать добро, то второй вполне сознательно отказался от трудного пути, итогом которого становится предательство по отношению к д'Артезу, на прекрасный роман которого он все же написал бранную рецензию.

В то же время обоих героев роднит деляческое отношение к женщине. По сути Емеля совершает насилие над душой царевны, приказывая той по щучьему велению да по его хотению полюбить себя. А убогий мужичок из сказки «По щучьему велению» вообще пожелал, чтобы не заметившая его царевна, раздававшая бедным милостыню, понесла и родила сына, что ей дорого обходится. Подлю пользуется полюбившей его Корали и Люсьен, в итоге девушка умирает. Да и личность царевны фактически была разрушена, что символически подобно смерти.

Бальзак не ставит точку в судьбе Люсьена. Он переносит его в роман «Блеск и нищета куртизанок», где тот временно возрождается благодаря покровительству мнимого аббата Эррера, оказавшегося беглым преступником. Здесь слабый духом, равнодушный к судьбам людей «прекрасный принц» предает многих, в том числе любящую Эстер и временного покровителя, кончая жизнь в тюрьме самоубийством.

Многие исследователи уверяют, что сказка «По щучьему велению» относится к числу особенно любимых народом, соответственно и ее герой тоже. При этом предлагаются разнообразные версии того, на чем основана народная любовь к подобному персонажу. Однако никто и никогда не анкетировал народ относительно Емели, отсюда – полная свобода интерпретаций, перед которыми сказка беззащитна. Одни исследователи обнаруживают у пассивного поначалу Емели невероятную глубину духа, родственную разве что философам и мыслителям, другие видят в сюжете зашифрованные ведические знания, третьи – путь «ветхого человека», осознающего ответственность за людей и власть, данную

ему Богом, к преображению и к Богу, четвертые – этапы мужского становления, потому возводят сюжет к обряду инициации. Печь, конечно, символ Матери и материнского тепла, бочка, в которую царь закатал Емелю с собственной дочерью, – общепринятых рамок, которые ломает Емеля, все вместе – итоговое завершение инициации Емели.

От приземленных братьев-трудяг Емелю будто бы отличают творческие задатки. И вот уже предлагают рассматривать его как символ ищущей, неординарной личности: народ таких не понимает, верхи возмущаются наглостью выскочки, а царь решает проблему парвеню по-царски – избавиться от Емели, не жалея даже дочери [5, с. 95].

На самом деле народ нисколько не заблуждался относительно дураков, отличая их от шутов, буфонов, безумцев, юродивых. Интуитивно чувствуя угрозу, исходящую от дураков, рвущихся к вершине власти, очень хорошо понимал их и фольклорный «автор». В сказках смерть – обычное сопровождение буквально всех дураков, как настоящих, природных, генетических, так и ловкачей, маскирующихся под дураков. Они сами – источник смерти, потому-то путь Емели наверх усеян трупами. Напомним, что вполне осознанно идет на преступление Клайд Гриффитс – герой «Американской трагедии» Т. Драйзера. Как только ему оказывает протекцию Сондра, вводящая честолобивого бедного юношу в высшее общество, но при этом выясняется, что препятствием на этом пути оказывается доверившаяся ему Роберта, Клайд тут же избавляется от девушки.

Мы не знаем, о чем мечтал Емеля, сидя на печи, но он оказался столь же честолобив, как Эжен де Растиньяк О. Бальзака, прибывший из провинции в Париж и, кстати, весьма там преуспевший, Жюльен Сорель из романа Ф. Стендаля, сумевший построить карьеру, Бернар де Мержи у П. Мериме, Фредерик Моро у Г. Флобера, но при этом абсолютно удачлив.

Когда честолобивые молодые люди из низов общества, провинции и обедневшей родовой аристократии, не желавшие мириться со своим положением, активно стремились вырваться из своего окружения, они не подозревали, что на этом пути их может ждать разрушение личности, трагедия утраты собственного достоинства, даже добровольный уход из жизни, когда обстоятельства становятся непреодолимыми. Когда честолобивый простолюдин Жюльен Сорель из романа Ф. Стендаля «Красное и черное» (1830) достигает желанной цели, то обнаруживает иллюзорность стремления к карьере, не приносящей счастья, и потому отказывается от помощи, предпочитая остаться в тюрьме.

Натура яркая, страстная, глубокая, он резко отличается от слабовольного Фредерика Моро, героя романа Г. Флобера «Воспитание чувств» (1864 – 1869), заложника своих так и не оформившихся чувств. В отличие от многих честолобивых провинциалов, ехавших покорять Париж, тому не приходилось терпеть лишения, но не хватало настойчивости и экспрессивного напора в реализации мечтаний. Он не стал ни писателем, ни дипломатом, ни историком или живописцем.

Когда Г. Флобер отмечает, что в Париже Фредерик впадает в совершеннейшую праздность, тем самым как бы протягивается неуловимая ниточка от лите-

ратурного героя к фольклорному, праздно пребывающему на печи. Но в отличие от идущего напролом Емели ни одно дело Фредерик не способен довести дело до конца. Его путь подобен маятнику, качнувшемуся вверх, когда для этого сложилась благоприятная ситуация, и застывшему внизу, поскольку наш герой, не найдя применения своим задаткам, вполне смирился с положением добропорядочного буржуа.

Корень ошибочного осмысления идейного содержания сказки о Емеле-дураке и ему подобных видится в неверной постановке задачи и ложной методике исследования, когда данные подгоняются под трактовку сюжета, актуальную для исследователя, но не отвечающую ни глубинному смыслу произведения, ни психологической сущности персонажа, обнаруживающего типологическое родство с целым рядом литературных героев, пробивающихся наверх. Как правило, почти все они так или иначе *«склонны к манипуляциям, неуважительны, лживы и безрассудны, не заботятся о чувствах окружающих», «не следуют социально принятым нормам или правилам, могут спокойно нарушить закон, причинить физический или моральный вред другим людям, отказываются брать на себя ответственность за свои действия»*. Именно так специалисты характеризуют социопатов, оказавшихся, как видим, интересными не только известным писателям, но и народу в лице фольклорного «автора» (<https://rehabfamily.com/articles/sotsiopaticheskoe-rasstroystvo/>).

Внеисторический взгляд на народ приводит исследователей к необоснованным выводам. Народ не масса, застывшая в ментально-чувственной неподвижности. Его творческий потенциал постоянно развивается, что приводит к идейным подвижкам внутри, казалось бы, традиционной темы. Такие герои, как Емеля, – идеал не народа, а массового обывателя, нисколько не обеспокоенного общественными проблемами. Для обывателя абсолютно не важно, кто чудесным способом достиг вершин, – достойный того или недостойный. Успех сделавших головокружительную карьеру или вдруг несказанно разбогатевших вызывает у него только зависть.

Таким образом, незамысловатая сказка о Емеле вместе со сказками о проходах занимает не столько промежуточное положение в контексте художественной интерпретации темы «путь наверх», сколько свидетельствует о сдвиге, который произошел в сознании народа относительно некоторого типа «удачников». С ним коррелирует феноменология фольклорного «автора», которому удалось представить народный взгляд на повсеместно распространенные пороки и страсти, связанные с характером тех героев, которые при случае не гнушаются в выборе средств, чтобы подняться к богатству и знатности.

В стремлении Емели преодолеть социальный барьер и подняться наверх от него мало отличаются персонажи многих литературных произведений, чья мечта – получить сразу и все. Как и для Емели, личный интерес для них важнее нравственного долга и благосостояния семьи, где они, подобно Емеле, выступают в роли нахлебников, домашних эксплуататоров и ловких манипуляторов. На самом деле народу дороги не Емели с их сидением на печи, топтанием горожан, наси-

лием над чувствами людей и упоением властью, а эпические богатыри сказок и былины с их подвигами по защите родной земли, бедных вдов и сирот.

В сказках, как потом и в литературе, четко обозначаются два пути наверх – честный и обманный: первый – в результате подвига, вторым, как правило, пользуется дурак, получивший в руки чудесное средство. Им соответствуют два вида власти: власть, полученная в награду за подвиг, и власть украденная, незаслуженная. Она-то обнажает самодовольство, эгоизм и деспотизм «ложных героев» типа Емели. Согласно сказкам, при безвольных и деспотичных царях государство приходит в упадок и не способно отразить нападение змея или Кощея. Выходит, что дальнейшее существование царства зависит не от Емели, а от героев, восстанавливающих государственные границы, заодно и целостность царской семьи.

Мы коснулись только мужской версии воплощения темы «путь наверх» в литературе и фольклоре, что явно недостаточно для ее всестороннего анализа. Перспективным представляется продолжение – изучение женской версии, причем в сопоставлении с мужской, поскольку и в литературе, и в фольклоре она представлена столь же выразительно и разработана столь же глубоко.

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики, Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
2. Выходцев, П. С. На стыке двух художественных культур (проблема фольклоризма в литературе / П. С. Выходцев // Вопросы теории фольклора. Русский фольклор. XIX. – Л. : Наука, 1979. – С. 4 – 30.
3. Горький, М. О литературе. Литературно-критические статьи / Максим Горький. – М. : Советский писатель, 1953. – 867 с.
4. Гумилев, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. – М. : Издательство АСТ : АСТ МОСКВА, 2007. – 556 с.
5. Журек, Е. Архетипы в русских сказках / Елена Журек. – М. : Издательство АСТ, 2024. – 176 с. – С. 88 – 89.
6. Затонский, Д. «Роман карьеры» и XX век / Дмитрий Затонский // Вопросы литературы. – 1968. – № 9. – С. 135 – 161 [Электронный ресурс]. – URL: <https://voplit.ru/article/roman-karery-i-hh-vek/>. – Дата доступа : 6. 09. 2024.
7. Мелетинский, Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Е. М. Мелетинский. – М. : Издательство восточной литературы, 1958. – 263 с.
8. Новиков, В. Н. Образы восточнославянской волшебной сказки / В. Н. Новиков. – М. : Наука, 1974. – 254 с.
9. Синявский, А. Иван-дурак. Очерк русской народной веры / А. Синявский. – Париж : Syntaxis, 1991. – 421 с.
10. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко. – М. : Издательство АСТ : АСТ МОСКВА, 2010. – 698 с.

ВЕЛИКАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

И. Р. Батенков

магистрант (Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка, Беларусь, Минск)
ivanbatenkov21@gmail.com

В данной статье рассматривается малоизученная тема отражения и осмысления идей Великой французской революции 1789–1794 гг. в русской литературе. Исследовано обращение к теме А. С. Пушкина, который не был современником этого исторического события, но интересовался судьбами народов Европы, и других литераторов-исследователей. Сделан вывод, что при всем различии подходов к осмыслению революции она воспринимается как акт волеизъявления французского народа, стремившегося к свободе.

Ключевые слова: дворянство; общественное устройство; революция; романтизм; самодержавие; свобода.

THE GREAT FRENCH REVOLUTION IN THE WORKS OF RUSSIAN WRITERS

I. R. Batenkov

Master's student (Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University, Belarus, Minsk)
ivanbatenkov21@gmail.com

This article examines the little-studied topic of the reflection and understanding of the ideas of the Great French Revolution of 1789–1794 in Russian literature. The article examines the approach to the topic by A. S. Pushkin, who was not a contemporary of this historical event but was interested in the fate of the peoples of Europe, and other literary researchers. It concludes that, despite the differences in approaches to understanding the revolution, it is perceived as an act of expression of the will of the French people, who were striving for freedom.

Key words: autocracy; freedom; nobility; revolution; romanticism; social structure.

Конец XVIII века был ознаменован событием всемирно-исторического значения – Великой французской революцией 1789 г. Пять революционных лет (1789–1794) не только коренным образом изменили социальный уклад Франции, но и вызвали широкий отклик в соседних государствах Европы.

Интерес к революции всегда был огромен не только в европейских странах, но и в тех, что ориентировались в своем развитии на Западную Европу. Не стала исключением и Россия. Уже в XIX в. представители разных течений российской общественно-политической мысли – консерваторы, либералы, радикалы – обра-

щались к ней, пытаясь найти в ее опыте ответы на мучившие их вопросы, а также аргументы для своей идеологической борьбы.

Произошедшая во Франции в конце XVIII в. революция действительно дала много пищи для размышлений, поскольку в ее ходе были опробованы разные стратегии развития, начиная с либеральных реформ и стремления установить конституционную монархию и заканчивая республиканским якобинским террором и даже попытками реализации более радикальных идей, которые представляли эбертисты и «бешеные».

Общественно-политические течения в том виде, в котором мы привыкли их видеть, зародились в России в XIX в., и мыслители, их представлявшие, с разной степенью активности обращались к событиям прошлого, в том числе к Великой французской революции. Они пытались осмыслить их в публицистических работах и примерить к собственным потребностям. Важно отметить, что ни в одной стране мира, кроме России, Французская революция 1789 г. не была названа Великой. Устойчиво этот эпитет закрепился к концу XIX в. Когда произошла Октябрьская революция, ее тоже называли великой, вслед за французской. Большевики пытались связать события 1917 г. и предшествующий революционный опыт. И в первую очередь они опирались на революцию 1789 г.

Так в русский язык перешли понятия «Временное правительство», «Учредительное собрание», «комиссар», «декрет», «революционный террор», «белые» и «красные», «враг народа». Большевики рассматривали революцию 1789 г. как учебное пособие, сознательно подражали монтаньярам и опасались воспроизвести их ошибки.

В самой Франции революционные годы были отмечены прежде всего расцветом песни. В это время были созданы «Марсельеза», «Карманьола» и сотни других песен, отразивших настроение народа на разных этапах революции. Иногда автор известен (например, Руже де Лиль, написавший «Марсельезу»), но чаще всего песни были безымянными.

Великая французская революция совпала с рождением романтизма в европейской литературе. Мотив бунта, стремление к недостижимому идеалу – все это сближает романтизм с революцией.

Русские поэты-романтики нечасто обращались к событиям Французской революции, поэтому тема отражения тех событий в русской литературе исследована весьма незначительно. Это обусловлено тем, что романтизм сформировался в России намного позже революционных событий, а также и самой государственной политикой страны: Екатерина II собиралась идти походом на революционную Францию – и это случилось бы, если бы не смерть шведского короля Густава III.

Но были и исключения. П. А. Катенин сделал перевод французской революционной песни «*Veillons au salut de l'Empire*» под названием: «Отечество наше страдает», а в 1825 году А. С. Пушкин написал элегию «Андрей Шенье», посвященную казненному якобинцами французскому поэту [1].

На протяжении всей своей жизни Пушкин проявлял большой интерес к эпохе Великой французской революции. К ее событиям он многократно обращается в своем поэтическом творчестве: от оды «Вольность» (1817) до стихотворения «К вельможе» (1830). В «Арапе Петра Великого» (1827) сжато, но выразительно охарактеризовано французское общество предреволюционной эпохи. В статьях, предназначенных для «Литературной газеты» и «Современника», поэт в 30-х годах не раз возвращается к различным аспектам той же темы. Наконец, в 1831 г. он задумывает специальный исторический очерк о революции, собирает для него материал, но замысел этот остался неосуществленным и дошел до нас лишь в виде ряда планов, выписок и набросков.

В библиотеке Пушкина сохранился довольно обширный круг разнообразных книг и источников по истории революции. Встречаются здесь и направленные против французской революции памфлеты П. Ж. Нугаре (1797) и Э. Берка (французский перевод 1823 г.), и обширный свод мемуаров и документов по истории революционной эпохи («Процесс Людовика XVI, Марии-Антуанетты, Марии-Елизаветы и Филиппа Орлеанского» (1821), четырехтомное издание «Дебатов национального конвента» (1828), сочинения и письма Мирабо и биографические материалы о нем, «Коллекцию мемуаров, относящихся к французской революции», в 23 выпусках, изданную в 1821–1825 гг. Бервилем и Барьером, и т. д.).

Для правильного понимания отношения Пушкина к французской революции в отдельных его суждениях о ее событиях и деятелях следует, однако, не забывать о двух важнейших обстоятельствах, оказавших на него влияние.

Пушкин не был современником французской революции. Его детство и отрочество пришлось на наполеоновскую эпоху. В это время власть Наполеона не могла не рассматриваться как исторический результат цепи революционных событий, ему предшествовавших, проложивших Наполеону дорогу к власти и подготовивших его завоевательные войны. Все это – особенно в России – в той или иной мере не могло до определенного момента не отбрасывать тень и на саму революцию.

Не случайно в хронологически наиболее раннем произведении Пушкина, где упоминаются события французской революции, – оде «Вольность» – они рассматриваются именно в связи с оценкой Наполеона, а казнь Людовика XVI – как непосредственный пролог к воцарению «тирана», «злодейская порфира» которого после этого тяжелым грузом легла на Францию и французский народ, «сковав» их новой, худшей цепью. Лишь после того как со времени падения Наполеона прошло известное время, в сознании молодого Пушкина Наполеон предстал не только как порождение революции, но и как ее «убийца», что существенно изменило взгляд поэта на революцию.

Но еще важнее другое. События французской революции не были для Пушкина предметом отвлеченного исторического интереса. Отношение великого поэта к ним оставалось всегда тесно связанным с занимавшими его вопросами русской жизни, а также – особенно в 1820-х и 1830-х годах – с насущными, зло-

бодневыми вопросами жизни народов Европы и всего человечества. При этом существенное влияние на взгляды Пушкина имели поиски им тех исторических сил русской жизни, которые могли способствовать ее преобразованию. И здесь – при всех исторических изменениях и поворотах во взглядах Пушкина – особенно важную роль для его оценки событий Французской революции имела оценка роли передового и мыслящего дворянства как необходимого исторического звена в сложных взаимоотношениях в России самодержавия и «черного народа».

Пушкин с ранних лет жизни глубоко сочувствовал русскому крестьянину и призывал к его освобождению от крепостного права. Но хотя и в «Деревне» (1819), и в заметках по русской истории XVIII в. отмена крепостного права и изменение условий жизни народа мыслятся как необходимое условие общего изменения политического и социального строя современной ему России, Пушкин до конца жизни продолжал видеть в передовом и мыслящем дворянстве нужный не только русскому государству, но и самому крестьянству оплот его свободы, независимости и благосостояния. А это оказывало непосредственное влияние и на оценку Пушкиным французского дворянства и его роли в эпоху Великой французской революции.

Подобно тому, как в России Пушкин склонен был проводить различие между дворянством, служащим опорой самодержавия, и лучшими независимыми представителями дворянского класса, унаследовавшими вместе с именами своих благородных предков, запечатленных в славных летописях русской истории, свойственные им честь, благородство, независимость от престола, глубокое чувство ответственности перед Россией и русской культурой, – Пушкин проводил подобное же различие между двумя противоположными частями французского дворянства эпохи революции. В отличие от паразитической придворной знати и провинциальных помещиков, державшихся за старые порядки, передовую часть французского дворянства XVIII и предшествующих веков Пушкин рассматривал как органическую составную французской нации, неотделимую от блеска французской культуры, ее военного прошлого и славных исторических традиций. Поэтому Пушкин в своих заметках о французской революции 1831 г. резко возражал аббату Сьейесу на его заявление о том, что нация равна третьему сословию (без дворянства и духовенства).

Наконец, существенным обстоятельством, повлиявшим на оценку Пушкиным Французской революции, является осуждение им террора 1793–1794 гг., вину за который Пушкин всецело возлагал на якобинских вождей, прежде всего на Марата и Робеспьера [2]. Пушкину (так же, как и большинству его современников) не было известно, что ни Марат, ни Робеспьер, – оба воспитанные на идеях Ж.-Ж. Руссо, – на деле не абсолютизировали террор (на который оба смотрели как на временную, вынужденную меру), что оба они после бегства Людовика XVI в Варенн определенное время противились его осуждению и что после победы Горы над Жирондой якобинцы оставили осужденных жирондистов под домашним арестом.

В 1817 году А. С. Пушкин пишет оду «Вольность», которая так и не была опубликована при жизни поэта. В этом произведении он бичует несправедливость общественного устройства, тиранию и злоупотребление властью. Выход поэт видит в установлении общего для всех (в том числе и для царей) закона разума, закона свободы и гуманизма:

*Владыки! вам венец и трон
Дает закон — а не природа;
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас закон.*

Также в оде можно найти прямые отсылки к событиям Великой французской революции и казни Людовика XVI в частности:

*Восходит к смерти Людовик
В виду безмолвного потомства,
Главой развенчанной приник
К кровавой плахе вероломства.
Молчит закон — народ молчит,
Падет преступная секира...
И се — злодейская порфира
На галлах скованных лежит.*

Людовик XVI для тогдашнего Пушкина – это преступник, который несет заслуженное наказание под гробовое молчание толпы.

Но все же по большей части русские поэты воспринимали Великую французскую революцию и ее идеи отвлеченно, через ряд констант: свобода, тирания, цепи («К Чаадаеву», «Во глубине сибирских руд» и т.д.). Малоизвестный поэт Федор Вадковский в стихотворении «Желания» озвучивает призывы учредить парламентский орган, ликвидировать сословия и уничтожить царизм:

*Чтобы твой народ сам собою управлял,
Чтобы чрез избранных он законы поставлял...*

Сложно было открыто восхвалять Великую французскую революцию в стране, где описание бедственного положения крестьян могло обернуться десятилетней ссылкой в Илимский острог, как это случилось с А. Н. Радищевым.

К теме Французской революции обращается в своем творчестве и М. Ю. Лермонтов. В поэме «Сашка» можно найти краткую историю Французской революции, рассказанную на ночь русскому барчуку.

*Его отец богатый был маркиз,
Но жертвой стал народного волнения:*

*На фонаре однажды он повис,
Как было в моде, вместо украшения.*

М. Ю. Лермонтов пишет о революционных событиях с нескрываемой иронией. Даже описание гибели отца учителя-француза подается как забавная шутка, что свидетельствует, с одной стороны, о том, что эта история рассказывается впечатлительному ребенку, которому еще рано знать о кровавых исторических событиях, а с другой, и о том, что француз, подобно многим другим иностранным воспитателям, не относился серьезно к образованию своего воспитанника («Мы все учились понемногу/Чему-нибудь и как-нибудь», – А. С. Пушкин, «Евгений Онегин»).

Но тут в этом «веселом» рассказе появляется образ королевы Франции Марии-Антуанетты – и шуточный тон тут же сменяется предельной серьезностью. Для Лермонтова казнь королевской четы – это начало кровопролития, «жадная секира», сметающая все на своем пути.

*И ты, поэт, высокого чела
Не уберег! Твоя живая лира
Напрасно по вселенной разнесла
Все, все, что ты считал своей душою*

Для Лермонтова Великая французская революция – это в первую очередь акт насилия и жестокости, которому, тем не менее, никто не посмел воспротивиться, даже самые передовые люди, совесть нации – поэты.

Несмотря на историческую близость эпохи Французской революции и периода рассвета романтической поэзии, их связь в большей степени была внутренней, не внешней. Писатели разных стран (в том числе и России) подхватили дух свободы, привнесенный революцией. Это необязательно воплощалось в идее бунта: героями романтических произведений становятся вольные люди и обаятельные бандиты (А. С. Пушкин, «Дубровский»), странники (Дж. Байрон, «Паломничество Чайльд-Гарольда»), дикари (Дж. Ф. Купер, «Последний из моги-кан») и т.д.

Лучшим историком Великой французской революции считается выдающийся русский мыслитель-анархист, географ-путешественник Петр Кропоткин, именем которого в Минске названа улица. Кропоткин написал серию статей о Французской революции для журнала «Революция» и эссе для журнала «Девятнадцатый век» в 1889 г.

В 1909 г. сначала на французском, а затем на английском языке вышла его книга «Великая революция 1789–1793». Он первым открыл и подробно описал ее социальные, народные корни. Показал не только борьбу против монархии, но и борьбу крестьянства с буржуазией.

Чем дальше от революции, тем более тонкой и неосязаемой оставалась эта связь, но при этом в глазах людей XIX века Великая французская революция все

равно оставалась актом свободы и волеизъявления народа, а значит, по-настоящему вдохновляющим эпизодом мировой истории.

Библиографический список

1. Войская, А., Грибков, А. «Великая французская революция и поэты-романтики» / А. Войская, А. Грибков // [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/XIYxpbtKbTaLjjLX?ysclid=m3h8mnar8k580159846> (дата обращения: 06. 11. 2024).
2. Фридлендер, Г. М. «Вольность и закон (Пушкин и Великая французская революция)» / Г. М. Фридлендер. – Л.: 1990. – С. 206.

ВЕЛИКАЯ ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ 1917 ГОДА ГЛАЗАМИ ЗАРУБЕЖНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ И ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

И. Р. Батенков

*магистрант (Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка, Республика Беларусь, г. Минск)
ivanbatenkov21@gmail.com*

Статья посвящена анализу отражения Октябрьской революции 1917 года в произведениях и исследованиях зарубежных писателей и ученых. В статье описано влияние Октябрьской революции на мировую историю через призму взглядов литературных и исторических деятелей зарубежья, отраженных в художественных и научных трудах.

Ключевые слова: Российское государство; Октябрьская революция; большевики; литература; история; зарубежные писатели; взгляд.

THE GREAT OCTOBER SOCIALIST REVOLUTION THROUGH THE VIEWS OF FOREIGN WRITERS AND RESEARCHERS

I. R. Batenkov

*Master's Student (Belarusian State Pedagogical University
named after M. Tank, Republic of Belarus, Minsk)
ivanbatenkov21@gmail.com*

The article is devoted to the analysis of the reflection of the October Revolution of 1917 in the works and research of foreign writers and scientists. The article describes the impact of the October Revolution on world history through the prism of the views of literary and historical figures abroad, reflected in artistic and scientific works.

Key words: The Russian state; the October Revolution; the Bolsheviks; literature; history; foreign writers; view.

Октябрьская революция 1917 года – одно из наиболее значимых событий в истории Российского государства, в состав которого тогда входила нынешняя территория Беларуси. Многие народы приветствовали ее, буржуазные правительства пытались ее задуть, субсидировали и организовывали интервенцию. В качестве отклика на революцию в ряде стран возникали Советы рабочих и солдатских депутатов. В Англии организовалось общество «Руки прочь от России». Одна за другой создавались коммунистические партии: в Германии, Англии, Франции, Соединенных Штатах и других странах. Рухнули германская и австрийская империи [1].

Литература является наиболее чувствительным видом искусства, отражающим политические события и общественные настроения, и одновременно влия-

ющая на них. Великую Октябрьскую революцию, которая изменила весь миропорядок, литература обойти не могла.

Многие зарубежные писатели расценивали Великую Октябрьскую социалистическую революцию как выход из тупика, в который зашла Российская империя, как воплощение идей классовой борьбы.

О революции написано множество пьес, поэм, исторических романов. Многие иностранные писатели положительно относились к тем событиям. Создавалось первое социалистическое государство, и идеологи коммунизма перешли от теории к практике. Сильный толчок в литературе получил критический реализм. Нарастала критика буржуазного общественно-политического строя. Писатели начали поиск новых идеалов, новой морали, новых героев.

Например, А. Франс (*Anatole France, 1844–1924*) называл Великую Октябрьскую социалистическую революцию событием, давшим миру пример власти, избранной народом и для народа. Преданным поклонником Советской России также был Б. Шоу (*Bernard Shaw, 1856–1950*). Он считал Советский Союз не местом, а идеей, не реальностью, а сказкой.

Реалисты умеренных взглядов под влиянием Октябрьской революции меняют их, становятся яркими левыми защитниками Советского Союза во имя гуманизма и справедливости. Так, Б. Шоу в 1921 г. написал статью «Диктатура пролетариата», в которой пытался разъяснить английской публике свое понимание такого государственного устройства. Г. Уэллс (*Herbert George Wells, 1866–1946*) в 1920 г. поехал в Советский Союз, где встретился с В. И. Лениным и опубликовал сочувственную книгу «Россия во мгле». Г. Уэллс воспринимается большинством читателей как писатель фантастических жанров, однако «Россия во мгле» – документально-публицистическое произведение. Оно было написано на основе серии газетных очерков. В своей книге писатель поддерживает революцию и большевиков, называет их единственно возможной властью, способной спасти Россию, и во всех бедах обвиняет внешние силы.

Одним из первых в защиту советской власти выступил А. Франс, подписавший в 1919 г. вместе с 70 другими французскими интеллигентами призыв к прекращению интервенции и блокады Советской России. В. И. Ленин на VII Всероссийском съезде Советов подчеркивал большое значение данного обращения, называл его «третьей крупнейшей победой» над империалистической Францией внутри нее самой.

Американский писатель Э. Синклер (*Upton Sinclair, 1878–1968*) издал роман «Джимми Хиггинс» (*Jimmie Higgins, 1919*), заклеив в нем интервенцию против Советской России. В 20-е годы XX в. известный противник капитализма Т. Драйзер (*Theodore Dreiser, 1871–1945*) написал знаменитую книгу «Американская трагедия» и новеллу «Эрнита», посвященную молодой коммунистке – строительнице социализма.

К 100-летию революции английский писатель-фантаст Ч. Мьевиль (*China Tom Miéville, b. 1972*) написал документальное произведение «Октябрь», в котором затронул предпосылки, события, следствия, общий ход Русской революции

от февраля до октября и ее влияние на мировую историю. В произведении отсутствуют оценочные суждения. Книга состоит из фактов, вынесенных на суд читателя [2].

В книге «Великая русская революция, 1905–1921» М. Стейнберг беспристрастно описывает события революционной эпохи в России – начиная с Кровавого воскресенья 1905 г. и заканчивая результатами Гражданской войны 1921 г. – с двух позиций: профессионального историка, исследующего прошлое, и современника-журналиста, фиксирующего и интерпретирующего историю по мере ее свершения.

М. Стейнберг написал эту книгу и для исследователей, и для широкого круга читателей. Обращался к текстам и очевидцам событий того времени, стремясь оживить прошлое и наполнявшие его смыслы. «Великая русская революция, 1905–1921» – это рассказ о времени, полном драматизма и неопределенности. И в первую очередь это рассказ о человеческих ценностях, чувствах, желаниях и разочарованиях [3].

Профессор истории и государственного права Гарвардского университета А. Б. Улам подготовил книгу-исследование «Большевики. Причины и последствия переворота 1917 года». В произведении американского советолога представлена картина возникновения и развития большевизма в России. Исследование истоков большевизма тесно соединено с образом предводителя революции – В. И. Лениным (Ульяновым). В книге рассказывается история семьи Ульяновых, ее финансовое положение, приводятся малоизвестные факты из жизни соратников Ленина, о которых ранее умалчивали ученые и исследователи.

Посол Франции в Российской империи Ж. М. Палеолог написал на основе своих дневниковых записей, проанализированных и обработанных уже после революции, мемуары «Царская Россия накануне революции». В первой части воспоминаний описываются канун, начало и первый период мировой войны с 20 июля 1914 г. – дня прибытия в Петроград президента Французской Республики Р. Пуанкаре – до 31 декабря 1915 г.

Ведя дневник воспоминаний, автор записывал туда сведения о встречах и беседах Р. Пуанкаре с Николаем II, о дипломатических приемах, свои впечатления о царской семье и дворе. Значительная часть книги посвящена Распутину, императрице Александре Федоровне (супруга Николая II), ее близкой подруге А. Вырубовой.

Большую известность получила художественно-документальная книга Дж. Рида (*John Reed, 1887–1920*) «Десять дней, которые потрясли мир» (*Ten Days that Shook the World, 1919*). Произведение представляет собой хронику, рассказанную от первого лица очевидцем события всемирно-исторического масштаба. В книге объединены жанры репортажа, очерка и эссе. Элементы очерка и эссе прослеживаются в оценке автором будущей победы революции (резюме на основе репортажных фактов).

В третьей главе «Накануне» приводятся факты в пользу победы революции: недоверие к правительству А. Керенского, отрицательная оценка разгрома каза-

ками рабочих организаций и обстрела советов, повторяющийся лозунг с требованием отставки Временного правительства, у которого отсутствует сила. Лидеры большевиков описываются с оценкой их качеств. Например, репортажное представление Л. Троцкого и репортажное описание подготовки к восстанию означают силу организации большевиков и слабость решений Временного правительства. Достоверность происходящего в репортажах подчеркивается через фиксацию внешнего и внутреннего состояния людей, голоса, цитаты, обрывки диалогов.

В четвертой главе «Конец Временного правительства» автор подробно описывает состояние улиц во время восстания, делает акцент на отсутствии кровопролития и беспорядков. Подчеркивается хорошая организованность и бесперебойная работа учреждений.

В десятой главе «Москва» описывается ситуация в городе по контрасте с ситуацией в Петрограде. Жертвы и разрушения стали причинами ненависти к большевикам.

Таким образом, интерес к происходившим в революционной России событиям, новому общественно-политическому устройству привлек многих зарубежных писателей. Не веря газетам, они сами стремились разобраться в происходящем – и уезжали взволнованные, полные сочувствия. За первые 15 лет после Октябрьской революции в СССР побывали Г. Уэллс, Б. Шоу, Дж. Рид, Т. Драйзер, Ю. Фучик, Р. Роллан, А. Барбюс, Л. Арагон, Р. Тагор, М. Андерсен-Нексе, И. Бехер и многие другие. Это были люди разных политических и философских убеждений, творческих темпераментов и возможностей, но всех их в равной мере привлекал к себе «свет, загоревшийся на Востоке» – это выражение часто встречалось в статьях, речах и поэмах тех лет.

Библиографический список

1. История зарубежной литературы 1917–1970 гг. Влияние Октябрьской революции на зарубежную действительность и литературу / Блог И. Винштейна // Курган, 2017 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.winstein.org/publ/25-1-0-1065> (дата обращения: 11.12.2023).

2. Miéville, Ch. October: The Story of the Russian Revolution (аннотация) / Ch. Miéville // Издательский дом Verso [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.versobooks.com/en-gb/products/169-october> (дата обращения: 11.12.2023).

3. Стейнберг, М. Д. Великая русская революция, 1905–1921 (аннотация) / М. Д. Стейнберг // Bookmix [Электронный ресурс]. – URL: <https://bookmix.ru/book.phtml?id=2420450&ysclid=lq73nol5vr879850771> (дата обращения: 11.12.2023).

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ МУЖСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Н. В. Иванова

*ст. преп., аспирант (Гомельский колледж-филиал учреждения образования
«Белорусский государственный университет транспорта») nereja2012@yandex.by*

Статья посвящена исследованию военной лирики в контексте мифологических мужских образов. С самого начала Великой Отечественной войны появляется архетипический образ Ареса (Марса), бога сражений. В 1942 – 1943 г. г. его сменяет Гермес (Меркурий), трикстер, посредник, вестник богов и проводник душ в подземный мир. Начиная с 1944 г., в военной поэзии большое место занимает образ единого советского народа как сакральной общности посвящённых, прошедших смертельные испытания.

Ключевые слова: Арес; архетипический образ; Великая Отечественная война; военная лирика; Гермес; сакральная общность; советский народ; трикстер.

ARCHETYPICAL MALE IMAGES IN THE POETRY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR

N. V. Ivanova

*Associate Lecturer, Postgraduate Student (Gomel College-branch
of the educational institution "Belarusian State University of Transport")
nereja2012@yandex.by*

The article is devoted to the study of military lyrics in the context of mythological male images. From the very beginning of the Great Patriotic War, the archetypal image of Ares (Mars), the god of battles, appears. In 1942 – 1943, he was replaced by Hermes (Mercury), a trickster, mediator, messenger of the gods and guide of souls to the underworld. Since 1944, the image of the united Soviet people as a sacred community of initiates who have passed deadly tests occupies a large place in military poetry.

Keywords: Ares; archetypal image; Great Patriotic War; Hermes; military lyrics; sacred community; Soviet people; trickster.

Поэзия Великой Отечественной была и остаётся культурным феноменом, осознание значимости которого возрастает прямо пропорционально временной дистанции. Тема исследования приобретает особую важность на фоне попыток переписать историю и обесценить роль советского народа в победе над фашизмом.

Особый интерес представляет исследование поэзии Великой Отечественной войны в контексте мирового литературного процесса, а также мужских архетипических образов.

Архетипом называется общий, первичный первобытный образ, универсальный символ, заложенный в коллективном бессознательном и независимый от внешнего восприятия. Архетипы неизменны в каждом поколении и в каждой культуре. Данный термин был введен в широкий обиход К. Г. Юнгом в статье «Инстинкт и бессознательное» в 1919 году [1]. Следует различать образ-архетип и архетипический образ. Если первый – изначален и (в отличие от символа) ничего не означает, будучи равным самому себе, то архетипический образ – часть образа, независимая от внешнего восприятия, в которой угадывается архетип [2].

Американским исследователем Шинодой Джин Болен были выделены несколько мужских архетипических образов. Важнейшие из них и наиболее часто встречающиеся – это Зевс, Посейдон, Аид, Аполлон, Гефест, Арес, Гермес, Дионис [3].

По нашему мнению, с самого начала Великой отечественной войны в поэзии появляется архетипический образ Ареса, древнегреческого бога сражений. Основным качеством его является агрессия как гипертрофированное проявление инстинкта самосохранения. Ему доставляет наслаждение пыл кровавой битвы. Арес воплощает в себе образ мужской силы, напористости и готовности к действию [3, с. 137].

Именно архетип воина Ареса, одержимого «благородной яростью», доминирует у лирических героев А. Суркова, С. Наровчатова, С. Гудзенко, С. Луконина, Э. Неизвестного, А. Межирова, Й. Дегена, С. Орлова, Н. Старшинова, Г. Матюковского и других поэтов-фронтовиков.

*Я стреляю – и нет справедливости
Справедливее пули моей.*

М. Светлов, «Итальянец», 1943 [4]

*Человек склонился над водой
И увидел вдруг, что он седой.
Человеку было двадцать лет.
Над лесным ручьем он дал обет –
Беспоощадно, яростно казнить
Тех людей, что рвутся на восток.
Кто его посмеет обвинить,
Если будет он в бою жесток?*

А. Сурков, «Мститель», 1941 г. [5]

*Бой был коротким... А потом
Глушили водку ледяную,
И выковыривал ножом
Из-под ногтей я кровь... чужую!..*

С. Гудзенко «Перед атакой», 1942 г. [6]

*Приказ: «Вперёд!»
Команда: «Встать!»
Опять товарища бужу я.
А кто-то звал родную мать,
А кто-то вспоминал – чужую.
Когда, нарушив забытьё,
Орудия заголосили,
Никто не крикнул: «За Россию!...»
А шли и гибли
За неё.*

Н. Старшинов, «Ракет зелёные гни», 1944 г. [7]

*И вновь земля трясётся от ударов.
И вновь взрывная катится волна...
Ты, наша юность, пламенем пожаров
И отсветом ракет озарена.*

Н. Старшинов, «Болота, населённые чертями» 1943 г. [8]

Арес – солдат до мозга костей. Сражения, походы – смысл и предназначение его жизни.

*Я сотни верст войной протопал.
С винтовкой пил.
С винтовкой спал.
Спусти курок – и пуля в штопор,
И кто-то замертво упал.
А я тряхну кудрявым чубом.
Иду, подковками звеня.
И так владею этим чудом,
что нет управы на меня.*

Н. Панченко, «Баллада о расстрелянном сердце» 1944 г. [9]

*И я иду, и я пою,
И пулемёт несусь,
И чувствую себя в строю,
Как дерево в лесу.*

Н. Старшинов, «И вот в свои семнадцать лет» 1946 г. [10]

*Трупы в чёрных канавах.
Разбитая гать.
Не об этом мечталось когда-то.
А пришлось мне, как видишь, всю жизнь воспевать
Неуютные будни солдата.*

А. Сурков, 1942 г. [11]

«Ярость благородная», «упоеание в бою» у лирического героя-солдата переходит в хроническую тихую злость:

*Орудия бьют.
По отсыревшей дороге
бредут под конвоем посиневшие фрицы,
и русская осень плюет им под ноги.
М. Луконин, 1944 г. [12]*

Аресу присуща стихийная эмоциональность. Один из поэтических циклов А. Суркова называется «Наша ненависть» (1941 г.), а одно из самых известных стихотворений – «Ненавижу!» (1942 г.):

*За селом трава по колено,
Дон течёт, берегами сжат.
В мерзком смраде смертного тлена
Вражьи трупы лежат.*

*Будет гнить он вот здесь, в долине,
Или раков кормить в Дону?
Пусть рыдает жена в Берлине!
Мне не жалко жену.*

*Ненавижу я их глубоко
За часы полночной тоски,
И за то, что в огне до срока
Побелели мои виски.*

А. Сурков, «Ненавижу!», 1942 г. [13]

Эту тему продолжает К. Симонов в хрестоматийном стихотворении «Убей его!»:

*Так убей же хоть одного!
Так убей же его скорей!
Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей!
К. Симонов, «Убей его!» 1942 г. [14]*

Лирический герой «Священной войны» В. Лебедева-Кумача (1941 г.) – также Арес:

*Гнилой фашистской нечисти
Загоним пулю в лоб,
Отребью человечества
Сколотим крепкий гроб! [15]*

Гнев, неуправляемая «ярость благородная» – стихия Ареса. Но, как никто, он нуждается в искренних чувствах, верности и поддержке. Мы полагаем, что лирический герой стихотворений К. Симонова «Жди меня», Й. Дегена «Твоя рука дрожит в моей руке» и А. Суркова «Землянка» также воплощают архетипический образ бога-воителя.

Эти люди привыкли жить бок о бок со смертью во всей её безысходности. И эта будничность, обыденность гибели, бьющая по нервам сильнее любого фильма ужасов, наверное, и есть самый страшный атрибут войны.

*На фронте не сойдёшь с ума едва ли,
Не научившись сразу забывать.
Мы из подбитых танков выгребали
Всё, что в могилу можно закопать.
Комбриг упёрся подбородком в китель.
Я прятал слёзы. Хватит. Перестань.
А вечером учил меня водитель,
Как правильно танцуют падеспань.
Й. Деген, 1944 г. [16]*

*Мой товарищ, в смертельной агонии
Не зови понапрасну друзей.
Дай-ка лучше согрею ладони я
Над дымящейся кровью твоей.
Ты не плачь, не стони, ты не маленький,
Ты не ранен, ты просто убит.
Дай на память сниму с тебя валенки.
Нам еще наступать предстоит.
Й. Деген, 1944 г. [17]*

Можно сказать, что всё поколение, прошедшее через горнило Великой Отечественной, несло на себе черты воина-Ареса: это были люди, привыкшие к военному образу жизни; люди, для которых война продолжалась в воспоминаниях и снах.

*К нам война вторгается в постель
Звуками, очнувшись вдруг,
Ломотой простреленных костей,
Немотою обожжённых рук.*

*Долго будут в памяти слова
Цвета орудийного ствола.
Долго будут сосны над травой
Окисью синеть пороховой.*

*И уже ничем не излечим
Пропитавший нервы непокой.
«Кто идёт?» — спросонья мы кричим
И наганы шарим под щечкой.*

Д. Самойлов «Тревога», 1947 г. [18]

*И всё живу. И всё же существую.
А хорошо бы снова на войну.*

Д. Самойлов, 1966 г. [19]

Соотнося поэзию Великой Отечественной войны с духовной инициацией [20], мы полагаем, что воплощения архетипического образа Ареса соотносятся с первым этапом ритуалов прохождения – символической смертью.

Мужские архетипические образы претерпевают эволюцию, и в стихах 1942 – 1943 года на сцену выходит новый герой – Гермес. Более известный под латинским именем Меркурий, он является вестником богов, богом красноречия и проводником душ в подземный мир. В Древней Греции на дорогах и у входа в жилище стояли посвящённые этому богу гермы, символы мужского начала, каменные столбы с изображением Гермеса или просто кучи камней. Быстроногий Гермес в крылатых сандалиях привносит в военную поэзию новые образы. Один из самых распространённых, начиная с 1942 г. – дорога.

*Всю ночь по ледяному насту,
по чёрным полыньям реки
шли за сапером коренастым
обозы, танки и полки.
Их вел на запад по просекам
простой, спокойный человек.
Прищурившись, смотрел на снега
И мины находил под снегом.
Он шел всю ночь. Вставал из лога
Рассвет в пороховом дыму.
Настанет мир. На всех дорогах
Поставят памятник ему.*

С. Гудзенко, «Сапёр», 1942 г. [21]

Вот и мне: не деревни сгоревшие,

*не поход по чужим следам,
а запомнились онемевшие рельсы.
Кажется, навсегда...*

С. Гудзенко, «Память», 1942 [22]

Образ дороги является сквозным и в поэме А. Твардовского «Василий Тёркин» (1942 – 1945), и в поэме П. Антокольского «Сын» (1943).

*О, как далеки между нами дороги,
Идущие через столетья и через
Прибрежные те травяные отроги,
Где сломанный череп пылится, ощерясь. [23]*

*Что помнится ей? Рельсы, рельсы, рельсы.
Столбы, опять летящие столбы. [23]*

*Даже ельник на стуже насквозь продрог,
Даже звезды жмутся к луне,
А они идут вперед без дорог,
По сугробам, по целине.*

*А они идут по пояс в снегу,
В тёмных чащах торят пути.
Не сдержать их напор боевой врагу,
От штыков и пуль не уйти.*

А. Сурков, «Дороги идут на запад», 1942 г. [24]

*Болота, населённые чертями,
Дороженьки, которым нет конца...*

Н. Старшинов «Болота, населённые чертями», 1943 г. [25]

Гермес воплощается в военной лирике не только проводник по дорогам, но и как весельчак-балагур:

*Ни стола, ни лавки в ней, пустынной.
Но нашли ребята-москвичи
Всю опутанную паутиной
Тульскую гармошку на печи.*

*И плясали мы, и распевали,
Может, час всего, и вновь подъём.
Ну а словно дома побывали,
Каждый в доме побывал своём.*

*И под орудийные раскаты
С песнею выстраивался взвод:
«До свиданья, города и хаты,
Нас дорога дальняя зовёт!..»*

Н. Старшинов «Гармонь», 1943 г. [26]

Гермес выполняет коммуникационную роль: это «психопомп» или «психагог», водитель душ. Он служит их проводником в мистическом и психологическом путешествии, направленном на единение мужских и женских элементов (Арес – бог агрессивной войны и Афина – богиня справедливой войны). Гермес носит с собой кадуцей – жезл, увенчанный крылышками и обвитый двумя змеями. Алхимики считали их символами мужского и женского начал. Кроме того, они могут представлять двойную нить смерти и возрождения. В последнее время некоторые исследователи усмотрели в них символическое изображение двойной спирали ДНК, материального носителя закодированной генетической информации.

Гермес почитался также как бог-спаситель. Именно он помог ребёнку Аресу, вызволив его из бронзового сосуда. Именно он вернул Персефону матери Деметре. Именно он собрал воедино растерзанное на куски тело Диониса. Гермес приходит на помощь в ситуациях, кажущихся безвыходными.

Гермес – трикстер, бог удачи. В созданной К. Г. Юнгом аналитической психологии трикстер – это один из архетипов коллективного бессознательного [1, с. 266]. Герой, трюкач, плут, находится как бы на перепутье мира живых и мёртвых, активизируя такую функцию, как посредничество. Находясь на пограничье добра и зла, он не подчиняется правилам игры, ненамеренно внося хаос, но с добрыми намерениями и хорошими результатами.

Трикстер – почти всегда спутник Культурного героя. По нашему мнению, в военной поэзии роль Культурного героя играет архетипический образ Афины, с которым Гермес в военной поэзии появляется практически одновременно. Это богиня мудрости, ремёсел и справедливой войны. В отличие от Ареса, солдата до мозга костей, ей неведомо упоение «жаждой битвы». Афина – стратег, уравновешивающий на поле боя сверхэмоционального Ареса. Война для неё – не смысл жизни, а необходимое зло. Гермес и Афина удваивают силу друг друга: в Древней Греции были широко распространены т.н. Гермафины – дорожные столбы с двусторонним изображением этих богов. Один из атрибутов Гермеса – кадуцей, жезл, увитый двумя змеями, символизирующими взаимодействие мужского и женского начал. В системе архетипических образов военной поэзии именно Гермес налаживает продуктивное взаимодействие Ареса и Афины, могучих божеств войны.

Если исследователь В. Даренский осмысливает поэзию Великой Отечественной войны в контексте этапов духовной инициации, то мы полагаем, что справедливо было бы соотнести архетип трикстера и связанную с ним систему образов с таким понятием, как лиминальность (переходный этап). Это вторая

ступень ритуалов прохождения, где даётся «миг во времени и вне его» [27, с. 5]. В поэзии войны именно трикстер-посредник балансирует на грани жизни и смерти, связывая эти миры, объединяя их для финальной битвы. Лиминальные существа «ни здесь ни там, ни то ни сё», они амбивалентны и неуловимы.

*Он от голода умирал.
На подбитом танке сгорал.
Спал в болотной воде. И вот
Он не умер. Но не живёт.*

*Он стоит посредине Века.
Одинёшенек на земле.*

А. Межиров, «Прощай, оружие!» [28]

Лирический герой поэта-фронтовика А. Тарковского напрямую отождествляет себя с Гермесом-вестником богов. В стихотворении «Суббота, 21 июня» (1945 г.) он хочет вернуться в прошлое, чтобы предупредить соотечественников о грядущей беде:

*Пусть роют щели хоть под воскресенье.
В моих руках надежда на спасенье.*

*Как я хотел вернуться в до-войны,
Предупредить, кого убить должны. [29]*

А в стихотворении «Посередине мира» (1958 г.) лирический герой Тарковского проявлен как Гермес-посредник, связующий миры и остающийся одиноким на пограничье между ними:

*Я человек, я посредине мира,
За мною мириады инфузорий,
Передо мною мириады звёзд.
Я между ними лёг во весь свой рост –
Два берега связующее море,
Два космоса соединивший мост.*

*Я больше мертвецов о смерти знаю,
Я из живого самое живое. [30]*

Трикстер-Гермес выполняет функцию всеобщей социальной связи, готовя новый этап: вхождения в сакральную общность посвящённых.

По нашему мнению, именно к архетипу Гермеса восходит Василий Тёркин, ставший поистине народным героем. Здесь налицо признаки лиминальности: он

«не высок, не то чтоб мал», «ростом и плечьями всего не взял», но вид у этого бойца достойный, глядит Василий орлом. Тёркин часто шутит, подбадривая сослуживцев, потому что:

*На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой. [31]*

А главу «Переправа» вообще можно вообще трактовать в духе мифа о посещении царства мёртвых. Здесь есть все признаки лиминальности, перехода; здесь люди изменяют свою природу:

*И плывут бойцы куда-то,
Притаив штыки в тени.
И совсем свои ребята
Сразу – будто не они,
Сразу будто не похожи
На своих, на тех ребят...[31]*

Тьма, холод, ужас смерти, ледяные воды, поглощающие живых людей, – это не какая-то конкретная река, это даже не Лета, река забвения. Это ледяной и ядовитый Стикс, само название которого этимологически тождественно слову «сту-жа» [32, с. 469]. Именно он является границей между миром живых и мёртвых. Харон (с Гермесом рядом в ладье) переправляет души умерших именно через эту реку. Тёркин-трикстер предстаёт в качестве Гермеса-психопомпа, преодолевшего вплавь ледяную реку смерти в роли связного, чтобы попросить подкрепления.

Стикс амбивалентен, как и все лиминальные образы. Так называли первобытный ужасный мрак, который стал первоисточником жизни. Его воды смертоносны и в то же время даруют бессмертие. Кузнец Гефест закаливал выкованное оружие и доспехи в Стиксе. Неуязвимость Ахилла объясняется тем, что мать Фетида окунала его в воды этой священной реки. Именно поэтому Тёркин, преодолевший эти воды, становится практически бессмертным: по-свойски беседует со смертью (глава «Воин и смерть») и, побывав в загробном мире, благополучно возвращается на фронт («Тёркин на том свете»). Мифы о Стиксе тесно связаны с войной. Персонификация реки океанида Стикс была замужем за воинственным титаном Паллантом, сыном земли Геи. Повергнув его в бою, Афина забрала его имя и стала именоваться Палладой (палло означает «брошенное копье»). Примечательно, что дочерью океаниды Стикс была Ника (рим. Виктория), крылатая богиня победы [33, с. 32].

Ещё более ярко природа Гермеса-посредника между живыми и мёртвыми проявлена в сатирической поэме «Василий Тёркин на том свете» (1944 – 1966 г. г.). Здесь описывается путешествие погибшего в бою Тёркина по загробному

миру, весьма напоминающее по замыслу «Божественную комедию» Данте. В финале главный герой, слишком жизнерадостный для социалистического ада, сбегает оттуда и появляется живым и невредимым в новогоднюю ночь на фронте [34]. Ибо из всех богов только Гермес мог свободно перемещаться в царство Аида и обратно.

Гермес-посредник воплощён и в образе главного героя поэмы П. Антокольского «Сын». Тут налицо признаки одиночества как атрибута лимитальности:

*Ты в ней остаёшься. Один. Отрешённый
От света и воздуха. В муке последней... [23]*

Любимый сын Володя в вагоне мчащегося поезда (снова образ дороги) превращается в лёгкую, всепроникающую сущность – психагога Гермеса:

*И в свете синих ламп он тоже синим
Становится, и лёгким, и сквозным, –
Тот, кто недавно мне казался сыном.
А там теснятся сверстники за ним. [23]*

А в данном случае напрямую говорится о схождении Гермеса в царство мёртвых:

*Единственный мой сын, Володя, Вова,
Пришедший восемнадцать лет назад
На праздник мироздания живого,
Спешит на фронт, спешит в железный ад. [23]*

Гермес-посредник воплощён и в лирическом герое культового стихотворения А. Твардовского «Я убит подо Ржевом»:

*Я не слышал разрыва,
Я не видел той вспышки,
Точно в пропасть с обрыва –
И ни дна ни покрышки.
И во всем этом мире,
До конца его дней,
Ни петлички, ни лычки
С гимнастерки моей. [35]*

В стихотворении О. Берггольц «Измена» (1946 г.) Гермес-психопомп воплощается в призраке погибшего мужа, посреднике между живыми и мёртвыми.

*Не наяву, но во сне, во сне
я увидала тебя: ты жив.
Ты вынес всё и пришёл ко мне,
пересек последние рубежи.
Ты был землею уже, золой,
славой и казнью моею был.
Но, смерти назло
и жизни назло,
ты встал из тысяч
своих могил.*

*О друг, – прости мне невольный стон:
давно не знаю, где явь, где сон. [36]*

По нашему мнению, на 2 и 3 этапах духовной инициации Гермес–трикстер устраивает «перевёртыши» (Не сын тебе, а ты ему наследник. Вы поменялись местом, он и ты), т. е. нарушает правила, а затем возвращается в бой с миллионами новых бойцов, неуязвимых в силу того, что они любимые сыновья:

*Не ищет сын поблажек или выгод
И в бой зовёт мильоны сыновей.
И в том бою, в строю неустребимом,
Любимые чужие сыновья
Идут на смену сыновьям любимым
Во имя правды, большей, чем твоя. [23]*

По нашему мнению, в военной поэзии, начиная с 1944 г. находит отображение 3 этап ритуала прохождения – приобщение к сакральной общности в новом качестве. Соборность, коллективизм – суть основополагающие качества русского народа во все века и времена. В огне Великой Отечественной, пройдя немыслимые испытания, сформировалась новая общность: советский народ. В этот период над индивидуальным героем превалирует образ того, что В. Тёрнер [27, с. 170] и А. Геннеп [37, с.150] именовали «коммунитас» – новая социальная общность, сонм посвящённых, познавших всё тайны жизни и смерти и потому равнодушных к земным благам:

*А вот – рубли в траве примятой!
А вот ещё... И вот, и вот...
Мои товарищи-солдаты
Идут вперёд
За взводом взвод.*

*Всё жарче вспышки полыхают.
Всё тяжелее пушки бьют...
Здесь ничего не покупают
И ничего не продают.*

Н. Старшинов, «Зловещим заревом обьятый 1945 г.» [38]

Солдат, прошедший через мучительную трансформацию, по сути, приобщается к сонму бессмертных:

*На пополнение наш полк отведен,
И, путаясь в километрах,
Четвертый день мы походом идём,
Кочуем – двести бессмертных.*

С. Наровчатов «Фронтная ночь», 1944 г. [39]

Тема воинского братства неизменно связана с нерушимой интернациональной дружбой, которая была краеугольным камнем сознания советского солдата.

*Бьёт по крылу мятущееся пламя.
И песню об отчизне экипаж
В последний раз поёт под облаками,
Последний сделан в высоте вираж.*

*«За мир!» – вдруг штурман произнёс два слова.
«Мир верч!» – их повторил мари-пилот,
«Мир-га!» – стрелок-татарин крикнул снова,
И на врага был брошен самолет.*

*Он в танки врезался. Взрыв на рассвете
Собой всю землю осветил на миг.
И стало легче людям на планете
От мужества, от подвига троих.*

Г. Матюковский «Трое», 1945 г. [40]

*И вот встают у Круглой рои
За ленинградцем туляки,
Воронежцы, сибиряки...*

А. Чивилихин «Битва на Волхове», 1945 г. [41]

И Победа над фашизмом понималась именно как победа многонационального советского народа:

*Так и шли людские толпы... Что там толпы – тьмы!
Всех языков и наречий, всех земных племен.*

*В эти дни земле свободу возвращали мы,
В эти дни был сломен нами новый Вавилон.*

С. Наровчатов «Дорога в Тчев», 1945 г. [42]

В стихотворении «Волчонок» рассказывается история спасения еврейского мальчика, для которого семьёй становится советский народ:

*Стань же мальчику в чёрный год
Ближе близких, советская рота,
Вместе с ротой – советский народ!
И сегодня, у стен Пултуска,
Пусть в сердцах сольются навек
Оба слова – еврей и русский –
В слове радостном – человек!*

С. Наровчатов «Волчонок», 1945 г. [43]

Итогом «инициации войной» стало формирование монолитной сакральной общности советского народа, где воистину «нет ни эллина, ни иудея, ни обрезанного, ни необрезанного» (из послания Павла Колоссянам, гл. 3, стих 11).

Как известно, кровь занимает особое место в сознании еврейского народа. Тем более примечательны стихотворения М. Алигер «Кровь» (1944 г.) и Е. Ширман «Письмо девушки-донора» (1942 г.). Поэтессы еврейского происхождения, ощущая себя уже частью единого советского народа, рассказывают, как с любовью сдают кровь для солдат:

*Тебя к палатке лазарета
Мне на руках не донести,
И я не знаю, кто ты, где ты,
И не могу тебя спасти.*

*Но, вдохновлённая любовью,
Высоким мужеством твоим,
Я поделюсь с тобою кровью.
Моим богатством молодым.
Вернёшься ты на поле чести,
Пойдёшь героем в новый бой,
И будем мы сражаться вместе,
Ведь кровь моя пойдет с тобой.*

М. Алигер, «Кровь» [44]

*Ты слышишь?
Весь бесчисленный народ
Единой грудью за тебя встанет...*

Ты кровь пролил за родину в бою:

*Мой кровный брат,
Прими же кровь мою!*

Е. Ширман «Письмо девушки-донора» [45]

В монолитном единстве советского народа – не только разные народы. В едином строю борцов против фашизма – живые и мёртвые.

*И день придёт. Пропавшие без вести
На пир земной сойдясь со всех сторон
Как равные, осушат чашу мести
На близкой тризне вражьих похорон!*

С. Наровчатов «Пропавшие без вести», 1944 г. [46]

*Наши мёртвые нас не оставят в беде,
Наши павшие – как часовые.*

В. Высоцкий «Он не вернулся из боя» 1969 г. [47]

Показательно, что в этот период превалирует женский архетипический образ Деметры, восходящий к архетипу Великой матери. Элевсинские мистерии были также связаны с познанием тайн жизни и смерти и приобщением к Абсолюту как источнику коллективного бессознательного.

По нашему мнению, прозрачность, логичность и взаимосвязь системы архетипических мужских образов в поэзии Великой Отечественной войны свидетельствует об её искренности и неподдельной эмоциональности. Это продукт глубоких потрясений, вырвавшийся из глубин подсознания.

Библиографический список

1. Юнг, К.Г. Инстинкт и бессознательное [Электронный ресурс] /К. Г. Юнг. – Режим доступа: jung-karl-gustov-instinkt-i-bessoznatelnoe-filosoff.org_.pdf. – Дата доступа: 03.10.2022.
2. Квакин, А. В. Архетип и ментальность в контексте истории [Электронный ресурс] / А. В. Квакин. – Режим доступа: <http://www.kvakin.ru>. – Дата доступа: 01.10.2022.
3. Болен, Д. Ш. Боги в каждом мужчине [Электронный ресурс] / Д. Ш. Болен. – Режим доступа: https://booksafe.net/read/bolen_dzhin-bogi_v_kazhdom_muzhchine_arhetipy_upravlyayushchie_zhiznyu_muzhchin-165222.html#p1 – Дата доступа: 15.01.2023.
4. Светлов, М. Итальянец [Электронный ресурс] /М. Светлов. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/37779/italyanec>. – Дата доступа: 03.10.2022.
5. Сурков, А. Мститель [Электронный ресурс] /А. Светлов. – Режим доступа: <https://poemata.ru/poets/surkov-aleksey/chelovek-sklonilsya-nad-vodoy/> – Дата доступа: 29.10.2022.

6. Гудзенко, С. Перед атакой [Электронный ресурс] / С. Гудзенко. – Режим доступа: <https://stihi.ru/2016/02/08/10343> – Дата доступа: 10.10.2022.
7. Старшинов, Н. Ракет зелёные огни [Электронный ресурс] / Н. Старшинов. – Режим доступа: <https://stihi.ru/2016/02/24/2904> – Дата доступа: 11.10.2022.
8. Старшинов, Н. Болота, населённые [Электронный ресурс] / Н. Старшинов. – Режим доступа: <https://russian-poetry.com/bolota-naselennye-chertyami/> – Дата доступа: 11.10.2022.
9. Панченко, Н. Баллада о расстрелянном сердце [Электронный ресурс] / Н. Панченко. – Режим доступа: https://stihi1941-1945.ru/item/ballada-o-rasstrelyannom-serdtse?category_id=20 – Дата доступа: 09.10.2022.
10. Старшинов, Н. И вот в свои семнадцать лет [Электронный ресурс] / Н. Старшинов. – Режим доступа: <https://lit-ra.su/nikolay-starshinov/raket-zelyonye-ogni/> – Дата доступа: 09.10.2022.
11. Сурков, А. Защитник Сталинграда [Электронный ресурс] / А. Сурков. – Режим доступа: <https://poemata.ru/poets/surkov-aleksey/zaschitnik-stalingrada/> – Дата доступа: 12.10.2022.
12. Луконин, М. Осень [Электронный ресурс] / М. Луконин. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=175505&p=18> – Дата доступа: 12.10.2022.
13. Сурков, А. Ненавижу! [Электронный ресурс] / М. Луконин. – Режим доступа: <https://0gnev.livejournal.com/5993533.html>. – Дата доступа: 10.10.2022.
14. Симонов, К. Убей его! [Электронный ресурс] / К. Симонов. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/32889/ubei-ego-esli-dorog-tebe-tvoi-dom> – Дата доступа: 10.10.2022.
15. Лебедев-Кумач, В. Священная война [Электронный доступ] / В. Лебедев-Кумач. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/48263/svyashennaya-voyna> – Дата доступа: 10.10.2022.
16. Деген, Й. На фронте [Электронный ресурс] / Й. Деген. – Режим доступа: https://45ll.net/ion_degen/ – Дата доступа: 11.10.2022.
17. Деген, Й. На фронте [Электронный ресурс] / Й. Деген. – Режим доступа: https://45ll.net/ion_degen/ – Дата доступа: 11.10.2022.
18. Самойлов, Д. Тревога [Электронный ресурс] / Д. Самойлов – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/25078/trevoga> – Дата доступа: 01.09.2023.
19. Самойлов, Д. Пью водку под хрустящую капустку... [Электронный ресурс] / Д. Самойлов – Режим доступа: <https://www.askbooka.ru/stihi/david-samoylov/pyu-vodku-pod-hrustyashchuyu-kapustku.html> – Дата доступа: 10.11.2023.
20. Даренский, В. Война как духовная инициация / В. Даренский. – Режим доступа: https://ruskline.ru/special_opinion/2016/sentyabr/vojna_kak_duhovnaya_iniciaciya/ – Дата доступа: 01.12.2022.
21. Гудзенко, С. Сапёр [Электронный ресурс] / С. Гудзенко. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/gudzenko/vsyu-noch-po.aspx> – Дата доступа: 11.10.2022.
22. Гудзенко, С. Память [Электронный ресурс] / С. Гудзенко. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/gudzenko/byl-moroz-ne.aspx> – Дата доступа: 15.11.2022.

23. Антокольский, П. Сын [Электронный ресурс] / П. Антокольский. – Режим доступа: https://bookscafe.net/read/antokolskiy_pavel-syn-178519.html#p7 – Дата доступа: 09.10.2022.
24. Сурков, А. Дороги идут на запад [Электронный ресурс] / А. Сурков. – Режим доступа: <https://0gnev.livejournal.com/225192.html> – Дата доступа: 08.10.2022.
25. Старшинов, Н. Болота, населённые чертями [Электронный ресурс] / Н. Старшинов. – Режим доступа: <https://vokrugknig.blogspot.com/2015/05/15.html> – Дата доступа: 03.12. 2022.
26. Старшинов, Н. Гармонь [Электронный ресурс] / Н. Старшинов. – Режим доступа: https://45ll.net/nikolay_starshinov/stihi/ – Дата доступа: 03.12. 2022.
27. Тернер, В. Символ и ритуал / В. Тернер, М.: Главная редакция восточной литературы, 1983. – 277 с.
28. Межиров, А. Прощай, оружие! [Электронный ресурс] / А. Межиров. – Режим доступа: https://45ll.net/aleksandr_mezhirov/proschay_oruzhie.html – Дата доступа: 30.09.2022.
29. Тарковский, А. Суббота, 21 июня [Электронный ресурс] / А. Тарковский. – Режим доступа: <https://stihi.ru/diary/lyubowsh/2018-05-06> – Дата доступа: 03.12. 2022.
30. Тарковский, А. Посередине мира [Электронный ресурс] / А. Тарковский. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/10991/posredine-mira> – Дата доступа: 15.11. 2022.
31. Твардовский А. Василий Тёркин [Электронный ресурс] / А. Твардовский. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/51514/vasilii-terkin> – Дата доступа: 02.10.2022
32. Мифы народов мира: в 2 т. / М., 1991 – 92. Т.2. – 671 с.
33. Гесиод, Теогония / Гесиод. М.: Лабиринт, 2001. – 254 с.
34. Твардовский, А. Тёркин на том свете [Электронный ресурс] / А. Тардовский. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/6983/terkin-na-tom-svete> – Дата доступа: 16.11. 2022.
35. Твардовский, А. Я убит подо Ржевом [Электронный ресурс] / А. Твардовский. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/tvardovskij/ya-ubit-podo.aspx> – Дата доступа: 03.10.2022
36. Берггольц, О. Измена [Электронный ресурс] / О. Берггольц. – Режим доступа: https://45ll.net/olga_berggolts/izmena.html – Дата доступа: 10.10. 2022
37. Геннеп, А. Обряды перехода / А. Геннеп, М.: Восточная литература, 1999. – 198 с.
38. Старшинов, Н. Зловещим заревом объятый [Электронный ресурс] / Н. Старшинов. – Режим доступа: <https://odnovorossia.livejournal.com/1320089.html> – Дата доступа: 12.12. 2022Начало формы
39. Наровчатов, С. Фронтальная ночь [Электронный ресурс] / С. Наровчатов. – Режим доступа: https://45ll.net/sergey_narovchatov/stihi/ – Дата доступа: 10.10.2022.

40. Матюковский, Г. Трое [Электронный ресурс] / Г. Матюковский. – Режим доступа: <https://stihi1941-1945.ru/item/troe-2> – Дата доступа: 28.09.2022.
41. Чивилихин, А. Битва на Волхове [Электронный ресурс] / А. Чивилихин. – Режим доступа: https://stihi1941-1945.ru/item/bitva-na-volkhove?category_id=20 – Дата доступа: 10.10.2022.
42. Наровчатov, С. Дорога в Тчев [Электронный ресурс] / С. Наровчатov. – Режим доступа: <https://stihi1941-1945.ru/item/doroga-v-tchev> – Дата доступа: 17.10.2022.
43. Наровчатov, С. Волчонок [Электронный ресурс] / С. Наровчатov. – Режим доступа: <https://rustih.ru/sergej-narovchatov-volchonok/> – Дата доступа: 17.10.2022.
44. Алигер, М. Кровь [Электронный ресурс] / М. Алигер. – Режим доступа: <https://vokrugknig.blogspot.com/2020/03/150.html>. – Дата доступа: 17.10.2022.
45. Ширман Е. Письмо девушки-донора [Электронный ресурс] / Е. Ширман. – Режим доступа: <https://vokrugknig.blogspot.com/2020/03/150.html> – Дата доступа: 17.12.2022.
46. Наровчатov, С. Пропавшие без вести [Электронный ресурс] / С. Наровчатov. – Режим доступа: <https://stihi1941-1945.ru/item/propavshie-bez-vesti> – Дата доступа: 03.10.2022.
47. Высоцкий В. Он не вернулся из боя [Электронный ресурс] / В. Высоцкий. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/19168/on-ne-vernulsya-iz-boya>. – Дата доступа: 04.01.2023.

«СТРАШНАЯ НОЧЬ» А. П. ЧЕХОВА КАК ПАРОДИЯ НА СВЯТОЧНЫЙ РАССКАЗ

А. Н. Прилипко

*магистрант (Российский университет дружбы народов
имени Патриса Лумумбы, Россия, Москва)
polev.a.n@mail.ru*

В работе рассматриваются приемы пародии жанровых традиций святочного рассказа в «Страшной ночи» А. П. Чехова. Жанровое своеобразие указанного рассказа детально не исследовано, что потребовало изучения его основных параметров. В результате исследования было доказано, что в рассказе «Страшная ночь» пародируются сюжетные и стилистические элементы страшного святочного рассказа. Рассказ Чехова построен на обмане читательских ожиданий: в нем не происходит ничего сверхъестественного, фантастическое воплощается только в предположениях героя, а чудо оборачивается анекдотичной ситуацией.

Ключевые слова: пародия; святочный рассказ; «Страшная ночь»; традиция; А. П. Чехов.

«THE TERRIBLE NIGHT» BY A. P. CHEKHOV AS A PARODY OF A CHRISTMAS STORY

A. N. Prilipko

*master student (Peoples' Friendship University of Russia
named after Patrice Lumumba, Russia, Moscow)
polev.a.n@mail.ru*

The work examines the techniques of parody of the Christmas story genre traditions in the «Terrible Night» by A. P. Chekhov. The genre originality of this story has not been studied in details, which required the study of its main parameters. As a result of the research, it was proved that the story «Terrible Night» parodies the plot and stylistic elements of the terrible Christmas story. Chekhov's story is based on deception of readers' expectations: nothing supernatural happens in it, the fantastic is embodied only in the assumptions of the character, and the miracle turns into an anecdotal situation.

Key words: Parody; Christmas story; Terrible Night; tradition; Chekhov A. P.

Рождественский или святочный рассказ – жанр малой прозы XIX века [1, с. 194], для которого характерно сентиментальное настроение и повествование о чудесном спасении человека, оказавшегося на грани отчаяния в канун Рождества. Святочный рассказ, будучи отдельным жанром, является узнаваемым, имеет свои мотивы, типы сюжетов и персонажей. Жанровые традиции святочного рассказа были исследованы в работах А. С. Собенникова и Е. В. Душечкиной.

Распространению жанра святочного рассказа в русской литературе способствовал успех публикации переводов «Рождественских повестей» (*The Christmas books, 1843–48*) Чарльза Диккенса (*Charles Dickens, 1812–1870*) [2, с. 117]. События повестей приурочены к Рождеству и повествуют или о чудесном спасении человека, находящегося в состоянии материального кризиса, или о духовном возрождении грешника. Во второй половине XIX века в связи с развитием периодической печати жанр святочного рассказа становится популярным в России. Многочисленные авторы святочных рассказов использовали уже отработанные штампы, что привело к появлению пародий на жанр. Рассказ Антона Павловича Чехова (1860–1904) «Страшная ночь» (1884) является одной из таких пародий.

Анализ жанровой структуры рассказа на предмет соответствия формальным признакам жанра святочного рассказа показал следующее. В классическом святочном рассказе действие происходит в течение одной святочной ночи [2, с. 121]. События рассказа «Страшная ночь» происходят в ночь перед рождеством, что соответствует канону святочного рассказа. Однако в рассказе Чехова нет рождественской атмосферы. Герой рассказа Панихидин равнодушен к празднику и в канун Рождества посещает спиритический сеанс, что является обращением к бесам с точки зрения Христианства. Абсурдность ситуации заключается в том, что герой общается с миром мертвых в Рождество, которое является праздником живых. Герой верит не в Бога, а в спиритизм. В рассказе «Страшная ночь» показано, что суть Рождества и божественного промысла рождественского чуда стала забываться и заменяться верой в мистику.

Герой святочного рассказа в начале повествования обычно несчастен или находится в состоянии материальной нужды. В рассказе «Страшная ночь» Панихидин возвращается со спиритического сеанса в состоянии уныния: «*Мысли мои, когда я шел, были тяжелы, гнетущи...*» [3, с. 139]. Причиной этому были слова, которые услышал герой: «*Жизнь твоя близится к закату... Кайся...*» [3, с. 139] - Панихидина пугает предсказание о смерти. На материальное положение героя указывает только то, что он является «*мелким чиновником*», живущим в «*убогой*» комнате, однако его это не тревожит.

Герой святочного рассказа герой может оказаться в потустороннем, inferнальном мире. Повествование начинается в мире реальном и затем переходит в inferнальный. В рассказе «Страшная ночь» Панихидина окружают объекты inferнального пространства – его собственная фамилия, его покойный друг, храм Успения-на-Могильцах, Мертвый переулок, дом чиновника Трупова и купца Черепова, врач Погостов, Упокоев, который впоследствии застрелился, Кладбищенский, разговор с мертвым на спиритическом сеансе. Все фамилии персонажей, связанные со смертью и потусторонним миром, являются пародийным приемом. Inferнальное также существует в предположениях героя о возможных событиях, основанных на его вере в спиритизм и нечистую силу. В рассказе также упоминается характерный для святочных рассказов мотив сна, в котором разворачивается inferнальный мир. Однако происходящие события не являются сном: «*стало быть, сейчас мы не спим и видим друг друга не во сне.*» [3, с. 145] –

читательское ожидание развязки с пробуждением героя ото сна не сбывается. Таким образом, inferнальный мир в рассказе не является фантастическим пространством, в котором обитает нечистая сила. Звон к заутрене в святочном рассказе означает конец времени нечистой силы и последующее спасение героя. Однако Панихидин узнает причину появления гробов не сразу после звона. Неожданная чудесная развязка [1, с. 205], получает сниженное бытовое объяснение. Панихидин находит совершенно не страшное и не фантастическое объяснение нахождения гробов у себя и у своих товарищей. Гробы были самым ценным имуществом тестя Челюстина, которое необходимо было у кого-то оставить на сохранение. Герой Чехова с самого начала рассказа находится в inferнальном пространстве. После выяснения бытовой причины появления гроба у себя в комнате Панихидин возвращается из inferнального мира. Все его фантастические предположения оказываются ложными. Таким образом, герой возвращается из потустороннего мира в реальный, – сюжетное клише святочных рассказов получает пародийное переосмысление.

Для святочного рассказа характерна форма рассказа в рассказе. Один из персонажей рассказывает страшный рассказ с целью напугать слушателей. «Страшная ночь» за исключением небольшого вступления и описания реакции слушателей представляет собой рассказ Панихидина. Одна из слушательниц Панихидина испугалась, слушая его историю. После того как Панихидин рассказал, как выбежал из дома, испугавшись гроба, *«одна из слушательниц припустила огня в лампе, придвинулась ближе к рассказчику, и последний продолжал»* [3, с. 141]. Слушательница добавила огня в лампе из-за суеверия: если лампа потухнет, то они лишатся защиты от нечистой силы, появления которой она ожидала в рассказе Панихидина. Однако развязка рассказа делает все переживания и страхи героя смешными, но он рассказывает свою историю не как анекдот, а как нечто серьезное и действительно пугающее.

В рассказе «Страшная ночь» повествование от первого лица использовано автором для иронии над штампами страшного святочного рассказа. Чехов пародирует стилистические приемы страшного святочного рассказа, используя для этого речь героя, которая наполнена шаблонными средствами нагнетания чувства ужаса и боязни открытия тайны. Рассказ Панихидина начинается словами: *«Темная, беспросветная мгла висела над землей»* [3, с. 139] – гиперболизация снижает шаблонное для страшных святочных рассказов вступительное описание ночи. Метель в святочных рассказах обычно используется как знак вмешательства в судьбу героя inferнальных сил [1, с. 189]. В рассказе «Страшная ночь» нет метели, но есть ветер, снег и дождь, что является пародийным снижением этого мотива. В словах Панихидина о том, что дождевые капли кружились *«неистово»*, есть пародийный намек на бесовскую сущность метели. Природа описана героем преимущественно с помощью шаблонных олицетворений, указывающих на ее связь с нечистой силой: *«Тихий плач обратился в злобный рев»* [3, с. 142]. Шаблонное олицетворение *«плач ветра»* несколько раз повторяется в речи героя. Холод в святочных рассказах символизирует гибель и несчастье. В расска-

зе «Страшная ночь» этот мотив иронически снижается, так как за ним следует шаблонная фраза, описывающая шок: *«Страх крепко сжимал меня в своих холодных объятиях. Волосы мои встали дыбом»* [3, с. 143]. В результате страх Панихидина воспринимается комически. В другом эпизоде Панихидин перечисляет различные штампы для описания волнения: *«Голова моя трещала, ноги подкашивались... Дождь лил, как из ведра, ветер пронизывал насквозь, а на мне не было ни шубы, ни шапки»* [3, с. 143] – герой произносит не к месту затертую фразу *«дождь лил как из ведра»*, что создает комический эффект. Гиперболизированное описание страха в речи героя создает комический эффект, вместо устрашения: *«Минуту глядели мы друг на друга, выпуча глаза и удивленно раскрыв рты»* [3, с. 144].

Панихидин пытается создать напряжение вокруг раскрытия того, что он увидел в своей комнате: *«Как жаль, что порыв ветра не достиг моей спички! Тогда, быть может, я ничего не увидел бы и волосы мои не стали бы дыбом»* [3, с. 141] – последняя фраза является шаблоном описания страха, который уже дважды повторяется героем на протяжении рассказа. Появление гроба вызывает у Панихидина шок: *«Я вскрикнул, сделал шаг к двери и, полный ужаса, отчаяния, изумления, закрыл глаза...»* [3, с. 141] – излишнее преувеличение в описании реакции героя создает комический эффект. Сопоставление чуда и преступления в речи героя тоже создает комический эффект: *«Если здесь не чудо, то преступление»* [3, с. 141] – герой ставит на одну ступень несовместимые понятия, что является примером авторской иронии над ним. Автор намеренно делает некоторые фразы героя нелепыми для создания комического эффекта: *«Плохо в такую ночь бесприютным»* [3, с. 140] – реплика героя выражает очевидную мысль, которая отсылает к клише святочных рассказов о противопоставлении холода и домашнего уюта. Выбежав из дома, Панихидин боится возвращаться, потому что может увидеть там гроб: *«Нужно было идти, но... куда? Воротиться к себе – значило бы подвергнуть себя риску увидеть гроб еще раз, а это зрелище было выше моих сил»* [3, с. 142]. Дом, который должен символизировать уют и тепло, вызывает у героя ужас, вынуждающий его оставаться на улице и терпеть холод. Таким образом, все попытки героя описать свой страх, используя шаблонные приемы, являются авторской иронией над ним. В святочном рассказе читатель должен сочувствовать испуганному герою, однако описания Панихидиным чувства ужаса вызывают смех.

Герой святочного рассказа может встретиться с нечистой силой или с покойником [1, с. 194]. В святочное время, особенно в Рождественский сочельник и в Крещенский сочельник, нечистой силе дана особая власть [4, с. 92]. В «Рождественской песни в прозе» Чарльза Диккенса Эбинезер Скрудж встречает дух своего старого компаньона Джейкоба Марли, а затем и трех духов Рождества. Все эти встречи были необходимы, чтобы Скрудж получил нравственный урок. В рассказе «Страшная ночь» Панихидин считает себя человеком, не верящим в сверхъестественное: *«Я, господа, не верю и не верил в спиритизм»* [3, с. 139]. Однако герой пошел на модный в то время спиритический сеанс. Настаивая на

своем неверии в сверхъестественное, Панихидин считает реальным существование нечистой силы, которая описана в святочных рассказах. Услышав предсказание о собственной смерти, герой, опираясь на него, начинает предполагать, что с ним может произойти. Его предположения построены на шаблонах святочных рассказов, в которых герой встречается с покойником. По дороге домой Панихидин боится, что увидит смерть в виде приведения, но этого не происходит. Ожидания Панихидина, также как и ожидания читателей, не сбываются. Появление гроба в доме шокирует Панихидина. В попытках объяснить ситуацию герой снова обращается к мистике, в результате чего наивная вера Панихидина в сверхъестественное становится очевидной. Подобное противоречие указывает на авторскую иронию по отношению к герою. Для святочного рассказа характерен мотив дара-испытания [5, с. 129] или дара, меняющего человека [5, с. 132]. Панихидин, следуя жанровым клише, начинает считать гроб даром, предзнаменующим его смерть: *«Духи предсказали мне смерть, <...> Не они ли уже постарались кстати снабдить меня и гробом?»* [3, с. 142]. Герой верит в правдоподобность подобного объяснения. Попытки героя «рационально» объяснить появление гроба тоже терпят неудачу. Одним из таких объяснений является самоубийство богатой женщины: *«Кто же она, эта безвременно покончившая с жизнью богачка, нанесяшая мне такой странный и страшный визит?»* [3, с. 141]. Ожидания Панихидина о встрече с покойником снова не сбываются, так как гроб оказывается пустым. Герой начинает винить в случившемся расстроенные после спиритического сеанса нервы, объясняя появление гроба галлюцинацией: *«Волосы мои встали дыбом, с лица струился холодный пот, хотя я и верил, что то была галлюцинация»* [3, с. 141]. Попытки героя успокоить себя «рациональным объяснением» оказываются безуспешными, так как он считает происходящие события сверхъестественными.

Одним из средств создания комического эффекта является повтор сюжетных ситуаций. Панихидин видит гроб дома у себя и у своего товарища Упокоева. В обоих случаях герой выбегает на улицу после увиденного и пытается найти объяснение происходящего. В первый раз Панихидин видит у себя блестящий розовый гроб, что создает комический эффект – гроб выглядит не страшно, но все равно пугает героя. После красивого розового гроба второй уже кажется Панихидину более мрачным: *«Гроб товарища был почти вдвое больше моего, и коричневая обивка придавала ему какой-то особенно мрачный колорит»* [3, с. 142]. В рассказе появляется товарищ Панихидина – врач Погостов. Он, так же, как и Панихидин, вернувшись после спиритического сеанса, находит у себя дома гроб и тоже начинает его бояться. Погостов тоже не понимает, почему в его квартире оказался гроб, и винит в этом расстроенные нервы и спиритический сеанс. Панихидин встречает человека, который столкнулся с той же ситуацией и обдумал такие же объяснения. Но их встреча не приносит ясности в происходящее. Погостов не становится «спасителем» для Панихидина и не раскрывает истинную природу происходящего. Он, подобно Панихидину, теряется в догадках.

В рождественской прозе обязательно наличие чуда [6, с. 140] и последующий счастливый конец [2, с. 124]. Главное чудо в святочном рассказе – это спасение и воскресение человеческой души. По канонам жанра герой должен «переродиться», то есть поверить, что мир построен по законам добра, а его положение хоть немного улучшится [1, с. 203]. Духовному перерождению обычно предшествует нравственное страдание. Рождественское чудо обычно является кульминацией повествования. После чудесного события жизнь героя наполняется смыслом, он вновь обретает надежду. В повестях Диккенса «Рождественская песнь в прозе» и «Одержимый, или сделка с призраком» главные герои страдают, осознавая свою порочность перед духовным возрождением, которое наступает во время святок. В более поздних святочных рассказах чудо теряет фантастичность, приобретая реалистическое объяснение. Чудо обычно спасает героя от несчастья. Подобная модификация мотива рождественского чуда зачастую сводится к одному поразительному событию в жизни героя. В результате, рождественская история, благодаря случаю, получает счастливый конец.

Чудо в рассказе «Страшная ночь» оказывается спасением материального состояния одного из персонажей. Тестю Челюстина удастся спасти свое ценное имущество, состоящее из сделанных им дорогих гробов. Чудесное спасение носит сугубо материальный характер, что является пародированием традиционного мотива. Для Панихидина чудо оказывается бытовым объяснением появления в его комнате гроба, которое рассеивает его страх, вызванный неизвестностью. Однако в конце рассказа Панихин говорит: *«Дела его идут неважно, и каждый вечер теперь, входя к себе, я всё боюсь, что увижу около своей кровати белый мраморный памятник или катафалк»*[3, с. 145]. Из-за пережитого страха впечатлительный герой вынужден три месяца лечить нервы. После «чудесного спасения» персонажи получают неприятные последствия, что является совершенно не характерным для святочного рассказа, в котором чудо всегда спасает героя и знаменует счастливую развязку.

Таким образом, жанровые традиции святочного рассказа пародируются на разных уровнях повествования: и для читателя, и для героя события происходят совершенно не в соответствии с жанровыми ожиданиями. С помощью комического снижения Чехов иронизирует над сюжетными и стилистическими элементами страшного святочного рассказа. В рассказе «Страшная ночь» не происходит ничего сверхъестественного. Фантастическое воплощается только в предположениях героя о возможных событиях. Развязка оборачивается анекдотичной ситуацией и получает бытовое объяснение. Чудо оказывается спасением материального состояния, а не души.

Библиографический список

1. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра / Е. В. Душечкина. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. – 256 с.
2. Старыгина Н. Н. Святочный рассказ как жанр // Проблемы исторической поэтики. – 1992. – №2. – С. 113-127.

3. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького / А. П. Чехов. – М.: Наука, 1974-1982. Т. 3. – М.: Наука, 1975.

4. Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога...» (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова) / А. С. Собенников. – Иркутск: Изд-во Иркут. Ун-та, 1997. – 222 с.

5. Завельская Д. А. Мотив чуда в изображении христианского праздника русской литературной традицией // Вестник славянских культур. – 2019. – Т. 51. – С. 125-140.

6. Козина Т. Н. Жанровое своеобразие рождественского и святочного рассказов // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2017. – Т. 23, № 4 (168). – С. 137-144.

ПАСХАЛЬНОСТЬ ЮРОДСТВА В РОМАНЕ Е. Г. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»: НАРРАТИВНЫЙ АСПЕКТ

А. А. Феоктистов

студент (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
tohsa01@gmail.com

В статье рассмотрены особенности воплощения юродства в романе «Лавр» в нарративном аспекте. В ходе анализа выявлены нарратологические основания для противопоставления шутовского и юродского по подобию дихотомии рождественское-пасхальное. Характер взаимодействия традиции смеховой культуры средневековой Европы и традиции русского юродства в романе обусловлен спецификой литературы русского постмодернизма.

Ключевые слова: Водолазкин; Лавр; нарратив; пасхальность; постмодернизм; шутовство; юродство.

EASTERNESS OF FOOLISHNESS IN E. G. VODOLAZKIN'S NOVEL «LAURUS»: NARRATIVE ASPECT

A. A. Feoktistov

Student (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
tohsa01@gmail.com

The paper considers the peculiarities of the embodiment of foolishness in the novel «Laurus» in the narrative aspect. The analysis revealed the narratological grounds for contrasting the buffoonish and the foolishness in the likeness of the Christmas-Easter dichotomy. Specific of Russian postmodernism literature determines the nature of the interaction between the tradition of the laughing culture of medieval Europe and the tradition of Russian foolishness in the novel.

Keywords: Buffoonery; Easternness; foolishness; Laurus; narrative; postmodernism; Vodolazkin.

Проза Евгения Германовича Водолазкина (р. 1964) является объектом большого внимания в современном литературоведении. Изучается как всё творчество автора целиком, так и отдельные романы, в частности «Лавр» (2012). Исследователи обращаются к весьма широкому кругу аспектов изучения романа: жанровый [1], теологический [2], семиотический [3], пространственно-временных отношений [4][5].

Одним из продуктивных направлений в исследовании романа является изучение темы юродства. Изучается традиция и трансформация юродства [6], коммуникативное разнообразие трёх юродивых в романе [7], агиографическое

наполнение произведения [8]. Также отдельно рассматривается хронотоп «Псковских глав» [9], связанных с юродством, отмечается его роль в иллюстрировании перехода главного героя Арсения в новое, безвременное и по-новому духовное пространство.

Примечательна статья А. П. Сковородникова, в которой автор утверждает, что *«стилистические экивоки в духе постмодернизма в изображении юродивых способствуют десакрализации юродства как особо почитаемого явления в истории русского православия»* [10, с. 9]. Проблема соотношения постмодернистского и средневекового в романе – одна из ключевых для понимания его поэтики. В частности, М. Липовецким отмечается подчинение всей средневековой эстетики «метанарративу спасения», близость идейного содержания «Лавра», как «постмодернизма без деконструкции» с творчеством Франсуа Рабле [11, с. 55].

Отметим также, что специфической чертой отражения юродства в русской литературе, по мнению И. А. Казанцевой, является *«выбор привлекательных, с точки зрения зрелищности, второстепенных и ситуативно-изменчивых черт юродства, но не целостной совокупности признаков парадигмы с жёстким пониманием целеполагания, направленного на обретение спасения»* [12, с. 64].

Рассмотрение соотношения шутовского и юродского в романе видится нам особенно важным ввиду того, что в отличие от описанной выше доминанты некорректного использования мотива юродства в русской литературе, в «Лавре», на наш взгляд, фундаментальная православная традиция действует аутентично, в русле как богословской, так и собственно литературной традиции.

При этом нам представляется важным рассматривать дихотомию шутовство-юродство в изоморфной связи с другой дихотомией – Рождество-Пасха. Формы смеховой культуры в данном аспекте рассматривает И. А. Есаулов. Он отмечает, что противоположность официальному миру должна быть разграничена, и говорит: *«эта дифференциация возможна, на наш взгляд, именно при использовании категорий юродства и шутовства <...> шутовство соотносится с инфернальной сферой греха, тогда как юродство как бы «помнит» о своём родстве со святостью»* [13, с. 159]. Доминацию юродства в русской литературной традиции Иван Андреевич связывает с инвариантной её чертой – пасхальностью. Кроме того, замечает: *«пасхальный архетип проявляет себя не в мировоззрении писателей и, тем более, не в их идеологии, не в публицистике, а именно в поэтике, в структуре самого художественного текста»* [14, с. 171]. Исследование функционирования таких семантических категорий, как пасхальность и рождественность в аспекте поэтики представляется весьма продуктивным. Перспективные горизонты для наблюдения над поэтикой пасхальности может дать методология нарративных исследований.

Нарративное рассмотрение будет осуществляться нами по 3 основным категориям, которые обозначил Ж. Женетт: время, модальность, залог. Не претендуя на полный, исчерпывающий анализ, остановимся на отдельных аспектах нарративных категорий, на наш взгляд, представляющих наибольшую значимость в поэтике романа. Под проблемой нарративного времени Женетт, вслед за Ц. То-

доровым, понимает соотношение между временем истории и времени дискурса и разделяет на 3 подаспекта: порядок, временная длительность и повторяемость. Главным образом ввиду того, что главы о юродивых являются лишь ограниченной частью романа, где порядок и повторяемость не столь обозначены, нас будет интересовать, именно временная длительность.

Различение нарративных модальности и залога – задача, способная принести неудобства. Женетт раскрывает данные понятия следующим образом: под модальностью понимает то, что отвечает на вопрос *«каков тот персонаж, чья точка зрения направляет нарративную перспективу?»* [15, с. 390], а под залогом – «кто повествователь?» [15, с. 390], или же, проще говоря «кто видит?» и «кто говорит?» [15, с. 390].

В качестве основного аспекта нарративной модальности нами будет рассматриваться специфика авторского участия в тексте, представленная в «Лавре» широким спектром явлений, которые будут показаны далее. Ввиду того, что событийное присутствие первичного нарратора в тексте, выраженного авторским повествователем, отсутствует, в качестве залогового аспекта мы рассмотрим характер включённости юродствующих, как основных акторов, в обобщённое действие юродства.

Под шутовством мы будем понимать определённый комплекс культурных явлений, основанных на смеховой составляющей. Рассматривая шутовство как эстетический феномен, М. М. Бахтин выделяет *«особого рода двумирность <...> совершенно иной, подчеркнута неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь»* [16, с. 15]. Важно подчеркнуть отсутствие в этом комплексе культурных явлений, по словам Бахтина, свойственной литературе нового времени *«чисто отрицательной и формальной пародии»* [16, с. 17]. Однако, несмотря на то, что шутовство – отнюдь не формальное отрицание, доминанта его семантики состоит именно в том, чтобы нечто старое умерло, дав родиться чему-то новому.

Юродство с внешней стороны тоже создаёт двухплановый мир, однако данный мир, по словам А. М. Панченко, *«для невежд – смешной, для понимающих – особо значительный»* [17, с. 4]. *«Если скоморох увеселяет, то юрод учит»* [17, с. 112], то есть, выступает как посредник между сакральным и бытовым, облекает во внешне смеховую оболочку божественный смысл, который иначе не мог бы быть воспринят. И конечно, юродивый никак не отрицает саму суть церковного мира, но своим естеством пародирует сложившуюся знаковую систему [17, с. 15].

Перейдя к рассмотрению романа «Лавр» непосредственно, сразу укажем на примечательную деталь, отражающую не столь очевидную сторону шутовства в повествовании о юродивых. М. М. Бахтиным выделяется три основных формы выражения народной смеховой культуры: Обрядово-зрелищные (праздник карнавального типа), словесные произведения (главным образом, пародирующие священные тексты), а также формы фамильярно-площадной речи.

Удивительным образом эти три типа соотносятся с тремя юродствующими героями Псковской части романа. Так, юродивый Карп каждое утро проводит карнавальным обрядом завтрака: *«Когда Самсон выходил на улицу с лотком на ремне, Карп зубами хватал полуденежный калач и бросался прочь.. За юродивым бежали небогатые люди, которые знали, что калач в конце концов упадёт. Когда калач падал, они его подбирали»* [18, с. 188], кроме того, Карп раз месяц участвует в представлении, представляющем собой битву за территорию с юродивым Фомой. Главный герой Арсений представляет явление словесного рода: имеет мешок с грамотами, который сохраняет вплоть до его ухода в монастырь: *«Арсений подумал, что у него, оказывается, оставалась привязанность к имуществу»* [18, с. 245]. Юродивый Фома, единственный из группы праведников, говорит с посторонними людьми, употребляя при этом, зачастую, ругательные выражения – аналог площадной речи.

Если временная длительность карнавала конечна (и у сражения Фомы и Карпа за территорию, и у калачового представления есть начало и конец), то время у юродивых уходит в вечность. По словам Ю. В. Манна, *«юродство уже не знает временного ограничения, превращаясь в постоянный способ существования»* [19, с. 167]. Это подчёркивается их возможностью предсказывать будущее, а также прямым указанием на метаморфозу, произошедшую после дарования главному герою после критического момента жизни во второй раз: *«с тех пор время Арсения окончательно пошло по-другому. Точнее, оно просто перестало двигаться и пребывало в покое»* [18, с. 205]. Подобное соотношение временных организаций можно усмотреть и в восприятии Рождества и Пасхи. Если рождение, само по себе, в отрыве от воскресного мотива, предполагает сразу же и дальнейшую смерть, конечность, то Пасха преодолевает эту ограниченность, знаменуя жизнь вечную.

Как уже было отмечено, нарративная модальность псковских глав «Лавра» (как, впрочем, и всего романа целиком) тесно связана с фигурой имплицитного авторского присутствия в тексте. Отметим особое взаимодействие фактически заимствованного из реальной жизни и фикционального в тексте.

Так, в тексте функционирует большое количество очевидных заимствований из существующих житий. Например, Арсений отказывается от своей личности и заменяет своё имя именем возлюбленного, как Блаженная Ксения Петербургская, добровольно поедаемая комарами – своими «верными друзьями по борьбе с плотью» [18, с. 184], как Феодосий Печерский, спасает народ от нечистой еды путём переворачивания лотка с калачами, как Василий Блаженный.

Очевидно фикциональная часть выражается на языковом уровне текста и заключается в использовании большого числа лексических анахронизмов: «элемент», «консультация», «коллега», «твою дивизию» и многих других [20, с. 182].

В подобном взаимодействии реального и фикционального части повествования, которые интерпретируются скорее в сторону вымышленного, но не могут называться такими с полной уверенностью, начинают всё более тяготеть к центру. Так, читатель с полной уверенностью не может утверждать, что предска-

ние Фомы «где на будущей Комсомольской площади стоит монастырь Иоанна Предтечи» [18, с. 179] есть однозначно авторское введение, ведь в других местах текст содержит материал, основанный на реальных исторических сведениях. В таких обстоятельствах грань между агиографическим интертекстом и имплицитным авторским присутствием смывается, и ответить на вопрос «что есть что?» становится зачастую невозможно.

Подобная модальная составляющая характерна и для взаимодействия шутовского и юродского в целом: шутовское отрицает, чтобы построить новое, и обе точки в этой диаде определены и не поддаются сомнению. В юродстве же праведность скрыта за личиной нейтрального, или даже близкого к греху, рациональность и определённость перестают функционировать. Подобным образом взаимодействуют феномены Рождества и Пасхи. Рождество – событие, свойственное каждому человеку, а потому, факт рождения Христа как человека неоспорим не только для представителей отличных от христианства Авраамических религий, но и многими не религиозными людьми, принимающими существование Христа только как человека. Феномен Пасхи же для своего принятия требует веры, иррационального, того, чья фикциональность или реальность не может быть проверена естественными методами.

Залоговая составляющая текста в интересующем нас аспекте юродства связана с вопросом о характере включения персонажей романа в карнавальное и юродское действие. В первом, шутовском, полностью соблюдается принцип, описанный Бахтиным словами «карнавал не созерцают, в нём живут, и живут все, потому что по своей идее он всенароден» [16, с. 13]. Люди бегут за Карпом, прямо включаясь в карнавал, в сцене битвы между юродивыми за территорию толпа активно задействована: «*Видите ли многочисленных бесов на углах? Не видим, ответили собравшиеся. <...> Стремясь пробраться к мосту через Пскову, Карп стал обходить толпу приставными шагами*» [18, с. 183]. Когда Арсений сбрасывает калачи на землю, народ участвует в своеобразном карнавале так сказать, и словом, и делом: «*он ударил Арсения кулаком в лицо. Арсений упал на землю, и калачник ударил его ногой. Не тронь его, он человек Божий, закричали прохожие*» [18, с. 189]. Что же касается действий, классифицированных как юродство, они по понятным причинам производятся в одиночку, как то: ночная молитва об обидчиках, добровольное съедение комарами, аскетичность быта сама по себе. Иначе говоря, участие в акте юродствования со стороны народа минимально, только на уровне зрителя (и то, не во всех случаях). А. М. Панченко отмечает, что в данном случае «*взаимная зависимость лицедея и зрителя здесь не подымается до уровня амебейного исполнения (юродивый — актер, толпа — хор)*» [17, с. 113].

В таком различии степени и характера включения нами усматривается параллель с восприятием Рождества и Пасхи. К Рождеству, так сказать, по праву рождения, имеет отношение каждый человек, ведь он тоже был рождён. Для этого не требуется никакого усилия собственной воли. С началом жизни и до смерти каждый человек на символическом уровне, сознательно или нет, проживает земной

путь, подобно Христу. А вот к Пасхе человек может быть или не быть в полном смысле слова причастен. Для принятия феномена воскресения требуется как минимум вера, а как максимум полное принятие Закона и Благодати мыслью и делом.

Рассмотрение феноменов шутовства и юродства в романе «Лавр» в соотношении с категориями Рождество-Пасха по 3 нарративным категориям: времени, модальности, залога, позволяет сделать вывод о том, что временная длительность шутовского действия, в отличие от юродского, предполагает ограниченность, подобно тому, как Рождество предполагает смерть, в отличие от Пасхи, знаменующей безвременность.

Модальность шутовства, рассматриваемая нами в форме категории достоверности, однозначна: его фактуальность не поддаётся сомнению, в то время как юродство находится в синкретической зоне, в которой точное определение фикциональности невозможно. Подобно этому, акт Рождества в культурном человеческом сознании обладает значительно большей достоверностью, чем акт Воскресения.

Залоговая составляющая романа, в нашем рассмотрении представленная как характер включения повествуемых персонажей в описываемые действия, в аспекте шутовства проявлена более объёмно, нежели в аспекте юродства. Такое же подобие мы находим и в соотношении Рождества и Пасхи: если с первым соотносим каждый человек по праву своего собственного рождения, то к Воскресению можно быть именно причастным – соблюдая предписания религиозной жизни.

Таким образом, юродство противопоставляется шутовству в пространстве единого формально-семантического нарративного среза романа. Фундаментальной подоплёкой данного противопоставления является дихотомия Рождество-Пасха. Для романа Е. Г. Водолазкина «Лавр» как явления литературы русского постмодернизма юродство стало *«специфически окрашивающим компонентом»* [21, с. 72].

Библиографический список

1. Маглий, А. Д. Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина «Лавр» / А. Д. Маглий // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2015. – №1. – С. 177–186.
2. Цветаева, М. Н. Богословские аспекты анализа творчества Е. Г. Водолазкина на примере романа «Лавр» / М. Н. Цветаева, М. Д. Николаев // Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской Духовной Академии. – 2023. – №3. – С. 233–243.
3. Павлов, С. Г. Сакральная семиотика романа Е. Водолазкина «Лавр» / С.Г. Павлов // Вестник ННГУ. – 2017. – №2. – С. 237–242.
4. Калдыбекова, Ж. А. Художественное время в романе Е. Водолазкина «Лавр» / Ж.А. Калдыбекова // Наука и современность. – 2015. – № 37-1. – С.103–107.
5. Подrezова, Н. Н. Семантика кладбищенского хронотопа в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» / Н. Н. Подrezова, Ю. С. Харлашкин // Сибирский филологический журнал. – 2018. – №2. – С. 134–140.

6. Котова, А. П. Образ юродивого в романе «Лавр»: литературная традиция и трансформация / А. П. Котова // Культурные коды русской литературы. – Уфа: Башкирский государственный университет. – 2017. – С. 229–238.
7. Лысюк, Е.А. Образ юродивого в творчестве Е. Г. Водолазкина / Е. А. Лысюк // Молодёжный исследовательский потенциал 2023 : Сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса, Петрозаводск, 23 февраля 2023 года. – Петрозаводск, 2023. – С. 288–293.
8. Шпаковский, И. И. Национально-культурный феномен «Христа ради юродствования» в «неисторическом романе» Е. Водолазкина «Лавр» / И.И. Шпаковский, П.А. Корзун // Русская литература: многовекторность подходов. Минск: РИВШ, 2017. – С.124–129.
9. Нургалеева, Д. В. Хронотоп «Псковских» глав романа Е. Г. Водолазкина «Лавр» / Д.В. Нургалеева // Челябинский гуманитарий. – 2017. – №4. – С.41–45.
10. Сковородников, А. П. Ложка дёгтя в бочке мёда (об одной «детали» романа Евгения Водолазкина «Лавр») / А. П. Сковородников // Политическая лингвистика. – 2018. – №2. – С. 29–39.
11. Липовецкий, М. Анахронизмы в Лавре Евгения Водолазкина, или насколько серьёзна «новая серьёзность» / М. Липовецкий // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин. – Краков, 2019. – С. 49–67.
12. Казанцева, И. А. Эстетическое освоение юродской парадигмы в русской литературе ХХ–ХХI вв. / И. А. Казанцева // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2010. – №1. – С. 54–65.
13. Есаулов, И. А. Пасхальность русской словесности. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.
14. Есаулов И. А. Пасхальный архетип русской литературы как фактор жанропорождения // Дергачевские чтения–2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: мат-лы IX Междунар. науч. конф. (Екатеринбург, 9–11 окт. 2008 г.): в 2 т. Екатеринбург: Изд-во Уральск.ун-та, 2009. Т. 1. С. 164–173.
15. Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. / Жерар Женетт. – М. : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
16. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. –М.: Художественная литература, 1965 – 545 с.
17. Лихачёв, Д. С. «Смеховой мир» Древней Руси / Д. С. Лихачёв, М. А. Панченко // Ленинград: Наука, 1976. – 213 с.
18. Водолазкин, Е. Г. Лавр. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2023. – 440 с.
19. Манн, Ю. В. Карнавал и его окрестности / Ю. В. Манн // Вопросы литературы. – 1995 - №1. – С. 154–182
20. Калинина, Н. В. Историческое и неисторическое в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» / Н.В. Калинина, В. А. Сонькин // Филология и культура. – 2021. – №1. – С. 180–184.
21. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. – 3-е изд., изд., и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.

VII. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ДИАЛОГЕ ИСКУССТВ. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ

РОМАН В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»: ПЕРЕВОД НА КИНОЯЗЫК

А. В. Квачек

*канд. филол. наук, доцент кафедры романского языкознания
(БГУ, Республика Беларусь, Минск)
frkv76@yandex.ru*

В статье роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» рассмотрен как ресурс создания вторичных текстов. Концепция готического собора как основа сюжета сопоставлена в романе и в киноадаптации. Выявлен способ переосмысления различных нарративных стратегий романа В. Гюго в одноименной экранизации 1956 года.

Ключевые слова: архитектура; кинематограф; перевод; поэзия; роман собор.

«NOTRE-DAME DE PARIS» BY VICTOR HUGO: TRANSLATION INTO LANGUAGE OF CINEMA

A. V. Kvachek

*PhD, Ass. Prof. (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
frkv76@yandex.ru*

This article examines V. Hugo's novel «Notre Dame de Paris» as a resource for creating secondary texts. The concept of the gothic cathedral as the basis of the plot is compared in the novel and in the film adaptation. It is identified a way to rethink various narrative strategies of V. Hugo's novel in the 1956 film adaptation of the same name.

Key words: architecture; cinema; translation; poetry; nove; cathedral.

Dieu est capable de tout.
(L'avis des Saints).

Жак Превер

Французская культура еще с эпохи классицизма условно различает «высокий» и «низкий» жанр. Национальная традиция сформировалась благодаря Ф. Рабле, которому удалось соединить серьезные размышления и юмор. Кинематограф, особенно массовое (не «авторское») кино изначально привлекало зрителей своей способностью легко вызывать наиболее сильные эмоции, то есть радость

или страх. Первые фильмы были либо очень смешными (комедии с участием Чарли Чаплина), либо очень страшными (первая экранизация ада по «Божественной комедии» Данте в 1911 г., «Дракула и Франкенштейн», «Призрак оперы»).

Одно из важнейших направлений французской киноиндустрии основано на адаптации известных романов. Первые кинематографические постановки превращали повествовательный дискурс в пространственный. Роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (*«Notre-Dame de Paris»*, 1831) с его преимущественно визуальными образами предшествовал кинематографическому способу мышления. Кстати, изобретатели кинематографа, братья Люмьер, появились на свет в том же городе, что и Виктор Гюго, в Безансоне. Помимо богатой образной основы, роман отличает еще одна особенность, важная для перевода литературного текста в киносценарий. Творческая манера В. Гюго определяется через приемы противопоставления, гиперболы и метафоры, которые относительно сложно транслировать на экран.

Сюжет романа «Собор Парижской Богоматери» родился благодаря изображению и при участии изображения. Знаменитое полотно Эжена Делакруа «Свобода на баррикадах» (*«La Liberté guidant le peuple»*, 1830 г.) связано с Июльской революцией 1830 года, известной как «Три славных дня». Специалисты полагают, что два персонажа этой картины стали героями романов Виктора Гюго. Мальчик в кепке – будущий Гаврош, персонаж «Отверженных» (*«Les Misérables»*, 1862). Собор Парижской Богоматери (на заднем плане картины) принимал активное участие в восстании: его колокола во время Июльской революции вызывали «Марсельезу».

Название произведения уже содержит стилистический ключ к потенциальной интерпретации романа. Готический собор придает инерционный импульс повествованию, создает ресурсы для развития интриги, является способом порождения вторичных текстов. Это своего рода динамическая система, которая существует благодаря диалогу искусств. Каждый элемент собора – статуя, химера или витраж является одновременно конструктивным, изобразительным и декоративным.

Виктор Гюго, написав роман, превратил здание в монограмму: на французском языке его фамилия начинается с «Н», то есть напоминает фасад собора с двумя башнями. Образуется смысловая переключка: мы говорим – Собор, подразумеваем – Гюго, говорим – Гюго, подразумеваем – Собор. Силлепс (мерцание значений) как стилистическая фигура заключается в том, что в контексте слово реализует одновременно прямое и переносное значение: читать собор (понимать концептуальный замысел здания) и читать роман «Собор Парижской Богоматери».

Собор Парижской Богоматери строился без малого два века. В 1163 году был заложен первый камень в основание будущего сооружения. Здание изначально планировалось в романском стиле, который в литературе имеет, так сказать, свой эквивалент – эпопею. Автор ведет нас по художественному миру к логическому завершению повествования. Эпический компонент организует эпизоды интриги в единое целое, но эпопея воспроизводит сюжет «с опозданием».

Строительство затягивалось, архитектурный канон изменился, и собор приобрел черты нового стиля. В готической архитектуре, в отличие от романской, конструктивная идея уже не наглядна, она скрыта от человека, что создает для него иллюзию чуда.

Фасад готического собора – объемный и в тоже время очень жесткий в композиционном отношении текст, ориентированный на эмоциональный отклик. Поэт, в отличие от романиста, непосредственно воспринимает действительность, работая «на опережение»: репрезентация мира адекватна его восприятию. Поэт Пьер Гренгуар в поиске увлекательного сюжета бесцельно блуждает по Парижу, а простые люди ждут не высокой поэзии, а низкого зрелища, поэтому идут смотреть на Эсмеральду. Почти все действие произведения, которое Гюго считал «драматическим романом», происходит на глазах у народа и у читателя, не внутри здания, где проводятся богослужения, а снаружи.

В. Гюго выделял в своем романе трагедию для женщин (неразделенная любовь), комедию для мыслящих (литературная неудача поэта Пьера Гренгуара) и мелодраму для толпы (пытки и гибель положительных героев). Драматизация с коммерческой точки зрения действительно более выгодна. Но в романе каждый персонаж «активизируется» при включении в систему готического здания. А в фильме 1956 года герои стереотипны. Например, Клод Фролло – коварный ревнивец, Феб – глуповатый красавец, Флер де Лис – наивная невеста, Клопен – «принц воров». Категоризация персонажей фильма напоминает средневековый театр.

Художественное произведение обладает свойствами самоорганизующейся системы не за счет имитации реальности, а за счет внутренних возможностей, при минимальном участии читателя. Динамика взаимоотношений и архитекtonика романа В. Гюго намного сложнее, чем сценарий фильма по его мотивам. Гюго затягивает события, умышленно замедляет интригу, накаляет атмосферу. В романе драма побеждает и роман, и поэзию. В. Гюго переосмыслил внутренний ресурс Собора Парижской Богоматери. Композиция романа определяется числовой последовательностью: базилика разделена, как правило, на три продольных нефа. Гюго добился издания романа в трех томах, в каждом из которых есть отдельная глава, посвященная описанию собора Нотр-Дам и Парижа с высоты птичьего полета.

Разные уровни романа требуют от читателя разной степени вовлеченности. В XV веке неграмотные прихожане «читали» собор снаружи и внутри, для них это был один большой и связный текст. Современный читатель, не очень хорошо знакомый с архитектурным языком, с трудом понимает значимость религиозных объектов в жизни средневекового человека и общества, но может прочитать «Собор». Архитектурное сооружение мы никогда не видим полностью, как описал его Гюго: с высоты птичьего полета. Теперь для нас витраж словно кинокамера или маленький экран: мы можем заглянуть в мир Средневековья, когда люди разглядывали библейские сюжеты и в страхе ждали конца земной жизни. И в процессе чтения мы тоже не всегда соотносим используемые типы повествования, не понимаем способ воссоздания художественной действительности.

В романе Гюго сюжет выстроен на метафоре паука и мухи, которая имеет фатальное значение. Эсмеральда попала в сети Клода Фролло и погибла, собор (по-французски это слово женского рода) обветшал и находится на грани разрушения. Величественное сооружение наглядно воплощает идею фатальности. Гюго прекрасно понимал, к чему приведет развитие технологий: в личной библиотеке Клода Фролло уже имеются первые книги, изданные типографским способом. Это значит, что скоро человечество получит новую форму подачи текста.

Благодаря прогрессу над искусством навис рок: здание из камня оказалось менее прочным, чем собор из бумаги (роман), но популярность произведения под угрозой благодаря киноплёнке. В наши дни киноверсия 1956 года воспринимается как устаревшая, поскольку киноиндустрия стремительно развивается. Однако и в фильме мотив рока можно услышать трижды. Рок навис над искусством: архитектура уступила литературе, типография уступила кинематографу, кинематограф сам себе (экранизация сама себя «подставила»). Каждая последующая экранизация создается ради того, чтобы превзойти предыдущую технически (рукописная книга, затем печатная, цифровая и аудиокнига), но роман не устаревает. Рок навис над людьми: в романе собор служил укрытием для цыганки Эсмеральды, в 1956 году на повестке дня были события в Алжире, в наше время выходцы из разных стран требуют убежища во Франции. Кинематограф подвергает переработке текст Гюго, встраивая его не только в нишу киноиндустрии, но и в социокультурную и идеологическую парадигму.

Для французской культуры Собор Парижской Богоматери является осевым архетипом. Так и кинематограф, хоть и более наглядно, соединяет несколько видов искусства. Во французском языке термин «*flamboyant*», который обычно соотносится с готическим стилем в архитектуре, используется и для обозначения золотого века французского кинематографа (50-80 годы XX века): пламенеющая готика / «пылающий» кинематограф (очевидно, подразумевается творческий взлет режиссера и накал эмоций публики).

Новые способы распространения информации привели к новым способам восприятия. Готический собор – не творение одного мастера, а многолетняя работа большого коллектива. Литературное произведение создается одним человеком – его автором, тогда как кинофильм – результат взаимодействия целого коллектива, хотя он выражает точку зрения режиссера. В эпоху кинематографа воображение стало коллективным.

Экранизация, о которой идет речь в нашей статье, относится к послевоенным десятилетиям (1945–1975), которые во Франции известны как «тридцать славных лет». За это время были развита идеология потребления и материального благополучия, основанная на обладании легко воспроизводимыми и расходимыми благами. В экранизации 1956 года приняли участие три страны, США, Франция и Италия.

Сценарист фильма, выдающийся поэт и автор коллажей Жак Превер преобразовал романский текст в кинотекст, «согласовал» сюжет произведения с новыми условиями его существования. В XX веке кино привлекает так же, как зре-

лище у входа в собор в XV веке. Популярность исполнительницы главной роли в фильме 1956 года итальянской киноактрисы Джини Лоллобриджиды сопоставима с успехом Эсмеральды у средневековых парижан.

Сценарий учитывает также и то, что в XV веке у готического собора не было архитектурных «соперников» (высота башен – 35 м., высота шпиля – 69 м.). Здание поражало не только своей высотой, но и красотой фасадов и внутреннего декора. Архитектура была основой средневекового синтеза искусств. Впечатление от качественно снятого фильма сопоставимо с потрясением, которое человек испытывает от увиденного впервые готического собора.

Сюжет произведений изобразительного искусства внутри и снаружи собора – чудо. Во время мессы оживают сюжеты в витражах, а когда солнце заходит или всходит, расцветают розы на восточном и западном фасадах. В кино такое чудо происходит благодаря камере и работе оператора.

При переводе художественного текста в подвижное изображение сюжет романа претерпевает изменения. В. Гюго «выстроил» литературное сооружение, используя конвергенцию стилистических приемов. В киноверсии эти особенности авторской манеры нивелируются.

Киноязык синтезирует экранный образ из различных компонентов изображения, звука, игры актера, причем авторское слово – это лишь один из компонентов. Предпосылкой для киноадаптации является важное условие: художественный текст должен быть достаточно гибким и податливым. Литература есть образ индивидуального мышления, а кинотекст универсален, он может быть прочитан и «пережит» без специфического читательского опыта. Посмотреть фильм, не прочитав первоисточник – все равно, что запрыгнуть в поезд на полном ходу.

Перевод художественного произведения на киноязык означает его упрощение и приспособление к восприятию абсолютно любым зрителем. Каждая последующая имитация первоисточника ведет к его искажению. В наше время трагическая история уроды Квазимодо и красавицы Эсмеральды известна всем без исключения. Шедевр готической архитектуры и его литературный образ повлиял на другие виды искусства (посвящения В. Маяковского и О. Мандельштама), кинематограф (многочисленные экранизации романа и мультфильм кинокомпании У. Диснея «Горбун из Нотр-Дама»), музыкальные и художественные жанры (мюзикл, комикс и даже пазл по мотивам произведения В. Гюго).

Однако интерпретация препятствует включению вторичного текста в национальный канон, а само понятие национальной литературы обезличивается. Здание постепенно превратилось из религиозного сооружения в объект массовой культуры, когда массовому зрителю доступно объясняют сложный сюжет: «художник нам изобразил».

Библиографический список

1. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери // В. Гюго. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Правда, 1988 г. Т. 1. с. 155–651.

ПОЭТИКА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ М. З. ДАНИЕЛЕВСКОГО «ДОМ ЛИСТЬЕВ»

Т. А. Кашкан

*аспирант (Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск)
kashkanbsu@gmail.com*

В статье рассматривается понятие интермедиальности, выявляются её основные типы, представленные в романе М. З. Данилевского «Дом листьев». Проведённый анализ позволяет выявить такие виды синтеза искусств как: литература и кинематограф, литература и музыка, литература и фотография, литература и архитектура, литература и поэзия.

Ключевые слова: интермедиальность, синтез искусств, референция, вербализация, девербализация, игра.

POETICS OF INTERMEDIALITY IN THE NOVEL “HOUSE OF LEAVES” BY M.Z. DANIELEWSKI

T. A. Kashkan

*postgraduate student, senior lecturer (Belarusian State University, Belarus, Minsk)
kashkanbsu@gmail.com*

The article examines the concept of intermediality, identifying its main types presented in the novel “House of Leaves” by M. Z. Danielewski. The analysis allows us to identify such types of synthesis of arts as literature and cinema, literature and music, literature and photography, literature and architecture.

Key words: intermediality synthesis of arts; reference; verbalization; deverbalization; play.

Термин «интермедиальность» введен в оборот Дик Хиггинс, который определил его как «*концептуальное слияние нескольких медиа, различных видов искусства*» [1, с. 58]. Оге Ханзен-Лёве предложил в 1983 году собственную трактовку, которая впоследствии приобрела популярность. Под ней он подразумевал следующее: «в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте; такие модели, как правило, имеют мультимедийные презентации в системе какой-либо художественной формы, равно как и мономедийные модели, в которых установлены лимиты интеграции в виду особых условий синтеза в рамках медиа-зон, где существуют гетерогенные медиумы, как пространственные, так и временные)» [2, с. 29].

Стоит оговорить, что в настоящий момент понятие «интермедиальность» используется в различных значениях применительно к разным сферам, обозна-

чая целый ряд междисциплинарных явлений (мульти-медиаальность, киноадаптация, нарративность музыки, цифровое кодирование графической информации, мультимедийные компьютерные тексты и т.д.).

В нашем исследовании мы будем опираться на дефиницию, предложенную Натальей Викторовной Тишуниной: интермедиаальность – «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков различных видов искусства в системе единого художественного целого», а также «наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [1, с.58].

Также для научного осмысления форм проявления интермедиаальности достаточно важными оказываются такие предлагаемые Ханзенем-Лёве понятия как вербализация и девербализация, относимые им к словесному творчеству. Согласно ученому, Термин «вербализация» обозначает преобладание смысла слова над формой, соответственно, «девербализация» - форма преобладает над словом, то есть визуальное над вербальным. [1, с. 293].

В качестве объекта данного литературоведческого исследования мной был избран дебютный роман М. З. Данилевского (*Mark Z. Danielewski, 1966*) «Дом листьев» (*House of Leaves, 2000*).

Современный американский писатель М.З. Данилевский родился в семье авангардного режиссера Тадеуша Данилевского, окончил Йельский университет, где изучал английскую литературу, позже продолжил обучение кинематографическому искусству в аспирантуре. Полученное М. З. Данилевским образование отражается в его книгах через визуальное оформление, а данные эксперименты с текстом являются его характерной манерой письма.

Мировую славу писателю принес его дебютный роман «Дом листьев», далее последовал роман «Только революции» (*«Only revolutions», 2006*), «Знакомый» (*«The Familiar», 2015*).

Главный герой романа «Дом листьев» Уилл Нэвидсон переезжает в дом, в котором он расставляет камеры, чтобы снять фильм о своей семье. Но вместо семейной хроники получается фильм о доме, который меняет свои размеры («Пленка Нэвидсона»). Другой персонаж романа, слепой старик Дзампано, пишет исследовательскую работу по данному фильму, которую, в свою очередь, комментирует ещё один герой произведения — татуировщик Джонни Труэнт.

Синтез искусств в романе «Дом листьев» представлен различными типами интермедиаальности.

1. Литература и кинематограф. Кинематографическое образование автора в некотором роде повлияло на общую концепцию романа, так как автор создал структуру произведения особым образом, взяв за основу фильм, «которого никогда не было и не найти ни в кинотеатрах, ни в видеотеках» [3, с.27] “*you will never find The Navidson Record in theaters or videos*” [4, p. 29], о нем знают из описаний слепого старика Дзампано. Данный синтез литературы и кинематографа прослеживается в исследовании киноленты непосредственно стариком, а

также комментариями к нему в виде ссылок на источники – статьи, монографии и т.д., причем большинство из них являются несуществующими. Девербализацию в данном синтезе можно наблюдать через визуальные составляющие – паллоидные снимки.

2. Литература и музыка. Синтез литературы и музыки представлен упоминанием автором музыкальных групп и произведений. Например, к первой главе автор поместил эпиграф «О боже, я тут видел фильм...» [3, с.3] “I saw a film today, oh boy...” [4, p.3] из песни “A day in the life” британской группы “Beatles”.

Падение Ульяма Нэвидсона в пропасть, *«сбитого с толку музыкой, что поселилась в его голове невеста откуда, мелодию, которую и не вспомнишь толком»* [3, с.508] “*derailed by some tune now wedged in his head, drifting up from out of the blue, one he can remember but cannot quite name*” [4, p.476], автор представил графически, расположив на две страницы нотный стан, что является примером девербализации.

3. Литература и фотография. Синтез литературы и фотографии представлен в произведении интермедиальной референцией в виде перечисления имен фотографов на 4-х страницах [3, с.68].

Кроме того, неоднократно упоминается всемирно известная фотография: *«Суданской девочки, умирающей от голода и не в силах двигаться, несмотря на то, что к ней ужю подбирается стервятник»* [3, с.396] акцентирует внимание на состоянии Нэвидсона в тот момент, так как фотография несет «смысл поражения» [3, с.396]. “*A Sudanese child dying of starvation, too weak to move even though a vulture stalks her from behind*” [4, с.368].

Девербализация представлена использованием М. З. Данилевским многочисленных фотографий в качестве иллюстраций, призванных усилить эмоциональное воздействие на читателя.

4. Литература и архитектура. Интермедиальность этого типа представлена в романе перечнем имен архитекторов и названий архитектурных сооружений, которому автор уделит 22 страницы. Описывая дом, он подчеркивает тот факт, что *«планировка здесь не имеет абсолютно ничего общего с современными принципами строительства, не говоря уже об исторических архитектурных экспериментах»* [3, с.132] “*layout in no way reminiscent of any modern floorplans let alone historical experiments in design*” [4, p. 120].

5. Литература и поэзия. Синтез литературы и поэзии представлен в романе многочисленными упоминания имен поэтов и названий их произведений, которые продолжают на протяжении всего повествования.

Девербализация представлена *стихами* Пеликана: «Палимпсест сурового Пеликана Джека», «Ручка Пеликана», «Религиозные размышления Пеликана» [3, с.608] “A Palimpsest of Austere Pelican Jake”, “Pelican’s Pen”, “Pelican’s Religious Ruminations” [4, p.574] и т.д., которые автор разместил на семь страниц.

Помимо различных типов интермедиальности, перечисленных выше, в произведении важное место занимает и интертекстуальность: роман богат на литературные референции, среди которых – многочисленные упоминания названий

литературных произведений и их авторов: «Выше стропила, плотники!» Дж.Д. Сэлинджера, «Книга Джунглей» Р. Киплинга, «Пьер Менар, автор Дон Кихота» Хорхе Луиса Борхеса, «Поэма о Старом Мореходе» С.Т. Кольриджа, «Ода долгу» Уильяма Вордсворта, «Война и мир» Л.В. Толстого, «Король Лир» У. Шекспира, пьеса «За закрытыми дверями» Ж.П. Сартра, стихотворение Дж. Джойса «Седитя», а также имена известных авторов: Гомер, А. Чехов, Ш. Бодлер, М. Пруст, И. Гете, Р. М. Рильке. У. Вордсворт, Д. Тартт, П. Остер и другие.

В целом, использование М. З. Данилевским художественного потенциала интермедиальности в романе «Дом листьев» реализуется на следующих основных уровнях:

-как часть игровой поэтики произведения: она побуждает читателя к активному взаимодействию с текстом романа;

-как его интертекстуальная составляющая: она вводит в произведение огромный аллюзивный пласт, ориентированный на эрудированного читателя;

-как интермедиальные референции, как троп, обогащающие художественную форму романа, которая приобретает у М. З. Данилевского самостоятельную эстетическую ценность.

Библиографический список

1. Тишунина, Н. В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы II научно-практич. конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. – М., 2002 / Н. В. Тишунина. – С. 101.

2. Ханзен-Леве, О Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангардизму / О. Ханзен-Леве. – М: Изд-во РГГУ, 2016. – 244 с

3. Данилевский, М. З. Дом листьев / М. З. Данилевский. – Екатеринбург: Гонзо; 2019. – 748 с.

4. Danielewski, M. Z. House of leaves / M. Z. Danielewski. – New York: Pantheon books; 2000. – 708 p.

КАТЕГОРИИ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ И ВИДЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ ВКЛЮЧЕНИЙ В РОМАНЕ А.С.БАЙЕТТ «ДЕВА В САДУ»

П. А. Олейник

*студент (Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород)
polinaoleynik2016@mail.ru*

В статье анализируется роман А.С. Байетт «Дева в саду» с точки зрения интермедальности, подчеркивается роль интермедальных включений в развитии сюжета, в создании специфического хронопота и в характеристике героев. Основное внимание уделяется четырем формам взаимодействия искусств: референции, трансформации, синтезу и трансмедальности.

Ключевые слова: А.С. Байетт, Астрейя, Дева в саду, Елизавета I, интермедальность, пьеса, театр.

CATEGORIES OF INTERMEDIALITY AND TYPES OF INTERMEDIAL INCLUSIONS IN A.S. BYATT'S NOVEL «THE VIRGIN IN THE GARDEN»

P. A. Oleynik

*Student (National Research University Higher School of Economics, Nizhny Novgorod)
polinaoleynik2016@mail.ru*

The article analyzes A.S. Byatt's novel *The Virgin in the Garden* from the perspective of intermediality, highlighting the role of intermedial inclusions in plot development, creation of a specific chronotope and character depiction. The main focus is on four forms of interaction between the arts: reference, transformation, synthesis, and transmediality.

Key words: A.S. Byatt, Astraea, Elizabeth I, intermediality, play, theater, *The Virgin in the Garden*.

Антония Сьюзен Байетт (*Antonia Susan Byatt, род. 1936*) - современная английская писательница, получила признание после публикации романа «Обладать: романтический роман» («*Possession: A Romance*»), ставший лауреатом Букеровской премии в 1990 году. В работах литературоведов наблюдается высокий интерес к исследованию взаимодействия различных литературных процессов в произведениях А.С. Байетт, например, в таких как «Детская книга» (*The Children's Book*, 2009), «Рагнарек» (*Ragnarok: The End of the Gods*, 2011), «Ангелы и насекомые» («*Angels & Insects*», 1992), тетралогия о Фредерике Поттер «Квартет Фредерики» («*Frederica Potter*», 1978-2002) и др. Этот интерес распро-

страняется на интермедиальные включения в творчестве писательницы и на ее восприятие истории, особенно в рамках викторианской эпохи.

Высокий уровень интермедиальности произведений А.С. Байетт обуславливает необходимость рассмотрения интермедиальных включений в романе Антони Сьюзен Байетт «Дева в саду» («The Virgin in the Garden», 1978), первом романе тетралогии «Квартет Фредерики», в котором интермедиальные включения играют ключевую роль в формировании композиции, развитии сюжета, характеристики героев и создании хронотопа произведения.

В своей работе мы опираемся на определения из работы Н.В. Тишуниной «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований»:

1. **Интермедиальность** — это особый способ организации художественного текста;

2. **Интермедиальность** — это специфическая методология анализа как отдельного художественного произведения, так и языка художественной культуры в целом, опирающаяся на принципы междисциплинарных исследований [1].

Рассмотрев различные подходы к классификации интермедиальности и опираясь на работы А.А. Хаминовой, Н.Н. Зильберман [2] и Й. Шрётера [3], мы выделили четыре формы взаимодействия искусств, характеризующих роман А.С. Байетт.

Референция — это явление, при котором одно произведение искусства отсылает к другому, будь то фильм, музыка. В этом взаимодействии медиа часто дополняют друг друга или создают ассоциативные связи, сохраняя при этом свою независимость.

Трансформация подразумевает перекодирование одной знаковой системы в другую. Например, трансформирование описания картины или музыкальной композиции в словесную форму. Этот процесс часто встречается в художественных и искусствоведческих текстах. Такой вид интермедиальности характеризуется способностью видеть мир глазами другого человека, мыслить образами. Трансформацию разделяют на проекцию формообразующих принципов (попытка воспроизвести технику композиции) и инкорпорацию (экфрасис).

Синтез создает поликодовый текст, объединяя различные формы медиа, например слово, рисунок или видео. В современной культуре гибридные формы широко распространены, несмотря на то что они размывают границу между интермедиальной формой и простым пересечением медиа, она четко определяема. Синтез организует медиа, следуя определенным принципам. Примером такой интермедиальности может быть текст с иллюстрациями.

Трансмедиальность - представление одного и того же нарратива через различные виды искусства. Примером такой интермедиальности являются различные интерпретации библейских сюжетов. В этом случае содержание произведения дополняют особенности других форм искусства, а также возможности их восприятия. Трансмедиальность включает в себя множество элементов и часто

маркируется автором, поэтому может являться композиционной частью, например заголовком, введением.

Кроме видов интермедиальности, мы также выделяем четыре интермедиальных категории:

1. Интермедиальный элемент - наименьшая часть литературного текста, чаще всего представленная как упоминание какого-либо объекта.

2. Интермедиальный герой - образ, персонаж, изображенный через призму нескольких видов искусства.

3. Интермедиальная композиция - использование композиции одной формы искусства в другой.

4. Интермедиальный жанр - жанр (универсальный), который может быть реализован в нескольких формах искусства.

Ключевая фигура в романе «Дева в саду» - Елизавета I Тюдор, которая является интермедиальным героем. Этот образ пронизывает текст на нескольких уровнях: тематическом, идейном и композиционном, а также воплощается в различных формах интермедиальности.

В контексте композиции трансмедиальность выступает как ключевой элемент. В первую очередь, этот вид интермедиальности задает роману определяющий хронотоп - специфическое пространство-время. Образ Елизаветы I создает особое эстетическое окружение, связанное с английским Ренессансом. Эта рама обозначает пространство для развития сюжетных линий и раскрытия персонажей.

Например, образ женщины Ренессанса тесно связан с образом Стефани. Неоднократно упоминается ее фигура и мягкость характера. Подобно женщинам эпохи Возрождения, Стефани обладает не только внешней красотой, но и внутренней глубиной. Так, в романе ее образ напоминает скульптуру «Пьеты», что отсылает читателя к работам мастеров, обращавшихся к сюжету оплакивания Христа: «*А Стефани сидела, как некая неестественная, неказистая Пьета*» [4, с.547] («*She sat, like some unnatural and ungainly Pieta*») [5, с.566]. «Пьета» изображает Деву Марию, держащую на коленях тело распятого Христа, что символизирует глубокую печаль, материнскую любовь и сострадание. Образ Девы Марии важен для Возрождения, она олицетворяла идеалы женской добродетели, такие как смирение, чистоту, милосердие и материнскую любовь. Поэтому Дэниел сравнивает Стефани с Богородицей, когда узнает, что она беременна: «*Ты похожа на Богородицу со всех картин, и вид у тебя ошеломленный, словно ты узрела ангела*» [4, с.380] («*You look like all those pictures of the Virgin at her desk, and just as stunned as if you'd seen an angel*») [5, с.393].

В прологе романа главные герои встречаются в Национальной портретной галерее в Лондоне. Сам пролог является ключевым элементом композиции и соединяет различные виды интермедиальных включений. А.С. Байетт упоминает портреты Елизаветы I Тюдор, а также приводит их детальное описание. Именно здесь А.С. Байетт использует еще один вид интермедиальности – трансформацию. «Портрет Дарнли», рассмотренный Александром, становится примером

такого вида интермедиальности, где главный герой не только видит изображение, но и вкладывает в него свои собственные эмоции и воспоминания, относящиеся к его работе над пьесой «Astrae»: «*Перед ним был образ ясный и сильный*» [4, с.16] («*There she stood, a clear powerful image*») [5, с.12].

Более того, пролог романа описывает премьеру пьесы, где актриса Флора Робсон, играя Елизавету I, читает ее стихи. Это событие не только включает описание картинного портрета королевы, но и театрального представления, а также обращение к стихам, написанным самой королевой. Такое многогранное слияние различных форм искусства демонстрирует работу синтеза.

Также в прологе трансмедиальность демонстрирует разное отношение к жизни героев: именно по отношению к образу Елизаветы I мы можем сказать о предпочтениях, характере и мировоззрении главных героев. Фредерика видит его, независимо от особенностей исторического типа искусства или художественного направления: ей категорически не нравится выступление актрисы Флоры Робсон, которая мягко читает стихи в духе Петрарки: «*Она тут целиком женищина, - раздраженно подумала Фредерика, - самая заурядная женищина в кухонной перспективе. Домохозяйка в парче*» [4, с.18] («*ordinary woman, like peering into the Royal kitchenette at Buckingham Palace to be reassured that robes and furred gowns hide a wife and housewife*») [5, с.10].

В отличие от нее Александр очень впечатлен, он рассматривает образ королевы с разных сторон, видя в этом проявление искусства и глубокого символизма: «*Но Елизавета подобна Шекспиру: столь явный избыток силы вызывает странную смесь чувств. Идолопоклонство и иконоборчество, любовь и страх*» [4, с.16] («*But she was like Shakespeare, a figure whose over-abundant energy attracts dubiously mixed emotions, idolatry and iconoclasm, love and fear*») [5, с.12]. Дэниел же показан как обыватель, не проявляющий интереса к происходящему и спешивший уйти сразу после спектакля. Его присутствие вызывает удивление, так как его не ожидали увидеть на подобном мероприятии: «*Удивительно, как это он согласился прийти*» [4, с.14] («*I'm amazed he thought fit to come*») [5, с.10].

Театр играет значительную роль в характеристике эпохи правления Елизаветы I Тюдор. В этот период развивалось английское театральное искусство, достигшее своего расцвета благодаря поддержке королевы. Выбор театра как формы искусства в романе «Дева в саду» не случаен. Во-первых, А.С. Байетт использует его, чтобы передать аутентичность и атмосферу эпохи Елизаветы. Во-вторых, театр выступает не только как декорация, но и как ключевой элемент композиции романа: в первой части происходит выбор актеров и распределение ролей, во второй идут репетиции, создаются декорации и костюмы, а в третьей мы становимся свидетелями финальных приготовлений и самого спектакля. Таким образом, пьеса «Astrae», написанная Александром, придает структуре романа театральный характер.

Само описание спектакля является трансформацией, так как сама пьеса описана от третьего лица: «*Принцесса Елизавета мечется по саду, преследуемая сатиром и интриганом Томасом Сеймуром и собственной мачехой Катериной*

Парр. Бешено хохоча и размахивая ножницами, эти двое кромсают ее платье на сотню лоскутов. <...> В словах принцессы слышен нерассуждающий ужас» [4, с.364] (« *the Princess ran hither and thither in the orchard, pursued by that amorous and politic satyr, Thomas Seymour, and her stepmother, Catherine Parr, who together cut her garments, laughing hugely, into a hundred fragments»*) [5, с.377]. А.С. Байетт не только описывает действия героев пьесы, но и передает эмоции, с которыми актеры произносят реплики.

Роман сам по себе выступает как театральная сцена, где параллельно с повседневной жизнью развивается историческая драма. Например, сцены с Дэниелом Ортоном и Стефани нарочито театральны, особенно та, где он признается ей в своих чувствах: «*Снова режиссура и тонкое чувство времени как пример игры во власть»* [4, с.146] («*another example of stage management and timing as the exercise of power, re-entered the room»*) [5, с.147]. Следующая за этим признанием попытка сексуальной близости между героями сопровождается значительной эмоциональной напряженностью. Эти моменты не столько о физическом акте, сколько о сложности их эмоциональной связи и внутренней борьбы. А.С. Байетт сознательно делает сцену театрализованной, передавая через позы героев их внутреннее состояние. Так, Стефани лежит в «*позе отчаянья»* [4, с.147] («*her accepting posture was one of despair»*) [5, с.151], которую мы наблюдаем глазами Дэниела. Эта поза говорит о желании Стефани доставить удовольствие Дэниелу и никак не соотносится с ее чувствами к нему.

Используя элементы жанра драматургии, который в романе становится интермедийным жанром, А.С. Байетт акцентирует внимание на том, что театральность становится неотъемлемой частью жизни героев. На свадьбе Стефани и Дэниела речь Билла изображена как драматический монолог: Билл словно актер, исполняющий свою роль. Его речь — это не просто слова поздравления, а тщательно выстроенная драматическая сцена, где он пытается создать определенное впечатление, скрывая свои истинные чувства: «*Я уж думала, он как про Дездемону скажет, что раз она обманула отца, то обманет и мужа. Даром, что Дэниел не Отелло. Ну и спектакль!»* [4, с.350] («*I almost thought he was going to say she has deceived her father and may thee, didn't you? Honestly, what an exhibition»*) [5, с.362] .

Получение Фредерикой роли Елизаветы I Тюдор в пьесе Александра позволяет читателю рассматривать образ героини как современного двойника королевы. Роль Фредерики в пьесе «*Astrae»* становится не просто театральным выступлением, а зеркальным отражением её собственного внутреннего конфликта и поиска своего места в мире. Она обладает энтузиазмом и решимостью, чтобы изменить свою жизнь и окружающий мир подобно тому, как это делала Елизавета I, освобождая себя от общественных ограничений.

Так, например, Фредерика демонстрирует скептическое отношение к традиционному укладу, особенно в контексте семейного счастья. Для нее брак не сводится к простому стремлению к комфорту, она видит в нем жестокость и порабощение: «*Каждая в любую минуту может стать рабой плиты, небьющегося*

розового сервиза с черными снежинками, наглого бокастого чайника» [4, с.238] («*Anybody at any moment could become enslaved by a cooker, a set of Pyrex dishes with snowflake crystals stamped black on negligée pink, a personal teapot*») [5, с.247]. Взаимоотношения между мужчиной и женщиной равны индивидуальной свободе и самовыражению, что отражает идеи об эмансипации, присущие исторической фигуре Елизаветы I, которая также скептически относилась к браку.

Более того, название романа «Дева в саду», которое является элементом трансмедиальности, также ассоциируется с личностью Елизаветы I, известной под различными эпитетами - от Дарнли до королевы-девственницы. Эти ассоциации подчеркивают тему потери невинности, которая прослеживается в романе и связана с судьбой главной героини. Однако, в отличие от Елизаветы I, твердо решивший ее сохранить и не вступать ни в какие отношения с мужчиной, Фредерика искала способы, как от нее избавиться: «*В шестидесятых, освободившись от бремени юной неловкости, девственности, ненужности, она возвела в театре памяти прочную и яркую сцену*» [4, с.407] («*Disembarrassed, in the sixties, of the awkwardness of being seventeen, a virgin, and snubbed, she was able to fill her memory theatre with a brightly solid scene*») [5, с.420]. Обе, каждая в своей эпохе, символизируют стойкость и непоколебимость в защите своих принципов.

А.С. Байетт вплетает в современный контекст английскую историю XVI века, которую осмысляют герои романа: автор пьесы, задействованные в постановке актёры. Восшествие новой Елизаветы II на престол, событие, которое имеет огромное значение для нации после страшной войны, становится центральной точкой в романе. Первым важным аспектом является то, что постановка пьесы «Астрея» приурочена к дню коронации. Астрея — греческая богиня справедливости, которая жила среди людей во времена «золотого века», пока они не потеряли свой моральный облик. Тогда богиня покинула их и стала созвездием Девы. В римской традиции ожидание нового «золотого века» знаменуют ее возвращением. В романе А.С. Байетт Астрея символизирует «возвращение» королевы Елизаветы.

Елизавета I неоднократно появляется в романе в образе богини Астреи. В одном из эпизодов романа герои рассматривают лепнину на потолках в елизаветинской террасе Лонг-Ройстон-Холл, где она как раз изображена в этом облике: «*Из-за нелепой позы в ней было что-то хтоническое, аморфное, довременное — старшие и насыщенные богини и нимфы с их аккуратными полусферами грудей. Под тканью, бугрящейся настоящими горами, она была тяжела и обильна, и голову ее венчал зубчатый замок. Шуйца сжимала обнаженный меч, десница — весы*» [4, с.175] («*Frederica stated dutifully up at Elizabeth-Polyolbion-Virgo-Astraea. Because of its squat position the figure, partly absurd, had a craggy, chthonic, amorphous presence, more primitive than the nymphs and goddesses with their neat spherical breasts. Under its literally landscaped draperies it was heavy and exuberant, castle-crowned. The left hand held a naked sword; the scales of justice depended from the right*») [5, с.181]. Другие элементы декора Лонг-Ройстон-Холла также содержат мифологические отсылки, такие как миф об Артемиде и Актеоне. Такое распо-

ложение изображений символизируют восприятие Астреи как языческой богини луны. Глядя на лепнину, главные герои проводят параллели между античным сюжетом и историческим событием. Так, подобно Артемиде, Елизавета I расправилась с Джоанной Сил.

Вторым значимым моментом является умелое использование А.С. Байетт игры именами монархов. Она создает параллели между двумя Елизаветами, обращая внимание на сходство их роли как символов надежды для народа и схожести политики их правления: *«Завтрашний день сулит нам новый Век Елизаветы, когда растущие ресурсы науки, индустрии и искусства будут мобилизованы на службу человеку, дабы облегчить его бремя и дать новые возможности для жизни и досуга»* [4, с.303] (*«The bright promise of tomorrow is of a second Elizabethan Age when the expanding resources of science, industry and art may be mobilised to ease every man's burden and produce new opportunities of life and leisure»*) [5, с.315]. Таким образом, коронация молодого монарха, ставшая национальным событием, наблюдаемая всеми героями через телевизор, изображается намного ярче за счет возникших параллелей. В этой сцене А.С. Байетт оживляет дух времени, обильно цитируя статьи 1950-х годов и задавая вопросы о значимости этого дня для Британии тогда и сейчас.

Таким образом, реализация интермедийальных форм в тексте влияет на сюжет, героев, композицию и хронотоп романа, что способствует многоуровневому восприятию текста через произведения искусства. Именно благодаря интермедийности можно не только говорить о восприятии героями окружающей действительности 50-х годов XX века, но и оценить ее с разных ракурсов, раскрывая многослойность их взглядов и глубину исторического и культурного контекста.

Библиографический список

1. Тишунина, Н.В. Методология интермедийального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия «Symposium», Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – Санкт-Петербург, 2001. – № 12. – 147 с. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата обращения: 12.12.2023). – URL: WEB-камера философской антропологии «Antropology». – Текст: электронный.
2. Хаминова А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедийности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 389. – С. 38-45. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intermedialnosti-v-kontekste-sovremennoy-gumanitarnoy-nauki-1> (дата обращения: 27.12.2023). – URL: Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – Текст: электронный.
3. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality // Purdue University Press. – 2011. – №13(3). – P.2-5. – ISSN 1481-4374 – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-intermedialnyh-otnosheniy-v-sovremennom-poeticheskom-diskurse->

sistematicheskiy-obzor (дата обращения: 10.03.2024). – URL: CLCWeb: Comparative Literature and Culture. – Текст: электронный.

4. Байетт, А.С. Дева в саду / Пер. с англ. О. Исаевой. – Москва: Азбука, 2022. – 592 с. – ISBN 978-5-389-21382-1 – Текст: непосредственный.

5. Byatt, A.S. The Virgin in The Garden / Byatt A.S. – Vintage books, 1994. – 580 p. – ISBN 0-09-947801-3 – Текст: непосредственный.

6. Бочкарева Н.С., Графова, О.И. Паратекст романа А.С. Байетт «Дева в саду» в аспекте интермедийности // Вестник Томского государственного университета. – 2021. – № 70. – С. 199-211. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46184739> (дата обращения: 27.12.2023). – Режим доступа: Научная электронная библиотека «Elibrary». – Текст: электронный.

ART AS A MEDIUM OF FEMALE SELF-EXPRESSION IN THE DOLL FACTORY BY E. MACNEAL

K. A. Zinovieva

Lecturer (Minsk State Linguistic University, Belarus, Minsk)

kira_zinovieva@mail.ru

The article presents a Feminist analysis of the novel *The Doll Factory* written by E. Macneal focusing on women's self-expression and the limitations imposed on females by the societal norms of the time. The article reveals how the historical background of Victorian England has influenced the novel discussed. The phenomenon of women in visual arts is considered through several historical sources, and the results demonstrate that E. Macneal purposefully conceives a fictionalized account of the main character in order to reveal the lost female potential in history. Iris, an artist's model and a painter, is seen as a «fallen» woman by her relatives and other people, her talent is overlooked. The use of ekphrasis in the novel *The Doll Factory* conveys the female perception of the world. The artistic process provides the main character with a sense of liberty.

Key words: women's self-expression; women's creativity; E. Macneal; ekphrasis; Feminism; neo-Victorian novel; historical novel; historical fiction.

ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО САМОВЫРАЖЕНИЯ ЖЕНЩИНЫ В РОМАНЕ ЭЛИЗАБЕТ МАКНИЛ «МАСТЕРСКАЯ КУКОЛ»

К. А. Зиновьева

*преподаватель (Минский государственный
лингвистический университет, Беларусь, Минск)*

kira_zinovieva@mail.ru

В статье представлен феминистский анализ романа Элизабет Макнил «Мастерская кукол», сфокусированный на теме самовыражения женщины, ограничениях женских прав социальными нормами времени. В статье выявляется, как исторические устои викторианской Англии повлияли на проблематику романа. Феномен женщины в изобразительном искусстве рассматривается в контексте некоторых исторических источников, которые позволили Э. Макнил в результате целенаправленно продемонстрировать fictionalized account за потерянный потенциал самореализации женщины в истории. Ирис – модель художника, выглядит «падшей» женщиной в глазах ее родственников и остальных людей, ее талант игнорируется. Использование экфрасиса в романе «Мастерская кукол» передает женское восприятие мира. Творческий процесс способствует формированию чувства свободы в главной героине.

Key words: женское самовыражение; женская креативность; Э. Макнил; экфрасис; феминизм; неовикторианский роман; исторический роман; историческая фикция.

The Doll Factory (2019) made a successful debut for the British writer Elizabeth Macneal: a novel set in the 1850s Victorian London narrating the story of Iris Whittle, a young woman working for Mrs. Salter's Doll Emporium and aspiring to become an artist, who, in attempt to learn the art of painting, becomes a model for the Pre-Raphaelite painter Louis Frost. At the same time, Silas Reed, a taxidermist and a curio-collector, develops an unhealthy obsession with Iris (after seeing her once in the streets) and is stalking her. It's a piece of historical fiction belonging to the subgenre of neo-Victorian novel, in which the author's objective is to «rethink and reinterpret not only Victorian literature but also Victorian culture as a whole» [1, p. 66]. In the novel, Macneal unmask the pretentious decorum of those days, reveals the systematic oppression in the patriarchal society and rediscovers a woman's path in Victorian society through her main character Iris.

The title and the imagery of the story serve well to expose the objectification of women in the 19th century. Throughout the book, the reader may find multiple references to dolls: the shop at which Iris works is producing dolls; when posing for Louis's painting the protagonist has to sit still like a doll; when Silas captures her in his cellar Iris associates herself with a doll from Mrs. Salter's shop. The actual dolls are manufactured, put on the shelves and then sold for children's use, often the dolls sit on the shelves for the customers to see and admire their looks. The artists use their muses and models for painting, and the models are motionless for hours, which causes great pain in the muscles of a living being. The house occupied by Louis Frost has a plaque beneath the doorbell saying «The Factory. PRB» (meaning the Pre-Raphaelite Brotherhood), which hints at it being similar to a doll factory. The painters draw women, emphasizing their beauty and then sell the pictures for financial gain. In the long run, the main character realizes that when she left the doll shop she turned into a doll herself – she is used, neglected and sold by men.

In the Victorian era, painting, literature and the theatre were deemed important for signaling the nation's moral health and were also used to establish and retain social values. «Major public art exhibitions, such as those at the Royal Academy, were treated as important social events» [2, p. 21]. Painting in the early years of Queen Victoria's reign was dominated by the theories of Joshua Reynolds, who believed that it was the role of an artist to make the subject of their work appear as noble and idealized as possible. Art in the first half of the 19th century was also heavily impacted by Romanticism and Neo-Classicism. The painter's artistry used to be signified by his or her competence in handling a range of stylistic devices, and by the choice of techniques and genres suitable for the chosen subject. Such standards were perpetuated by «reviews, critical writing, universities and national bodies like the Royal Academy» [2, p. 27].

John Ruskin, a well-known British critic, changed the public's perspective on art. He argued that the purpose of art is to represent the world and allow the viewer to form their own opinions of the subject, that art expressed a society's character and beliefs, which reinforced the ideological function of the arts.

The Pre-Raphaelite Brotherhood immersed in 1848 as a reaction against the teachings of the Royal Academy. Their works were based on painting as accurately as possible from nature. The Pre-Raphaelites proclaimed that the artist's role is to tell moral lessons.

The author of *The Doll Factory* chooses this turning point in the history of art as a backdrop for Iris's creative development and invents Louis Frost – a fictional member of the PRB (The Pre-Raphaelite Brotherhood) who, in search of a new beauty for his painting finds the red-head with a rare physical defect – a deformed collarbone. Louis ends up becoming the protagonist's art teacher, and, subsequently, undergoes an experience which at the time was rare – a man and a woman talking about artistic perception, art and life in general on equal terms.

Women's position in culture and art was predominantly reckoned as the object of admiration romanticized in the arts. Although this was the time of the emergence of female painters, not so many women had the opportunity to paint professionally, and the existing artworks made by women were often disregarded.

The central concepts of Victorian society were «domesticity, the celebration and idealization of the home». Middle-class women prided themselves on their innocence and sexual acts and desires were considered normal in men were seen as abnormal in women.

Women were categorized using binary oppositions «virtuous» and «vicious», «innocent» and «fallen», «wife» and «prostitute», so it was either one or the other: «Marriage was women's proper destiny, their calling, and their profession. Women who failed to marry were viewed with either pity or contempt if they wanted to marry, with suspicion if they did not» [3, p. 243]. The Victorian morale could not allow women to work as prostitutes, so philanthropical organizations (usually organized by the middle or upper class women who were far away from the realities of street life) tried to «save» them: «Between 1820 and 1870, rescue workers spent much time, money, and effort trying to reform prostitutes via harsh regimes in rescue homes followed by offers of work in domestic service» [3, p. 245].

The role of an artist's model in the creative process came to be more influential than before. The common practice was to paint from life, and even though family members of the artists were often asked to pose, it prompted an influx of models. «Any person, adult or child, real or imaginary, shown in a picture should be drawn from a live model...Hence, throughout the century, models plied for hire» [4, p. 132]. A model had to be conventionally beautiful (in those times, pallor, fine facial features, lean figure and clear skin were strongly favored) and to have an individual allure, a persona. The ultimate symbolization of an artist's muse in the Victorian period was concentrated in the image of Dante's Beatrice. Many artists tried their abilities at depicting the muse, the essence of which was «a woman of frail, enigmatic, elusive beauty» [5, p. 8].

Lizzie Siddall is the most popular example of an artist's model, she modeled for several Pre-Raphaelite artists and was herself a painter. Siddall served as the inspiration for Iris's character but she is also present in the book. The feature that

qualified her for Beatrice's part was, according to sources, «...the same otherness, the same remoteness of someone outside our world» [5, p. 6]. Artists often indulged in amorous relationships with their models and were later not keen on marrying them, which left the women to public scorn. Many models were considered «fallen» women and treated poorly, repeatedly associated with dirt: «Fanny Cornforth had almost certainly been a prostitute – the only question is whether she'd been amateur or professional – and Annie Miller is described to us as one of the earthiest and filthiest creatures they had seen»; «Annie's relationship with him was slight, though almost certainly sexual» [4, p. 22].

The future of an overwhelming part of those models was not bright, Fanny Cornforth, Dante Gabriel Rossetti's model, for example, was obliged to turn into Rossetti's housekeeper as she «put on weight and he lost interest in her sexually – cruelly dubbing her “the elephant” – but was turned out of the house when he became ill and his middle-class family reclaimed him before his death in 1882» [6]. Fanny was then put to a psychiatric facility.

Through the character of Iris E. Macneal manages to refer to this problem. Iris is reluctant to take up the job Louis proposes to her, and even the unsatisfying work of painting dolls for low pay and poor working conditions is thought more respectable than what the main character is dreaming of. When the eccentric painter declares his unwillingness to marry, this causes a major stir in their professional and personal relationships.

One of the key themes of *The Doll Factory* is art. In the case of Iris, art provides her with a chance of economic growth, but also, more importantly, with the opportunity to express her vision, to pass her emotions onto canvas. Being a young woman from a regular working-class family, Iris Whittle has no facets through which she could use her creativity and share her thoughts and feelings. Her mother encouraged her to be more placid and conforming: «And her mother's rebuke: Sit, quiet, be still, talk less, be more like Rose» [7, p. 109].

In her childhood, Iris loved to draw everything around her and showed signs of having a talent. But after she is physically fit to work she is sent to Mrs. Salter's Doll Emporium and works there almost every day from early morning to late in the evening. Iris has an artistic kind of perception: she sees the colors and textures around her as those she could put on paper, sees life in motion, in progress and wants to transfer this «movement» in her paintings. She has to draw in a cellar at night with the small amount of art supplies she can afford from saving every penny.

Instances of ekphrasis can be found throughout the novel, ekphrasis may be termed as «a literary description of art» [8]. Readers observe the painting by means of which Iris transfers her vision of life onto paper, a vision markedly different from that of the Pre-Raphaelites: «A mouse escapes the grip of a cat, a vase is filled with irises and roses, all yet to bloom fully, and a blonde maid sits in the background and helps herself to a bowl of strawberries while her mistress's eyes are averted. These unnecessary details detract from the true intimacy at the heart of this work, namely the embracing lovers. They turn towards each other as if on the brink of laughter, and are

arranged with such a stark naturalness, such a sweetness, that the scene is prevented from tipping into a sickly sentimentality» [7, p. 356]. In the picture, all its parts can be analyzed on their own and none of the objects in the painting are used only as a background. The atmosphere is life-asserting and each moment visualized in the artwork is shown in its progress.

Apart from the description of paintings made by Louis and Iris, the reader can find the description of the process of painting. In one of those moments the main character is getting to know her body: «*She copies her faults faithfully: her widely spaced eyes, the deformed twist of her collarbone*» [7, p. 9]. When Iris is painting she feels liberated: «*Iris grips the brush and scores it downwards in a single, triumphant streak. She dabs at the canvas again, making marks little better than a child would, but there is something boisterous and euphoric about it. She is allowed to make a mess*» [7, p. 112].

The use of ekphrasis in the novel *The Doll Factory* functions as a means of conveying female perception of the world in the novel, the difference women's perception has if compared with male perception. The artistic process is shown as emancipating to Iris, a medium through which her silence is obliterated and an overflow of thoughts and feelings is finally let out. The protagonist's circumstances (being given art lessons, rightfully paid and not abused by the artist) are privileged, it is rather a fictionalized situation, and in it Macneal creates a dream-like reality, laying bare a woman's potential which was stifled and silenced in Victorian England.

References

1. Скороходько, Ю. С. Неовикторианский роман как форма интертекстуального диалога с викторианством в английской литературе / Ю. С. Скороходько // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2015. – №2 (10). – С. 59–68.
2. Moran, M. Victorian Literature and Culture // M. Moran – London, UK: Bloomsbury Publishing, 2006. – 192 p.
3. Steinbach, S. L. Understanding the Victorians: Politics, Culture and Society in Nineteenth-Century Britain // S. L. Steinbach – Routledge, UK: Taylor and Francis, 2016. – 332 p.
4. James, R. The Pocket Guide to Victorian Artists & Their Models // R. James – Barnsley, UK: Pen and Sword, 2011. – 240 p.
5. Straub, J. A. Victorian Muse: The Afterlife of Dante's Beatrice in Nineteenth-Century Literature // J. A. Straub – London, UK: Bloomsbury Publishing, 2011. – 192 p.
6. From siren to asylum: the desperate last days of Fanny Cornforth, Rossetti's muse [Electronic resource]. – URL: <https://www.theguardian.com> (дата обращения: 19.04.2021).
7. Macneal, E. The Doll Factory // E. Macneal – London, UK: Picador, 2019. – 384 p.
8. What is Ekphrasis? Transcript [Electronic resource]. – URL: <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-ekphrasis> (дата обращения: 19.04.2021).

СОДЕРЖАНИЕ

I. КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ РОМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ (К 500-ЛЕТИЮ ПЬЕРА ДЕ РОНСАРА)	3
<i>Квачек А. В.</i> Пьер де Ронсар и метафора сада во французской литературной традиции... 3	
<i>Погодина А. В.</i> Ронсаровский сонет: методы работы П. Де ронсара с петраркистской традицией в «любовных стихотворениях» 1553 г.	8
<i>Барысеева Е. А.</i> Роман «цивилизации» Л. Бине как ухрония: к проблеме жанра	17
<i>Гинак Е. С.</i> Репрезентация аномалий восприятия в романах Умберто Эко «Пражское кладбище» и «нулевой номер».....	25
<i>Данільчук А. А.</i> Італійська жаноча поезія пачатку ХХ ст. (ада негры, сібіла алерама, антонія поццы) і літаратурны канон	32
<i>Даниленко И. В.</i> Автор и его герои в автофикциональной прозе (на материале романа Пьера Мишона «Мизерные жизни»).....	40
<i>Иванова Н. С.</i> Симультанизм и орфизм в литературно-художественном дискурсе начала ХХ века.....	46
<i>Семёнок Л. И.</i> Новелла как жанровая форма рассказа	53
<i>Снегур З. В.</i> Значение образов города в поэтике М. Пруста	61
II. ЖАНР, ХРОНОТОП, ОБРАЗ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ	68
<i>Комаровская Т. Е.</i> Топос американского фермерства в романе Д. Смайли «Немного удачи».....	68
<i>Алексеев Я. А.</i> Жанровое своеобразие романа Л. Е. Пембрук «Уильям и Сюзанна»: тайны семьи Шекспира.	74
<i>Афанасьева Ю. А.</i> Ритмизация лирической прозы в сборнике Дж. Тумера «Тростник».....	81
<i>Батенков И. Р.</i> «Тысяча акров» Джейн Смайли как социальный роман	88
<i>Иванова В. А.</i> Система персонажей в романе Р. Руссо «Эмпайр Фоллз»	92
<i>Минина В. Г.</i> Художественные образы в романе С. Фолкса «Парижское эхо».....	99
<i>Орлова Т. С.</i> Преломление жанров в романах Кадзуо Исигуро.....	107
<i>Поўх І. В.</i> Канцэптасфера прасторы ў зборніку вершаў Шэймаса Хіні «Жывы ланцуг»	110
<i>Подтележникова Е. Н.</i> Функция пространства в романе Н. Геймана «Океан в конце дорог»	117
<i>Развадовская Н. А.</i> Проблема отчуждения в рассказе «Расставание» Джека Ходжинса	124

<i>Рогачевская М. С.</i> Античное наследие в диалоге времен: новая трилогия Пэт Баркер о троянской войне.....	132
<i>Хацкевич Т. М.</i> «Другой» в романе Адама Торпа «Затаив дыхание»	145
<i>Шабуня Ю. В.</i> Мотив обречённого дома в романе Э. Бронте «Грозовой перевал».....	153
<i>Шабуня Ю.Д.</i> Хронотоп романа А. Радклиф «Удольфские тайны»	161
<i>Широкова Г. А.</i> Эволюция образа Дины Морис: от проповедницы до хранительницы очага (сравнительный анализ героинь Джордж Элиот и Жорж Санд – Дины Моррис и Консуэло).....	167
<i>Данилина Г. И., Арзыкулова С. Д.</i> Образ Германии в романе А. Макушинского «Один человек»	175
<i>Сьянова А. Е.</i> Проблематика ранней лирики Р. М. Рильке в аспекте диалога культур	184
<i>Сьянова А. Е.</i> Поэтика ранней лирики Р. М. Рильке в аспекте диалога культур.....	189
<i>Dranichnikov N. M.</i> Milton's conception of «Paradise Lost»	195
<i>Bilial Maher H.</i> Allegorical elements in Jonathan Swift's «Gulliver's Travels»	199
III. СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ	203
<i>Барысеева А. А.</i> Гульня жанравымі кодамі ў містычнай аповесці Л. Рублеўскай «Ночы на плябанскіх млынах».....	203
<i>Вострыкава А. У.</i> Чэшскі і японскі наратывы у дэбютным рамане чэшскай япаністкі Анны Цымы «прачынаюся ў сібуі».....	210
<i>Вострыкава А. У.</i> Чэшскі і славацкі гістарычны раман у рускай літаратурнай крытыцы XX-XXI стст.	217
<i>Пекаръ Я. Я.</i> Субъектная организация романа Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы»	226
<i>Шамина В. Б., Галимова М. Р.</i> Русские классики глазами американского драматурга Дона Нигро	232
<i>Шлемен Ю. А.</i> Эвалюцыя ўрбаністычнай тэмы ў творчасці Я. Сэйфэрта, Ё. Горы і В. Нэзвала: параўнальны аспект	238
<i>Яфіменка Г. А.</i> Трансфармацыя жанравага кода дэтэктыва ў сучаснай беларускай прозе («Дагератып» Л. Рублеўскай і «Русалкі клічуць» З. Камінскай).....	246
IV. ДИАЛОГ КУЛЬТУРЫ ВОСТОКА И ЗАПАДА В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	253
<i>Гойнаш М. А.</i> Проявление «образа автора» и авторского начала в сборнике Сань Мао «Сахарские новеллы»	253
<i>Лукьяненко Е. А.</i> Национальная специфика социальной действительности в романе Лао Шэ «Развод»	262
<i>Назаренко В. Ю.</i> Особенности изображения психопатической личности в современной китайской детективной прозе.....	271

<i>Назаренко В. Ю.</i> Репрезентация истории в китайской литературе на примере творчества Фэн Цзицая	278
<i>Олейникова П. И.</i> Образ Тайваня в поэтическом творчестве Чэнь Ли	289
<i>Хотулева А. В.</i> Феномен тайваньской идентичности в рассказе Бай Сяньюна «Смерть в Чикаго»	397
<i>Яромка М. В.</i> Функцыі асабістага і гістарычнага часу ў рамане Ба Дзіня «Халодная ноч» і аповесці В. Быкава «Знак бяды»	304
<i>Яромка М. В.</i> Катэгорыя голасу ў рамане Ба Дзіня «Халодная ноч» і аповесці Васіля Быкава «Знак бяды»	311
<i>Li Jia.</i> The problem of violence in Mo Yan's «Sandalwood Death» and William Golding's «Lord of the Flies»	319
V. БИБЛИЯ КАК АРХТЕКСТ ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР	324
<i>Синило Г. В.</i> Библейская архитекстуальность как маркер литературных эпох.....	324
<i>Ковалева Р. М.</i> Христианский компонент и его роль в расширении фольклорного сознания белорусов	340
<i>Тычко Г. К.</i> Біблейскі дыскурс у творчасці Янкі Купалы.....	348
<i>Коренькова М. М.</i> Библия как архтекст творчества Дж. Г. Ньюмена	356
<i>Коптелова И. Е.</i> Структурные библейские параллели в романе Б. Кингсолвер «Библия ядоносного дерева»	366
<i>Глушакова А. П.</i> Притча о грехопадении и ее рецепция в поэме Джона Милтона «Потерянный рай»	372
<i>Мицкевич Е. О.</i> Генезис сюжета о падших ангелах в книге Еноха.....	380
<i>Мазько А. В.</i> Архетип женщины в Книге Бытия.....	387
<i>Мякота Н. С.</i> Образ Иуды в Евангелиях и художественной литературе XX века	396
<i>Сельчёнок Е. К.</i> Библейские аллюзии и гностические топосы в древнегерманской мифологии («Старшая Эдда»)	402
<i>Зелезинская Н. С.</i> Визуальная репрезентация дьявола в английской драме XVI–XVII веков	408
<i>Супранкова Т. С.</i> Біблейскія матывы ў дыялогу з фаўсціянай ў «Легендзе аб бедным д'ябале і аб адвакатах сатаны» Ул. Караткевіча	416
<i>Сельчёнок Е. К.</i> Библейские аллюзии и гностические топосы в народной книге «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике»	424
<i>Тарасевич Н. Н.</i> Библейские мотивы в трагедии А. Грифиуса «Екатерина Грузинская»	430
<i>Федорович Я. А.</i> Книга Иова как архтекст трагедии У. Шекспира «Король Лир»	435

VI. ИСТОРИЯ И МИФ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	441
<i>Гончарова-Грабовская С. Я.</i> Миф как сюжетобразующий компонент в пьесах Н. Рудковского	441
<i>Ковалева Р. М.</i> За гранью темы «путь наверх» в европейской литературе и фольклоре: к вопросу о типологии героя и ситуации	448
<i>Батенков И. Р.</i> Великая французская революция в творчестве русских писателей	459
<i>Батенков И. Р.</i> Великая Октябрьская революция 1917 года глазами зарубежных писателей и исследователей	466
<i>Иванова Н. В.</i> Архетипические мужские образы в поэзии Великой Отечественной войны	470
<i>Прилипка А. Н.</i> «Страшная ночь» А. П. Чехова как пародия на святочный рассказ	488
<i>Феоктистов А. А.</i> Пасхальность юродства в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр»: нарративный аспект	495
VII. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ДИАЛОГЕ ИСКУССТВ. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ	502
<i>Квачек А. В.</i> Роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери»: перевод на киноязык	502
<i>Кашкан Т. А.</i> Поэтика интермедиальности в романе М. З. Данилевского «Дом листьев»	507
<i>Олейник П. А.</i> Категории интермедиальности и виды интермедиальных включений в романе А. С. Байетт «Дева в саду»	511
<i>Zinovieva K. A.</i> Art as a medium of female self-expression in «The Doll Factory» by E. Macneal	519

Научное издание

**РОМАНО-ГЕРМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ:
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

**Материалы
III Международной научной конференции,
посвященной 85-летию филологического факультета
Белорусского государственного университета**

Минск, 19–21 сентября 2024 г.

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *Н. М. Шахназарян*
Дизайн обложки *Н. С. Поваляева*

Подписано в печать 03.12.2024. Формат 70×100/16. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 42,89. Уч.-изд. л. 34,27.
Тираж 40 экз. Заказ

Белорусский государственный университет.
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Отпечатано с оригинал-макета заказчика