



АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВИТЕБСК 2017



Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»
Институт литературоведения имени Янки Купалы
Государственное научное учреждение «Центр исследований
белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси»

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

*Под научной редакцией
В.Ю. Боровко, О.В. Лапатинской*

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2017*

УДК 821.09 (062)+81(062)
ББК 83я431+81я431
А41

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 2 от 28.12.2016 г.

Составители: **В.Ю. Боровко, О.В. Лапатинская, А.А. Гладкова, О.Ф. Сенькова**

Научные редакторы:

профессор кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова,
доктор филологических наук, профессор *В.Ю. Боровко*;
заведующий кафедрой литературы ВГУ имени П.М. Машерова,
кандидат филологических наук, доцент *О.В. Лапатинская*

Р е ц е н з е н т ы:

заведующий кафедрой межкультурных коммуникаций
Белорусского государственного университета культуры и искусств, доктор филологических наук, профессор *А.В. Морозов*; профессор кафедры литературы и межкультурных коммуникаций Могилевского государственного университета имени А.А. Кулешова, доктор филологических наук, доцент *А.Н. Макаревич*

А41 **Аксиологический диапазон художественной литературы : сборник научных статей / сост. : В.Ю. Боровко [и др.]; под науч. ред. В.Ю. Боровко, О.В. Лапатинской. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – 383 с.**
ISBN 978-985-517-584-2.

В сборнике научных статей, составленном по материалам международной научной конференции «Аксиологический диапазон художественной литературы, рассматривается широкий спектр вопросов по проблемам литературоведения, языкознания, методики преподавания языка и литературы, искусствоведения.

Для научных сотрудников, аспирантов, студентов, всех тех, кто интересуется проблемами литературоведения.

УДК 821.09 (062)+81(062)
ББК 83я431+81я431

ISBN 978-985-517-584-2

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2017

О Г Л А В Л Е Н И Е

Ректор Витебского государственного университета имени П.М. Машерова участникам и гостям международной научной конференции «Аксиологический диапазон художественной литературы»	4
I. Художественные и эстетические ценности	5
II. Характер ценностных ориентаций в литературе	36
III. Проблема традиций и новаторства в литературе	78
IV. Ценностные параметры рецепции художественных произведений	97
V. Литература и историческая действительность	120
VI. Литература и другие виды искусства	167
VII. Автор – жанр – стиль	194
VIII. Художественная интерпретация национального характера в литературе.....	259
IX. Художественная речь как объект изучения	322
X. Художественная литература в обучении и воспитании	360

**Ректор Витебского государственного университета
имени П.М. Машерова участникам и гостям
международной научной конференции
«Аксиологический диапазон
художественной литературы»**

Уважаемые участники конференции, коллеги!

Я рад приветствовать вас в стенах нашего университета, одного из старейших высших учебных заведений Республики Беларусь. Закономерно и знаменательно, что научная конференция на тему «Аксиологический диапазон литературы» проводится именно в Витебском государственном университете имени П.М. Машерова. Как известно, значительный вклад в разработку ценностного подхода в изучение литературы внес один из самых авторитетных гуманитариев XX века Михаил Михайлович Бахтин, который с 1920 по 1924 год жил в Витебске, преподавал в пединституте и консерватории, выступал с публичными лекциями по философии, эстетике, литературе. Кстати, в Витебске в 1992 году вышел первый номер первого на постсоветском пространстве научного журнала, посвященного М.М. Бахтину, «Диалог. Карнавал. Хронотоп», редактором которого являлся доцент кафедры литературы нашего вуза Николай Алексеевич Паньков.

Литературоведение исследует литературу, являющуюся особым видом искусства, специфика которого, по утверждению В.Г.Белинского, в том литература представляет собой «всю целостность искусства», потому что «заключает в себе элементы других искусств», пользуется ими. Искусство слова – средство нравственного воздействия на личность, в нем тесно связаны этические и эстетические грани. Литература как вид искусства не только обобщает различные стороны действительности, но и концептуально в образной форме выражает определенное понимание ценностей самой жизни и искусства. В историческом и социокультурном плане мы живем в переходный период, что существенно обостряет внимание к этическим и эстетическим ценностям, представленным в общественном сознании.

Художественная аксиология – динамическая система ценностных ориентаций, пронизывающих содержание и форму художественных произведений и оказывающих воздействие на читателей разного возрастного, социального, интеллектуального уровня, формирующая эстетические вкусы, корректирующая этические императивы читателей, поэтому гуманитарные науки имеют возможность воспитывать «умственную восприимчивость» (слова академика Д.С.Лихачева), художественные вкусы общества, повышать интеллектуальный потенциал современного человека.

Хочу отметить актуальность проблемного поля конференции, обусловленную неослабевающим интересом гуманитарных наук к триаде «литература – социум – человек»; необходимостью дальнейшего углубленного исследования национальных литератур в широких социокультурном и этнокультурном контекстах; социальной востребованностью изучения динамики аксиологических моральных императивов, эстетического идеала, представлений о прекрасном; продолжением осмысления специфики художественного творчества; возрастанием значимости вопросов этнокультурной и эстетической идентичности литературы в связи с глобализационными процессами в современном мире; сложностью самого процесса восприятия художественных ценностей; необходимостью с учетом общественно значимой социально-этической аксиологической парадигмы постоянного совершенствования воспитательной работы в вузе и школе.

Проблемное поле конференции «Аксиологический диапазон литературы», достаточно широкое. И это не случайно, так как на современном этапе развития науки приоритетными являются исследования междисциплинарного и интердисциплинарного характера. Позволю себе сослаться на известное высказывание М.М. Бахтина: «Наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей культуры, а не там и тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике».

Уважаемые участники конференции, желаю вам хорошего настроения, плодотворной работы, творческого вдохновения, радости и приятных впечатлений от нахождения на гостеприимной витебской земле.

А.В. Егоров

І. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ

А.Н. Андреев

Белорусский государственный университет

e-mail: anandreev58@mail.ru

УДК 82.0

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОД КАК ЦЕННОСТЬ ЖИЗНИ: ЛИЧНОСТЬ, ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО, МЫШЛЕНИЕ

Ключевые слова: персонцентризм, личность писателя, житнетворчество, литературный код, массовая литература.

Литература формируется в пространстве личностного измерения – персонцентризма. Одним из главных инструментов создания личности является житнетворчество. В этой связи «личность писателя» рассматривается как ближайший, при этом мало освоенный резерв для развития литературоведения, ибо эта категория становится важнейшей характеристикой национального (и мирового) литературного процесса.

Принято считать, что голос для певца является таким же инструментом, как рояль для пианиста. Для писателя функцию инструмента, как опять же считается, выполняет слово.

В известном смысле это так: *рояль, голос и слово* – это *инструментарий*, с помощью которого *исполнителями* (в широком смысле исполнителем является не только певец или пианист, но и композитор, и писатель) выражаются чувства и мысли (больше человеку выражать, собственно, нечего). Понятно, что голос и рояль – это далеко не одно и то же, не говоря уже о слове.

Чувства и мысли, приведенные в определенный *порядок*, то есть выстроенные на *смысловой основе* (иной основы, собственно, не существует), обретают черты личностного измерения – *персонцентризма*.

Таким образом, смыслом творчества исполнителей становится выражение своей личности и только личности (не путать с самовыражением, где психоэмоциональное начало может доминировать, а личностное начало задвигается на второй план: такой порядок мыслечувств присущ *индивиду*), ибо иной содержательности в мире человека попросту нет и взяться ей неоткуда.

Личность – это продукт, результат длительного процесса, но не изначально присущая индивиду данность. Иными словами, человек должен потрудиться, создавая себя как личность. Одним из главных инструментов создания личности является *житнетворчество*.

Слово – инструмент мысли. Можно сказать, что личность создается словом, и ваяет личность в себе сам человек, выступая творцом по отношению к себе. Это самое увлекательное в мире творчество. Создание личности (достижение цели посредством житнетворчества) – это работа; но и сама личность для писателя в известном смысле превращается из цели в средство – в рабочий инструмент. Создание литературно-художественного произведения – это сотворение «произвольного» (на самом деле жестко структурированного) информационного порядка на основе персонцентризма. *Личность писателя* непосредственно участвует в создании произведения, а житнетворчество непосредственно участвует в создании личности.

Вот почему личность писателя – это ближайший, при этом мало освоенный резерв для развития литературоведения, ибо эта категория становится важнейшей характеристикой национально-го (и мирового) литературного процесса.

Чем больше личностей и чем больше они разнятся масштабом – тем лучше для литературы, в том смысле лучше, что у литературы появляется большой и разнообразный информационный ресурс.

И напротив: чем меньше личностей, тем...

Собственно, нет личностей – нет литературы.

«Привязка» литературы и литературоведения к персонцентризму (на самом деле вопрос надо ставить шире: речь идет об увязывании с философией человека философии личности, философии нравственности и самой культуры, наконец) дает новый методологический шанс науке о литературе.

«Отвязка» от персонцентризма отпускает литературу в «свободное плавание», что хочется трактовать как путешествие в поисках свободы, как бесконечное путешествие с бесконечным приближением к бесконечности в себе; при ближайшем рассмотрении свободолюбивая, исполненная романтизма формула меняет свое содержание на противоположное: речь, оказывается, идет о свободном от норм культуры дрейфе неважно в какую сторону (что всегда означает только одно – в сторону натуры, психики, пещеры), в удалении от высших культурных ценностей, по от-

ношению к которым личность выступает как инструмент их воплощения в литературе, искусстве слова.

Присутствие литературы в жизни общества важно прежде всего с этой точки зрения: литература становится инструментом насыщения общественного сознания персоноцентрическим метафизическим составом, а именно: нормами культуры, стандартами мышления, переживаниями смыслов.

Словом, литература становится инструментом культурно-информационного обогащения человека и общества.

Культ литературы имеет смысл как культ персоноцентризма; если под культом литературы иметь в виду безоглядный культ индивидоцентризма, литература превращается в инструмент деградации человека и общества, в инструмент хоатизации духовного пространства и духовных контактов, в инструмент освобождения человека от личности в себе, в инструмент выхолащивания культуры – в инструмент смерти, если называть вещи своими именами. При этом следует иметь в виду, что литература как проект под кодовым названием «массовая литература» – это скрытый культ индивидоцентризма. В серьезных масштабах – уже культ смерти.

То, что призвано улучшать качество жизни, несет в себе колоссальный потенциал смертельной опасности. Почему об этом легкомысленно забывают, когда говорят о литературе?

Литература развернута своим острием и к жизни, и к смерти. Это амбивалентный, обоюдоострый инструмент-феномен, это лекарство-яд, которым можно вылечить смертельно опасную хворобу, а можно отнять жизнь у здорового. Известно, что атом может быть как мирным, так и вполне пригодным для использования в военных целях. Занимаются атомными проектами специально обученные люди.

Точно так же и литературой должны заниматься подготовленные, специально обученные люди. Не лирики, твердящие сладчайшие мантры о свободе и милосердии, – это, скорее, посланные в стан гуманитариев казачки совсем из других сфер, где под маской науки скрывается идеология. Не возбужденные лирики, нет, а философы с научным складом ума, отличающие хотя бы цели от средств, содержание от выражения, инструментарий от исполнительства.

Персоноцентрический литературный код заряжает общество энергией личностных идеалов, эвристической нацеленностью на жизнотворчество, почитанием мышления как высшей ценности жизни. Такой литературный код меняет качество жизни в сторону позитивную, творчески-креативную, оберегая жизнь как высшую ценность.

А теперь уберите этот код, замените его кодом массовой литературы – и вы мгновенно получите код смерти, упакованный в хорошо известную парадигму-обертку: хлеб (культ потребления); зрелища, плавно перетекающие в культовые зрелища, где разрушение всего и вся особенно остро щекочет нервы; смерть. Далее – ничего.

Очевидно, что отношение к литературе – это не дело вкуса и индивидуальных пристрастий; это, во-первых, дело воли к жизни, а во-вторых, дело персоноцентрической методологии, которая может быть оформлена как дело вкуса, личных пристрастий и чего угодно. Сначала наука (то есть ничего личного) – потом личное мнение; если наоборот, то мы имеем дело не с личным мнением, а с культурной диверсией (ибо методологически это именно так).

Люди, противостоящие такой постановке вопроса и, соответственно, «из лучших побуждений» ратующие за свободу от всех и всяческих регламентов, тем более, если это регламенты (оковы, кандалы, нормы, репрессии, виселицы и гильотины: свободный ряд ассоциаций на удивление бьет в одну-единственную точку) культуры, – эти люди либо романтически настроенные глупцы, либо неплохо подготовленные идеологические воины (то и другое, увы, – «товар», который в век информационных войн ценится особенно высоко).

Первых стоит пожалеть и не лишать их шанса продвинуться в направлении культуры; в случае со вторыми стоит пожалеть себя: этим вторым надо давать недвусмысленный отпор – им следует культурно противостоять, если не хотите, чтобы они физически уничтожили вас.

Короче говоря, если вы не прибегнете к *диктатуре культуры* – попадете под каток *диктатуры натуры* (которая – вот диво дивное! – занимает место в одном ассоциативном ряду с такими «вещами» с культурной родословной, как все те же свобода, истина и справедливость).

Если не играть в слова и/или не играть словами, то альтернатива «литература или массовая литература» упрощается до первородной матрицы: жизнь или смерть. Это не преувеличение, это именно упрощение, ибо массовая литература сама по себе не убьет людей, конечно; однако массовая литература поощряет и вдохновляет именно тех, кто действует вопреки императивам культуры.

Массовая литература – заодно с уничтожителями и разрушителями, ибо формирует их ментальность, и культурная ответственность массовой литературы (sic!), несомненно, велика. Тот, кто

берет на себя инициативу пользоваться литературным кодом как общечеловеческим достоянием, одновременно возлагает на себя ответственность за результат.

Здесь срабатывает закон культуры в таком модусе: что позволено личности – не позволено индивиду.

A. Andreyeu

Byelorussian state university
e-mail: anandreev58@mail.ru

Literary code as life's value: personality, self-living creation, thinking

Key words: personalitycentrism, the writer's personality, self-living creation, literary code, mass literature.

Literature is being formed in a space of personality measuring – personalitycentrism. One of the main tools for creating a personality is a self-living creation. In this regard, "the writer's personality" is considered as the closest but little untapped reserve for the development of literary theory, since this category is becoming an important feature of the national (and international) literary process.

Е.Н. Горегляд

ВГУ имени П.М. Машерова
e-mail: ylgoregliad@yandex.ru

УДК 811.161.1:008

КРАСОТА В РЯДУ ДУХОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ БЕЛОРУСОВ (на материале русскоязычных печатных СМИ Беларуси)

Ключевые слова: духовная ценность, эстетическая ценность, красота, заголовок.

Статья посвящена изучению функционирования духовной ценности «красота» в заголовках русскоязычных периодических изданий Беларуси. Целью исследования является выявление значимости названной ценности в системе духовных ценностей белорусов и её лингвистической представленности в печатных СМИ.

В современной динамичной жизни, в период интенсивных социальных изменений, когда многое из того, что, казалось бы, неизбежно, оказывается разрушенным, проблема исследования системы духовных ценностей индивида в частности и общества в целом представляется особенно актуальной. Ее изучению уделяют большое внимание философы, культурологи, педагоги, филологи, политики, социологи. И это вполне объяснимо: на нынешнем этапе развития общества важно выявить и зафиксировать те ценности, которые определяют сознание и представления современного человека. Постигнутые человеком духовные ценности, выдвигаясь в качестве целей жизни, становятся ценностными ориентациями. По мнению В.П.Тугаринова, «ценности – это то, что нужно людям для удовлетворения потребностей и интересов, а также идеи и их побуждения в качестве нормы, цели и идеала» [1, с.271].

Всякое общество характеризуется самобытностью культуры, которой свойственна ценностно-ориентационная структура. Каждый из нас сформировал для себя определенную систему ценностей, компоненты которой призваны гармонизировать наше существование. Вместе с тем существуют ценности «глобального» характера, которые являются значимыми для целого народа. Важнейшими духовными ценностями любого общества являются нравственные, религиозные и эстетические.

Завоевание умов и чувств людей происходит в области средств массовой коммуникации. Процесс взаимодействия массовой коммуникации с общественным сознанием выглядит таким образом, что, с одной стороны, массовое сознание влияет на формирование высказываний в процессе общения, с другой же стороны, оно подвергается постоянному воздействию средств коммуникации и в значительной степени ими обусловлено. По определению И.А.Федякина, «массовая коммуникация – целостное явление, представляющее часть человеческих взаимоотношений в современном мире... Массовая коммуникация связана с общественным бытием и общественным сознанием. Она пронизывает такие сферы общественного сознания, как идеология, общественная психология и наука, и во многом определяет его формы – политические, правовые, этические, эстетические, религиозные и прочие» [2, с.4].

Есть духовные ценности, которые определяют разные этапы развития человечества. К таким базовым ценностям наряду с добром (благom), свободой, истиной, творчеством, верой относится красота. Еще в Древней Греции величайшие мыслители определили красоту как основу существо-

вания общества и цивилизации, позиционируя её в качестве одной из составляющих классической триады духовной культуры человечества: истина — добро — красота.

Красота – эстетическая категория, обозначающая совершенство, гармоничное сочетание аспектов объекта, при котором последний вызывает у наблюдателя эстетическое наслаждение [4]. *Красота* является одной из важнейших категорией любой культуры, в том числе славянской.

Значимость какой-либо ценности, на наш взгляд, помимо иных количественных характеристик, может оцениваться её представленностью языковыми единицами разных уровней в средствах массовой информации. Наше исследование, проведенное на основании анализа заголовков статей русскоязычной периодической печати Республики Беларусь, предполагает выявление значимости ценности *красота* в ряду духовных ценностей белорусов. Нами были проанализированы материалы газет «Рэспубліка», «СБ. Беларусь сегодня», «Народная газета», «Витьбичи», «Витебские вести», так как данные издания наиболее приближены к массовому читателю. Отметим, что представленность ценности *красота* в ряду духовных ценностей, функционирующих в заголовках анализируемых периодических изданий, – около 18%.

Важность этой духовной ценности в менталитете белорусов поддерживается морфолого-синтаксическим оформлением заголовков, где преобладают номинативные лексемы, зачастую оформляющие предикативный центр предложения-высказывания. Сильная синтаксическая позиция свидетельствует о важности для журналиста предметно-образной конкретизации описываемой духовной ценности и подчеркивает её значимость для автора статьи, который стремится утвердить эту значимость в сознании читателя:

У каждого дерева своя красота («Витьбичи»),
Когда в сердце живет красота («СБ. Беларусь сегодня»),
Пусть торжествует красота («Народная газета»),
В мороз согреет красота («Віцьбічы»),
Красота – не роскошь («Витебские вести») и др.

Анализ синтаксической структуры отобранных заголовков выявил преобладание двусоставных конструкций с чётким делением на тему и ремю и частым несоответствием актуального членения синтаксическому, что способствует усилению экспрессии таких предложений. В подобных заголовках концентрированно представлена информация, которая конкретизируется последующим текстом статьи. Это же, на наш взгляд, касается и заголовка, оформленного в виде присоединительной конструкции с инверсионным расположением падежной формы имени, маркирующего ценность *красота*:

И красотой жизнь полна... («Витьбичи»).

В единично представленных номинативных предложениях за счет зависимого компонента происходит актуализация данной ценности:

Красота родного города («Витебские вести»),
Красота с высоты («СБ. Беларусь сегодня»).

В подавляющем большинстве случаев ценность *красота* в газетных заголовках представлена субстантивными формами. Являясь отвлеченным, существительное *красота* отличается особой широтой семантики: оно характеризует разнообразные обстоятельства, события, явления, сопровождая их соответственной оценкой. В отдельных конструкциях лексема, маркирующая ценность *красота*, представлена субстантивом в косвенном падеже, выступающим с роли второстепенного члена предложения, что позволяет конкретизировать данное понятие. Обращает на себя внимание распространение в качестве заголовков статей анализируемых печатных изданий синтаксических «штампов» – именных, имеющих структурную формулу N₁ – N₂, и глагольно-именных конструкций:

Созвездие красоты («Витебские вести»),
Рецепт красоты (Народная газета),
Праздник красоты («СБ. Беларусь сегодня»),
Спешите увидеть красоту! («СБ. Беларусь сегодня»),
Создавая красоту, очищаем среду обитания («Витьбичи») и др.

В заголовке *Автосеньорита и просто красавица* («Рэспубліка») ценность *красота* маркирована суффиксальным дериватом, выполняющим функцию центра предикации односоставного номинативного предложения.

Опосредованно данная духовная ценность представлена в заголовках однокоренными адъективными образованиями:

Красивая улыбка решает все! («СБ. Беларусь сегодня»),
Красивое и полезное новоселье («СБ. Беларусь сегодня»),
Красивые парни эгоистичнее красивых девушек («СБ. Беларусь сегодня»),

Красивая нота («СБ. Беларусь сегодня») и др.

Двойственность морфолого-синтаксической природы конструкции, вынесенной в заголовок *Легкая и красивая* («СБ. Беларусь сегодня») определяется, с одной стороны, некоторой степенью субстантивации компонентов, с другой – допустимой конструктивной представленностью заголовка в виде зависимых согласованных форм.

Несколько реже ценность *красота* маркируется адвербиальными образованиями (обстоятельствами образа или способа действия) в семантически сильной позиции:

Поступать нужно красиво («Народная газета»),

Готовить красиво и вкусно («Витьбичи»),

Бороться будут красиво и сильно («Рэспубліка») и др.

Одним из наиболее действенных средств привлечения читательского внимания, создания особой экспрессии и смысловой самобытности текста в периодической печати Беларуси является использование в качестве заголовков статей прецедентных текстов. Присутствие «знакового» текста способствует активизации мыслительной деятельности читателя, подталкивает его к поиску ассоциаций. Употребление журналистами прецедентных текстов свидетельствует об особом подходе авторов статей к выбору вербальных средств с целью привлечения и удержания внимания читателя. Несомненно, всё это возможно при наличии у реципиента-читателя определенных фоновых знаний и общего с автором статьи лингвокультурологического кода. Нами выявлены три прецедентных заголовка, включающих лексему *красота* или её дериваты;

Красиво жить не запретишь! («СБ. Беларусь сегодня») – выражение, ставшее популярным после выхода в 1983 году одноименного фильма режиссера А. Васильева [3];

Красота спасет мир («СБ. Беларусь сегодня») – ставшая крылатой фраза князя Мышкина из романа Ф. Достоевского «Идиот» явилась источником лексической трансформации, в результате чего возник, например, заголовок *Доброта спасёт мир* (отмечен нами в изданиях «Витебские вести» и «Народная газета»);

Красота требует жертв (заголовок отмечен нами в изданиях «Рэспубліка» и «СБ. Беларусь сегодня»), ср.: *Красота не требует жертв* («Витьбичи») – трансформированный вариант афоризма, восходящего, по некоторым свидетельствам, к французской поговорке.

Исследование показало, что *красота* является одной из наиболее распространенных духовных ценностей, отраженных на страницах русскоязычной печати Беларуси. Это к тому же одна из самых многогранных ценностей: красота может быть физической, нравственной, эстетической.

Мир в представлении человека бесконечно разнообразен. Реальная действительность находит своё отражение в языковых знаках, способных выступать в виде различных лексических, словообразовательных и синтаксических конструкций. В таких языковых формах закрепляется социально-исторический и познавательный опыт людей.

Красота – одна из основных культурных, эстетических ценностей общества. Это непреходящая духовная ценность, которая необходима для гармоничного развития человека и человечества.

Литература

1. Тугаринов, В.П. Избранные философские труды. / В.П.Тугаринов. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1988. – 344 с.
2. Федякин И.А. Общественное сознание и массовая коммуникация в буржуазном обществе / И.А.Федякин. – М.: Наука, 1988. – 212 с.
3. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: Более 4000 статей / Авт.-сост. В. Серов. – М.: Локид-Пресс, 2005. – 880 с.
4. Красота [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Красота#cite_note-1. – Дата доступа: 07.01.2017.

E.N.Goregliad

Vitebsk State University named after P.M. Masharov
ylgoregliad@yandex.ru

"Beauty" as a mental value of belarusians (based on the Russian-language periodical press in Belarus)

Key words: spiritual value, aesthetic value, beauty, headline.

The article is devoted to the functioning of spiritual value "beauty" in the headlines of Russian-language periodicals in Belarus. The aim of the research is to identify the significance of "beauty" in the system of spiritual values of Belarusians and its linguistic representation in the print media.

УДК 82.09"193"

РЕЦЕПЦИЯ ТЕОРИИ ЧИСТОГО ИСКУССТВА В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ 1930-х гг.

Ключевые слова: «искусство для искусства», идея автономии литературы, аполитичность искусства, принцип партийности литературы, утилитарный критерий оценки художественных явлений.

В статье выявляется специфика интерпретации «искусства для искусства» советскими литературными критиками в 1930-е гг. Показывается многообразие аспектов осмысления ими теории чистого искусства при фактическом единодушии его отрицательной оценки.

В 1930-е гг. упоминания об «искусстве для искусства» в советской литературной критике встречаются часто. За редким исключением понятие *чистое искусство* в эту эпоху имеет негативную коннотацию. В основном «искусство для искусства» рассматривается как эстетическая теория, в отталкивании от которой формулируются установки советского искусства. Распространенным в критике становится утверждение о чужеродности чистого искусства художнику нового мира. «Искусство для искусства» интерпретируется как атрибут «загнивающего» Запада, умирающей буржуазной цивилизации [см. 5; 10; 16 и др.].

Главный удар критики обрушивается на актуальный для адептов чистого искусства принцип аполитичности литературы, которому противопоставляется партийность или тенденциозность творчества советского писателя. Критик Е. Усевич рассматривает позицию художника вне политики как следствие эпохи упадка литературы [25, с.65], утверждает, что аполитичность не способна служить фундаментом для настоящего искусства: «Произведения, которыми гордится человечество, могли быть созданы только подлинным поэтом-гражданином, общественным человеком, живущим насущными интересами масс» [25, с.63].

Многие критики ставят задачу не только опровергнуть постулаты «искусства для искусства», но и разоблачить лицемерие его покровителей-империалистов, которые под прикрытием чистого искусства проводят собственную идеологию. Отмечается, что «искусство для искусства» «также кому-то служит, как и искусство “тенденциозное”» [18, с.15], что «бегство от политической действительности в область якобы чистого художества на деле является реакционным стремлением стать эстетической фрондой пролетариату» [6, с.189] и т. п.

О теории чистого искусства в статьях советских литературных критиков речь идет и в контексте абстрактных размышлений, и на фоне литературной жизни конкретных стран и творчества конкретных писателей.

Особую актуальность в 1930-е гг. обретает тема Пушкин и «искусство для искусства», что обусловлено повышенным вниманием к творческому наследию поэта в целом в связи с масштабной подготовкой страны к столетию со дня его смерти [см. 2; 17].

Распространенными оказываются попытки опровергнуть представления о Пушкине как стороннике чистого искусства, ведь признание поэта в советском обществе в качестве «своего» требовало приспособления его творческой биографии к идеологии нового мира. Те, для кого Пушкин – символ чистого искусства, именуются в советской критике 1930-х гг. «непрошенными» друзьями поэта» [3, с.41], «реакционными интерпретаторами» [20, с. 54], «фальсификаторами» [19, с.3]. Последняя характеристика связана с тем, что видение Пушкина в качестве апологета чистого искусства нередко рассматривается критиками обозначенного периода не как заблуждение, а как осознанное искажение истинного облика поэта, осуществлявшееся на протяжении длительного времени «идейными слугами эксплуататорских классов» [19, с.3].

Негативно оценивается деятельность представителей эстетической критики, которые, согласно советским критикам, в 1850-е гг. «всецело завладели» литературным наследием Пушкина и «стали вычитывать в Пушкине то, что было им в ту пору нужнее всего» [29, с.42], занимались «подчистками и подтасовками» пушкинской теории автономии искусства, что продолжили их последователи [21, с.33].

Акцентируется значимая роль Белинского, Чернышевского, Добролюбова в борьбе с теми, кто видит в Пушкине сторонника чистого искусства: «Со всей решительностью восставая против лживого, предельно искаженного образа поэта, созданного его фальсификаторами, они противопоставили ему другой, исторически реальный образ, образ поэта, заслуги которого перед родиной трудно оценить в полной мере» [19, с.3]. Отмечается и большой вклад Некрасова в противодействие культивированию образа «псевдо-Пушкина» [29].

Творческие установки автора поэмы «Кому на Руси жить хорошо» в литературной критике 1930-х гг. превозносятся над идеалами поклонников чистого искусства. Последним ставятся в укор попытки обращения поэта в свою веру: «Пигмеи пытались убедить Некрасова в том, что политическая тенденция губит и сушит его стихи, лишает их поэтического очарования и оставляет за пределами искусства» [12, с.90]. Подчеркивается актуальность некрасовской поэтической линии в советском обществе и искусстве: «Поэт-гражданин Некрасов создал политическую поэзию большого социального значения и замечательного художественного совершенства. В нашу эпоху политическая поэзия приобретает особенное значение как поэзия большой идейной насыщенности, поэзия, обращенная к народу, воспитывающая и ведущая за собой массы» [22, с.289].

Некрасова в отличие от Фета советские критики 1930-х гг. считают истинным продолжателем пушкинских традиций: «Фетовские розы – совсем не то, что розы Пушкина. Фет из своих роз изгородь сооружает, чтобы не видеть тех, кого он боится и о ком знать ничего не хочет. И чувствует он себя за этой изгородью плохо – тревожно, тоскливо. Вот здесь и следов пушкинской радости вы, действительно, не найдете. Но не здесь ее нужно искать. Наследником Пушкина был не Фет, а Некрасов» [4, с.27].

Попытка дискредитации имени Фета осуществляется и за счет утверждений о мнимой аполитичности его лирики. Издательство, напечатавшее «массовым тиражом (!) для детей (!!)» избранные произведения Фета упрекают в отсутствии бдительности, в том, что необходимо было «затратить время и труд разобраться в фетовской поэзии по существу, а не по внешней беспартийной красивости» [8, с.21], т. е. уловить идеологическую подоплеку его стихов, исходя из общественно-политических взглядов поэта, которые раскрываются в его статьях. Отмечается, что публицистика Фета обнажает истинную подноготную его якобы «чистой поэзии»: «...все эти фетовские пейзажи, выписанные стихами, все «отблески янтаря», «трели соловья», «тени без конца», вся фетовская поэзия глубоко крепостническая, глубоко реакционна, во всей своей помещичье-дворянской сущности» [8, с.21].

Выявление и порицание апологетов чистого искусства среди советских писателей литературные критики 1930-х гг. осуществляют с не меньшим рвением.

В статье Е. Усевич «Под маской юродства» акцентируется небезопасность для советской литературы творчества Н. Заболоцкого, который характеризуется как художник, занимающейся «чистой поэзией»: «... его настоящее мастерство с одной стороны и формалистические выверты, которыми он, маскируя свои враждебные тенденции, влияет на ряд молодых вполне советских поэтов, с другой – создают ему учеников и поклонников в таких литературных слоях, за которые мы должны с ним драться, разоблачая его как врага, показывая, чему служит его утонченное и изощренное мастерство, каковы функции его стилизованного примитивизма, его поддельной наивности и наигранного юродства» [24, с.90–91].

Приветствуются покаянные речи серапионов, отстаивавших в 1920-е гг. идею автономии искусства [7, с.3]. Разоблачаются как троцкисты участники объединения «Перевал», которые критикуются за «пропаганду идей о незаинтересованности художника в действительной жизни, о равноправии перед искусством любого жизненного «материала», независимо от его содержания, примате «мирочувствования» над мировоззрением» [1, с.3], борьбу за бестенденциозность советской литературы и литературной критики. Призыв членов группировки к деидеологизации искусства рассматривается критикой как стремление «помешать писателям овладеть большевистским мировоззрением, затормозить переход непролетарских писателей на позиции социалистической революции» [28, с.165].

Тема чистого искусства освещается и в статьях, посвященных зарубежной литературе. В некоторых из них обнаруживаются попытки увидеть прогрессивный смысл чистого искусства в литературной жизни XIX столетия: «Уход на позиции «чистого искусства» или «искусства для искусства» для Флобера и его соратников отнюдь не представлял собой пути к примирению с действительностью, к благополучному приятию существующего строя, а, напротив, был результатом крайне отрицательного отношения к нему, своеобразной формой пассивного протеста против него. Это было продолжение и видоизменение – в новых исторических условиях – мятежных настроений наиболее прогрессивных романтиков 1830-х годов, их вражды к буржуа» [26, с. 227].

О принципиально иной характеристике зарубежных писателей XX столетия, стоящих на позициях чистого искусства, свидетельствует, например, критика теории и практики чистой поэзии П.Валери [27], характеристика имажизма как «глубоко упадочного» движения, носившего в себе «ферменты собственного разложения» [13, с.108].

Не раз «искусство для искусства» осмысливается в процессе освещения тенденций развития испанской литературы, что вызвано повышенным вниманием советского общества к событиям напряженной общественно-политической жизни Испании 1930-х гг. Сторонников чистого искус-

ства в среде испанских литераторов советские критики приравнивают к тем общественным деятелям, которые «группируют вокруг себя, сплачивают, объединяют и поддерживают все реакционные силы страны, ведут активное наступление на революционную литературу, стараясь отколоть от нее все неустойчивое, колеблющееся, трусливое, мечтающее в «твердой власти» найти защиту от бушующей над головами бури» [9, с.205]. Не прощается и дистанцированность от происходящего в стране писателей-эстетов, эмигрировавших из Испании. Их политический нейтралитет критик Ф.Кельин расценивает как предательство испанского народа: «Таков смертный приговор истории: «кто в эту минуту не с испанским народом, тот против него» [14, с.202].

К реалиям жизни литературно-критических изданий 1930-х гг. относится и опубликование статей зарубежных критиков, эстетические взгляды которых близки идеологическим установкам официальной советской культуры. Эта близость проявляется в том числе и в негативном отношении этих авторов к чистому искусству.

В статье китайского поэта и критика Эми Сяо в заслугу писателю Лу-Синю ставится то, что он «всегда боролся за лозунг «искусство ради жизни», всегда протестовал против «искусства для искусства»» [23, с.138].

Публикуя обзор современной японской литературы критика Куроды, редакция видит пользу этой статьи для советского читателя в том, что она выступает «как документ, свидетельствующий о репрессиях, каким подвергается пролетарская литература Японии, о приемах, какие пускают в ход нечистые руки японских фашистов, – чтобы, так называемое, «чистое искусство» Японии монополюно обращалось среди читающих масс страны Восходящего солнца» [15, с.242]. Сам Курода рассматривает «искусство ради искусства» как «искусство на службе буржуазии» [15, с.242], которое процветает из-за того, что пролетарская литература оказывается загнанной в подполье.

Вопрос о чистом искусстве затрагивается в периодических изданиях 1930-х гг. и в связи с осмыслением принципов советской литературной критики. «Надполитическая высота» рецепции художественных явлений рассматривается в критике как чужеродная в советском обществе. «Решительно развязаться, наконец, с вредным предрассудком так называемой «литературной нейтральности» или чисто «литературной точки зрения» – задача ясная уже сейчас для всякого мало-мальски сознательно относящегося к литературе советского гражданина. Нейтральность здесь обозначает на самом деле бегство литературы – зеркало жизни – от самой жизни, от насущных вопросов советского бытия. Она означает прежде всего бегство от «генеральной линии» с ее наискорейшим переходом к социалистическому типу всей народнохозяйственной жизни – к сплошной коллективизации и механизации деревни и т. д.», – пишет А.Дивильковский [11, с. 232]. Критик не только не принимает деидеологизированный взгляд на литературу, но и стремится разоблачить его. Стремление В.Познера, написавшего в эмиграции книгу о русской литературе, рассматривать предмет исследования с нейтральной точки зрения А.Дивильковский характеризует следующим образом: «В действительности, повидимому, невинно в воздухе скользящий ученый аппарат его приспособляется к целям весьма политически-земным и весьма классово-практическим.

Он приспособляется к задачам выхолащивания из «современной русской литературы» классово-пролетарского ее содержания, стерилизации ее. Он подсовывает ей, под лицемерным видом нейтральности, содержание реакционное, направляет к целям буржуазной реставрации» [11, с.236].

Таким образом, теория чистого искусства в советской литературной критике 1930-х гг. подвергается многочисленным порицаниям. Распространенным способом развенчания «искусства для искусства» оказывается не только аргументация в пользу несостоятельности его принципов, но и предъявление претензий к тем, кто, по мнению критиков, использует эту теорию в качестве ширмы для неблагоприятных действий на политической арене.

В критике 1930-х гг. – эпоху «огосударствления» литературной жизни, утверждения новой эстетики и становления соцреализма – оформляется то видение чистого искусства, которое в своих основных чертах на долгие годы укореняется в советском обществе.

Литература

1. Агенты троцкизма в литературе // Лит. критик. – 1937. – Кн. 7. – С. 3–17.
2. Александров, А. К пушкинским торжествам / А. Александров // Лит. современник. – 1936. – № 8. – С. 165–192.
3. Александров, В. «Сеятель» и «чернь» (К спорам о значении Пушкина) / В. Александров // Лит. критик. – 1936. – Кн. 4. – С. 19–43.
4. Александров, В. Н. А. Некрасов / В. Александров // Лит. критик. – 1938. – Кн. 2. – С. 21–37.
5. Али-Назим Джафар Джабарлы (Опыт творческой характеристики) / Али-Назим // Лит. критик. – 1934. – Кн. 9. – С. 112–120.
6. Беспалов, И. Из темы о Маяковском / И. Беспалов // Красная новь. – 1930. – Кн. 7. – С. 185–195.
7. Беспалов, И. Состояние и задачи советской критики / И. Беспалов // Лит. критик. – 1935. – Кн. 4. – С. 4–76.
8. Бюллетень прочитанного // Книга и революция. – 1930. – № 27. – С. 20–21.
9. Выгодский, Д. Испанская литература наших дней / Д. Выгодский // Лит. критик. – 1934. – Кн. 7–8. – С. 203–210.
10. Габинский, Н. Литература народного фронта Испании / Н. Габинский // Знамя. – 1937. – Кн. 2. – С. 200–219.
11. Дивильковский, А. Скользящий полет по литературе / А. Дивильковский // Красная новь. – 1931. – Кн. 5–6. – С. 185–195.

12. Жданов, В. Революционные демократы и поэзия Некрасова / В. Жданов, А. Лаврецкий // Лит. критик. – 1938. – Кн. 2. – С. 232–236.
13. Кашкин, И. Между войной и кризисом (американские поэты 10-х и 20-х годов XX века) / И. Кашкин // Лит. критик. – 1937. – Кн. 2. – С. 97–120.
14. Кельин, Ф. Испанская литература народного фронта / Ф. Кельин // Лит. критик. – 1937. – Кн. 2. – С. 179–202.
15. Курода Современная японская литература / Курода // Знамя. – 1934. – Кн. 6. – С. 242–247.
16. Лейтес, А. «Военный потенциал» западных литератур / А. Лейтес // Знамя. – 1933. – Кн. 1. – С. 179–193.
17. Мейлах, Б. Народ и поэт / Б. Мейлах // Звезда. – 1938. – № 2. – С. 144–155.
18. Нусинов, И. Роза Люксембург о художественной литературе / И. Нусинов // Лит. критик. – 1933.
19. Пушкин и социалистический народ // Лит. критик. – 1937. – Кн. 1. – С. 3–9.
20. Сергиевский, И. Проблема тенденциозности у Пушкина / И. Сергиевский // Лит. критик. – 1936. – Кн. 5. – С. 54–70.
21. Сергиевский, И. Эстетические взгляды Пушкина / И. Сергиевский // Лит. критик. – 1935. – Кн. 4. – С. 30–48.
22. Степанов, Н. Некрасов-художник / Н. Степанов // Лит. современник. – 1938. – № 1. – С. 284–304.
23. Сяо, Э. Великий китайский писатель Лу-Синь / Э. Сяо // Лит. критик. – 1937. – Кн. 8. – С. 134–149.
24. Усиевич, Е. Под маской юродства / Е. Усиевич // Лит. критик. – 1933. – Кн. 4. – С. 78–91.
25. Усиевич, Е. К спорам о политической поэзии / Е. Усиевич // Лит. критик. – 1934. – Кн. 6. – С. 92–112.
26. Федоров, А. Письма Флобера / А. Федоров // Лит. критик. – 1939. – Кн. 2. – С. 226–230.
27. Фрид, Я. Поль Валери и формализм в искусстве / Я. Фрид // Лит. критик. – 1937. – Кн. 4. – С. 157–176.
28. Хроника советской литературы за 20 лет. 1917–1937 // Лит. критик. – 1937. – Кн. 12. – С. 163–202.
29. Чуковский, К. Пушкин и Некрасов / К. Чуковский // Лит. критик. – 1938. – Кн. 2. – С. 38–58.

T. V. Danilovich

Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank
e-mail: tanya.tada@mail.ru

Reception of pure art theory in Soviet literary criticism in the 1930s

Key words: "art for art", the idea of literature autonomy, political indifference of art, principle of literature's party-mindedness, utilitarian evaluation criterion of artistic phenomena

The article examines into originality of "art for art" idea's interpretation by soviet literary critics in the 1930s. It shows the diversity of aspects of pure art theory's comprehension and unanimity of negative evaluation of "art for art" by Soviet critics.

I.S. Крыштоп

Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт
e-mail: inessa_top@mail.ru

УДК 821.161.3

МАСТАЦКАЕ КРЭДА КАНСТАНЦЫІ БУЙЛО

Ключавыя словы: канцэпцыя творчай асобы, гераічны матыў, матыў песні, лірыка кахання.

Артыкул прысвечаны вывучэнню эстэтычных поглядаў беларускай паэтэсы К. Буйло. Разглядаюцца канцэпцыя творчай асобы, гераічныя матывы, фальклорныя вобразы, якія сведчаць аб імкненні аўтара скарыстаць назапашаны народам мастацкі вопыт і сцвердзіць здольнасць пісьменніка ўвасобіць мару ў жыццё. Асабліва ўвага надаецца аналізу матыўнай прасторы любоўнай лірыкі паэтэсы.

Канстанцыя Буйло (1893–1986) з'яўляецца адной з яркіх прадстаўніц нацыянальнага паэтычнага адраджэння першай трэці XX ст. Сучасніца Я.Купалы, Я.Коласа, М.Багдановіча, М.Гарэцкага і іншых «тытанаў» беларускай літаратуры, яна змагла знайсці сваю адметную інтанацыю, злучыўшы грамадска-патрыятычныя матывы і інтымную лірыку. Паэтычны талент К. Буйло атрымаў шырокае прызнанне ўжо пры жыцці: яе вершы «Люблю» і «Рута» сталі словамі песень, якія выконваліся ў некаторых рэгіёнах Беларусі як народныя.

Беларускай паэтэсе давялося жыць у складаных грамадска-палітычных умовах, аднак яна заўсёды пісала толькі пра тое, што адчувала, шчыра любіла ці, наадварот, не прымала. Важную ролю ў адукацыі К. Буйло і развіцці яе літаратурнага таленту адыграў бацька Антон Буйло: ён прывіў ёй любоў да чытання, слова, верша. У дзяцінстве будучая пісьменніца мела магчымасць пазнаёміцца з творами Ф.Багушэвіча, Т.Шаўчэнкі, М.Лермантава, А.Міцкевіча. Паводле прызнання самой К. Буйло, яе захаплялі і «краналі вершы Купалы, Коласа, Багдановіча, Бядулі, Ядвігіна Ш.». Паўплывалі «і Шаўчэнка, і Пушкін, і Лермантаў, і Славацкі, Аляксей Талстой, Горкі, Дастаеўскі, Паўстоўскі, Твардоўскі, Куляшоў. Ды ці магчыма пералічыць усіх, чые розум, талент, душа адбіліся ў памяці назаўсёды», – успамінала паэтэса [3, с.307].

Творы сваіх сучаснікаў Я.Купалы, Я.Коласа, Ядвігіна Ш., З.Бядулі, М.Багдановіча яна знаходзіла на старонках газеты «Наша ніва» – любімым выданні бацькі, якое адыграла важную ролю ў яе

ўласным творчым станаўленні: вядома, што ў 1909 г. К.Буйло адправіла свае вершы «Скора зіма», «Хвоя» ў рэдакцыю «Нашай нівы» і была невыказна здзіўлена, убачыўшы іх надрукаванымі. Падчас навучання ў Вільні (1914 г.), працы настаўніцай на Лідчыне (1915 г.), загадчыцай кнігарні ў Полацку (1915–1916 гг.) паэтэса працягвала знаёміцца з творамі пісьменнікаў розных краін, аднак асабліва вылучала літаратурны талент М.Багдановіча, характарызуючы яго як «гартаваны, як сталь, і мяккі ў пачуццях, як музыка Чайкоўскага» [3, с.307].

На эстэтычныя погляды беларускага аўтара значны ўплыў мела творчасць Я.Купалы. Асабліва выдавочным гэта робіцца пры аналізе яе вершаў «Адна», «Не глядзі», якія можна разглядаць як жаночыя аналагі вядомых купалаўскіх «Не глядзі...», «Адзін». Вядома, што К.Буйло была асабіста знаёмая з Я.Купалам і з'яўлялася блізкай сяброўкай яго жонкі Уладзіславы Францаўны (Уладкі). Вялікаму класіку паэтэса прысвяціла верш «Звон», пазначыўшы: «Ахвярую Януку Купалу» [4, с.15]. У ім яна адлюстравала як сваё ўспрыманне творчасці славутага «песняра», так і ў цэлым акрэсліла ролю мастацтва слова ў жыцці грамадства – зваць да аднаўлення, абуджаць свядомасць: «Ён плыў над палямі <...> Праносіўся ў далі, ляцеў, / То рэхам над лесам, як гром, рассыпаўся, / То зноў заміраў, а то зноў калыхаўся / І мякка і плаўна гудзеў. <...> Ён зваў да жыцця і да лепшае долі / Усіх, хто сном каменным спаў <...> І ўстаў народ цэлы, і ўстаў як бы новы, / Да бою за волю устаў» [2, с.15].

Скразной у творчасці беларускага аўтара з'яўляецца праблема творчай асобы, якая шукае справядлівасць, свабоду і хараство ў негарманічным свеце. Гэтым тлумачыцца актуальнасць у яе лірыцы матыва песні, які дапаўняецца індывідуальна-аўтарскімі сэнсамі, увасобленымі ў словах «голас», «звон», «напеў», «спеў», «казка», «зык». На думку К. Буйло, паэт, нават ствараючы «дзіўны спеў», што «мчыць душу <...> у чароўны край прадвесні» [2, с. 13], не павінен адступаць ад фактаў жыцця і замыкацца на дасканаласці твораў, а імкнуча да паяднання ідэальных вынікаў сваіх творчых намаганняў з навакольным светам, ствараць ўласную рэальнасць – дзіўны, яркі, гучны свет, што выступае стымулам-узорам для пераўтварэння існуючай рэальнасці сродкамі чалавечай волі і актыўных дзеянняў. Паэтэса надавала амаль містычнае значэнне творчай дзейнасці і мастацкаму слову, здольнаму ўвасобіць мару ў жыццё: «Дзе я? Чырвонасць зор, блакіт паднебнай далі, / І сонца ясны бляск <...> І згінуў сон»; «І мо зробіш, што красою / Яна новай заяснее, / Пахам шчасця і надзеі / Узнясецца над зямлёю» [2, с.17].

Усё ж асноўную мэту творчасці К. Буйло бачыла ў абуджэнні свядомасці чытача-народа і, як вынік, умацаванні яго грамадзянскай пазіцыі, умацванні пачуцця адказнасці за тое, што адбываецца навокал: «Я спявала б аб свабодзе, / Аб шчаслівай долі <...> Лясоў, ніў прыволле нашых / Нагадаць старалась»; «Мы волю к барацьбе павінны прабуджаць / За шчасце, за жыццё!»; «Словы радасцю дзіўнай пялі; / К волі, к шчасцю прызыў дзесь над селамі плыў» [2, с.15, 16, 28]. Таму вершы беларускага лірыка можна вызначыць як заклікі, мэта якіх – «збудзіць» народ, край, чалавека. Асабліва важная якасць для паэта, на думку К.Буйло, – тонка адчуваць і дакладна адлюстроўваць пераломныя, крызісныя моманты. Падобнае сакральнае стаўленне да паэтычнага слова, як сцвярджае беларускі літаратуразнаўца Я.А.Гарадніцкі, было характэрна не толькі для твораў класічнага перыяду айчынай літаратуры, але і «прадстаўнікоў іншых славянскіх літаратур» [5, с.130–131].

Асаблівасцю лірыкі К.Буйло з'яўляецца выкарыстанне элементаў, уласцівых народна-фальклорнаму светабачанню: сумяшчэнне часоў, паўторы, метафарызацыя з'яў побыту. Гэта дае падставу беларускім навукоўцам А.А.Лойку і Л.К.Тарасюк вызначыць стыль многіх паэтычных твораў К. Буйло як народна-песенны [7, с.64; 8, с.63]. Больш таго, дасканаласць ведання беларускім аўтарам традыцый народнай паэзіі і іх творчае ўзбагачэнне адпавядала агульнай тэндэнцыі развіцця беларускай літаратуры пачатку ХХ ст., для якой характэрны выкарыстанне міфалагічных, казачных, містычных вобразаў не толькі як літаратурнага прыёму, але і як сродкаў мастацкага абагульнення, што спрыялі дасягненню мастацкай і сэнсавай цэласнасці. Зварот да міфалагічных вобразаў, як тлумачыць В.А.Каваленка, «набывае больш падкрэслены літаратурны характар, калі зусім страчваецца казачны, фальклорны грунт сюжэтай сітуацыі, калі фантастыка падаецца як жывая рэальнасць, а жывая рэальнасць валодае фантастычнай воляй. Межаў паміж чарадзейным светам і сапраўдным жыццём ужо няма» [6, с.137]. Наяўнасць дадзеных характарыстык у творчасці К. Буйло таксама сведчыць пра высокую духоўную актыўнасць паэтэсы, якая імкнулася скарыстаць назапашаны народам мастацкі вопыт для выяўлення адметнага яднання прыроды, гісторыі, фальклору і чалавека, што і складае ядро яе ўласнай канцэпцыі нацыянальна-духоўнага быцця.

У творчасці К.Буйло значнае месца займаюць гераічныя матывы, якія цесна звязаны са слаўнай гісторыяй роднага краю. Яе сведкамі ў сучаснасці з'яўляюцца шматлікія «сакральныя» месцы, «злучэнні розных светаў» [9] – курганы, апісаныя ў «Дзень сканаў за гарой», «Курган», а таксама лес, што «баіў <...> пра мінулы ўжо век <...> Аб жыцці-быцці нашых дзядоў, / Як і дзе векавалі яны.

<...> З кім і дзе наш народ авяваў <...> Ён аб славе яго гаварыў» [2, с.31], і песня, што «расплылася ў віхравай далі» і апавядала пра «тую славу-пачот, якой слыў наш народ, / Ды ўсё злыдні яму паскрывалі» [2, с.28]. Аднак, як сцвярджае М.А.Бярдзьеў, «ўспамін не ёсць захаванне ці аднаўленне нашага мінулага, але заўсёды новае, заўсёды змененае мінулае. Успамін мае творчы характар» [1, с.285]. Творчая, пераўтваральная памяць у творах К.Буйло здымае канфлікт паміж ідэалам (мінулым як часткай нацыянальнай культуры) і рэчаіснасцю праз захаванне «выдатных імгненняў» у дзвюх вечна існуючых прасторах – творчасці і прыродзе. Таксама беларускі аўтар змагла выявіць гераічнае ў самай гушчы сучаснасці: вершы «Тварыць і кахаць», «Ляці, душа», «Адказ на “З Богам ідзі!”», «Да працы» і іншыя прасякнуты верай у здольнасць сучаснікаў быць вартымі слаўнага мінулага роднай краіны.

Найболей арыгінальнай у ранняй паэзіі К.Буйло называюць «самую багатую паводле настрою, адценняў пачуцця» [8, с.63]. У мастацкім свеце беларускага аўтара каханне прымае розныя адценні, аднак пераважна – гэта безагляднае, стыхійнае, апантанае, бурнае і жаданае пачуццё. Такім чынам, паэтэса надае мастакоўскую ўвагу страсці як інтэнсіўнай праяве кахання: «Як я цябе люблю – хай скажа гэта мора, / Што у грудзях маіх бушуе, хай гавора Аб тым сэрца» [2, с.46]. Унікальным выпадкам паэтызацыі страсці можна назваць верш К.Буйло «Ваал! Я ўсё ужо спаліла на алтары...», у якім аўтар з дапамогай хрысціянска-паганскай сімволікі выяўляе разбуральную сілу кахання: «Ваал! Я ўсё ўжо спаліла на алтары... / Глядзі: высокаю узносіцца гарой / Мой попел – і няма ўжо больш ў мяне ахвяры <...> Ахвярнік мой агонь меў вельмі загарачы: / Чуць што я клала там – згарала ўміг датла» [2, с.33].

Тым не менш чаканне радасці і шчасця – такія лейтматыў любойнай лірыкі К.Буйло, які дапаўняецца прадчуваннем чагосьці яшчэ не зведанага, душэўным парывам насустрач пачуццю, якое вось-вось узнікне, абнаўляючы сабой увесь свет. Варыяцыі азначанага матыву ў вершах «Ляці, думка», «Мне сніўся сон», «Мы зноў сустрэліся...» складаюць асаблівасць індывідуальна-аўтарскага стылю, які выявіўся і ў творах беларускай паэтэсы ваеннай і пасляваеннай пары. Выразнай адзнакай любойнай лірыкі К.Буйло з’яўляецца ідэалізацыя як адносінаў паміж «я»-героем і аб’ектам лірычнага перажывання, так і сілы кахання, у выніку чаго пачуццё набывае якасць незямнога характа і часам суадносіцца з гармоніяй космасу: «Ў краіне мар паднябеснай далі, / Дзе зоры свет ракой лілі, / Ў праменнях сонца мы спаткаліся, / Не знаючы яшчэ зямлі» [2, с.39]. У той жа час для лірыкі К. Буйло («Не глядзі...», «Адна», «Не магу...») характэрная і драматызацыя ўзаемаадносін паміж лірычнымі героямі з прычыны нейкай фатальнасці.

Важным для разумення этыка-эстэтычнага ідэалу К.Буйло з’яўляецца верш «Тварыць і кахаць», які адлюстроўвае пафас творчасці паэтэсы: узнёсласць маладосці, жыццесцвярджанне, аптымізм. У ім аўтар дакладна фармулюе прыныцы «ідэальнага творчага існавання»: у яго аснове – сукупнасць волі, веры, надзеі, дзеяння, гармоніі асабістага і калектыўнага, духоўнага і этычнага, нацыянальнага і ўніверсальнага, цялеснага і пачуццёвага. Аднак першапачатковым з’яўляецца дзеянне: «Працуйце! Як шчыра, як светла у ём / Заблісне жыццё пажаданае долі, / Знаёмае сэрцу у мараў цішы... / Там дух ажыве, і прабудзіцца воля, / І моц засвітае знямелай душы» [2, с.14].

Такім чынам, ва ўмовах сфарміраванай на пачатку ХХ ст. сацыяльна-палітычнай і нацыянальнай сітуацыі К.Буйло аддавала перавагу грамадскай пазіцыі творцы, якую арганічна спалучала са сцвярджаннем значнасці прыгожага як неад’емнага складніка быцця. Уключэнне элементаў нацыянальнага фальклору, культурна-гістарычнай спадчыны сваёй краіны, адлюстраванне этнічна самабытных пластоў нацыянальнай свядомасці – асноўная стратэгія К.Буйло ў інтэрпрэтацыі падзей сучаснага ёй грамадства. У досыць адважнай па змесце лірыцы кахання яна здолела прадэманстраваць сілу паэтычнага тэмпераменту, незвычайны лірызм, напор унутранай энергіі і пачуцці, што ішлі з яе душы.

Літаратура

1. Бердяев, Н. Философия свободного духа / Н. Бердяев. – М.: Республика, 1994. – 480 с.
2. Буйло, К. Выбранные творы: у 2-х т. / К. Буйло. – Мн.: Маст. літ., 1981. – Т. 1: Вершы, паэма. – 302 с.
3. Буйло, К. Выбранные творы: у 2-х т. / К. Буйло. – Мн.: Маст. літ., 1981. – Т. 2: Вершы, успаміны. – 334 с.
4. Буйло, К. Курганная ветка: вершы, драматычныя паэмы (факсімільнае выданне) / К. Буйло. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1989. – 89 с.
5. Гарадніцкі, Я. А. Мастацкая рэфлексія беларускай літаратуры як фактар актывізацыі творчых пошукаў / Я. А. Гарадніцкі // Літаратура пераходнага перыяду: тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.]; навук. рэд. М. А. Тычына. – Мн.: Беларус. Навука, 2007. – С. 101–160. Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры: дакастрычніцкі перыяд: у 2 ч. / А. А. Лойка. – 2-е выд., дап. і дап. – Мн.: 1989. – Ч. 2. – 480 с.
6. Каваленка, В. А. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры / В. А. Каваленка. – Мн.: Навука і тэхніка, 1981. – 320 с.
7. Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры: дакастрычніцкі перыяд: у 2 ч. / А. А. Лойка. – 2-е выд., дап. і дап. – Мн.: 1989. – Ч. 2. – 480 с.

8. Тарасюк, Л. К. Мастацкія кірункі і плыні ў беларускай паэзіі XIX – пачатку XX ст. : вуч. дапам. для студэнтаў філ. факультэта / Л. К. Тарасюк. – Мінск : БДУ, 1999. – 72 с.
9. Шамякіна, Т. І. Міфалогія і беларуская літаратура [Электронны рэсурс] / Т. І. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 2008. – Рэжым доступу : www.nastaunik.info/sites/default/files/page/files/18722-1.pdf. – Дата доступу : 14.12.2015.

I. S. Kryshstop

Baranovich State University
e-mail: inessa_top@mail.ru

Kanstantsyja Bujlo's Artistic Credo

Key terms: the conception of the creative personality, heroic motif, song, love poetry.

The article is devoted to the study of the aesthetic views presented in K. Bujlo's poetic heritage. Considerable attention is paid to the motifs of song, heroism, love and folklore images which help the poet explore the confines of both art and real world, understand the power of imagination and oppose it to the diversity of reality, stress the ability of literature to bring about social and spiritual change. Bujlo's concept of creative personality is based on the priority of the true feelings and actions.

В.В. Лапацінская

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: klit@vsu.by

УДК 821.161.3-1.09"19"

ЭТЫЧНЫЯ ІМПЕРАТЫВЫ МІКОЛЫ МІШЧАНЧУКА

Ключавыя словы: лірыка, М.Мішчанчук, матыў, вобраз, тэма, этычны.

У артыкуле аналізуецца этычныя імператывы М.Мішчанчука.

Першы зборнік паэзіі Мікалая Іванавіча Мішчанчука “Вернасць” выйшаў у 1979 годзе. У ім аўтар разважае над пытаннямі прызначэння чалавека на зямлі, сэнсу жыцця.

У вершы “Мне радасна...” М.І. Мішчанчук задумваецца над сутнасцю чалавечага жыцця, гаворыць пра імгненнасць і хуткасць часу. Лірычны герой верша сцвярджае, што чалавек – гэта маленькая частка космасу, сусвету: “Мы толькі росы на траве”. Высокае прызначэнне сапраўднага чалавека дапамагаць людзям словам і справай, на думку паэта, і ёсць сутнасць чалавечага быцця, гэта знаходзіць адлюстраванне ў вершы: аўтар радуецца, што на яго роднай зямлі няма бед, няшчасцяў, але гэтая радасць амрачаецца тым, што недзе ў другім кутку планеты пакутуюць людзі. Заканчваецца верш аптымістычна і бадзёра, аўтар параўноўвае сваё жыццё са змрочна-сонечнай мяжой, бо жыццё складаецца і з радасці, і з гора.

Так і жыву...

На змрочна-сонечнай мяжы

Як лёгка

І як цяжка жыць! [1, с.5].

Вечнай тэме пошукаў сэнсу жыцця прысвечаны верш “Усё расклаўшы па паліцах...”. Лірычны герой папярэджае людзей, каб не марнавалі жыццё, увесь час штосьці рабілі карыснае, не спыняліся, а ішлі наперад, самаўдасканальваліся. Аўтар гэтым вершам сцвярджае, што кожны павінен так пражыць жыццё, каб пакінуць пра сябе след:

Каб засталася што ў вяках

І – у святых людскіх руках,

Каб палымнела,

Нібы сцяг,

Каб мела велічны працяг... [1, с. 6].

Гэтую тэму паэт працягвае вершам “Спаборніцаць – не ва ўзбраенні...”, дзе сцвярджае, што жыццё павінна быць не спакойным, а бурлівым, кожнаму трэба змагацца за лепшую долю, сваё шчасце. Чалавек павінен пражыць жыццё так, каб пасля яго нешта засталася наступным пакаленням, каб за пражытыя гады не было сорамна. Аўтар заклікае спаборніцаць, імкнуцца, “каб зразумелі пакаленні, чаго каштуе сіні вечар”.

Роздумаў над тым як пражыць жыццё прасякнуты і верш “Задаволіцца? Спыніцца?”. Верш пачынаецца з пытанняў, на якія аўтар дае адказ. Ён не можа задаволіцца малым і спыніцца на ўжо здабытым, бо лёгкае жыццё не для яго: “маё сэрца перастане біцца, калі буду лёгка жыць, бязбедна.” Лірычны герой жадае рухацца наперад, каб набірацца вопыту, станавіцца мудрэйшым, а не бессэнсоўна траціць час, бо аўтара турбуе боль чалавецтва.

Рух наперад –
Гэта пасталенне,
Рух наперад –
Гэта мая вера [1, с. 7].

У вершы “Жыццё маё клапацілае...” аўтар раскрывае сваю жыццёвую аснову, якая складаецца з руплівай працы, бяссонных начэй, штотыднёвых клопатаў і маленькай радасці.

Верш “Прабівае наскрозь зямлю...” кампазіцыйна складаецца з чатырох частак: у першай паэт паказвае як цяжка прабіваецца кволае зерне, кінутае ў раллю, да сонца; у другой – пра марскі прыліў, які б’еца ў скалы і пераносіць страшэнны бой; у трэцяй частцы расказвае пра сонечны шар, які з цяжкасцю прабіваецца праз хмары і прыгажосць зямную шануе; у апошняй частцы даецца парада чалавеку, што, калі здарыцца гора, не трэба апускаць рукі і пакорліва мірыцца, а неабходна быць моцным і змагацца, калі нават больш няма сілы, то

Прыгадай, браце, зерне тое,
Сонца светлае над зямлёю
І нястомны марскі прыбой...
Слава табе, чалавек! [1, с. 36].

Верш “Якая яна, радасць?” пачынаецца з рытарычных пытанняў: Якая яна, радасць? Якое яно, шчасце? Аўтар спрабуе зразумець, што такое радасць, знайсці, дзе яна хаваецца. Лірычны герой шукае яе ў чыстым полі, лесе, але знайсці не можа. У канцы твора запрашае прыйсці радасць, каб сагрэла сэрца пяшчотай, спачатку хай прыходзіць яна, а потым гора. У гэтым вершы аўтар выражае сваё разуменне радасці, якая складаецца для яго не з матэрыяльнага, а з духоўнага. Для яго радасць – гэта гармонія суіснавання чалавека і прыроды, чалавека і навакольнага свету.

Праблему бацькоў і дзяцей аўтар узнімае ў вершы “Так, злосць дзяцей...”, дзе сцвярджае думку, што злосць дзяцей – гэта пакаранне бацькам за іх самаўпэўненасць, за тое, што аслепленыя сабой, дарослыя не заўважаюць, як выраслі іх дзеці. Радасць дзяцей – гэта “святы і рэдкі дар, імгненны, быццам росы на траве”.

Спакойны, пранікнёны голас паэта адчуваецца ў вершах “У дзіцяці на далоні...”, “Выйшаў сейбіт на поле...” і інш.. У іх шмат шчырых аўтарскіх пачуццяў, філасофскага роздуму аб надзённых праблемах жыцця. Так, у вершы “У дзіцяці на далоні...” мастак слова разважае пра свет дзяцей, які адрозніваецца ад свету дарослых сваёй наіўнасцю, дабынёй, светлымі марамі і душэўнасцю:

У дзіцяці на далоні
Ззяе кропля дабыні.
У дзіцяці на далоні –
Светлых мар выразны след [2, с. 23].

Праблему адказнасці за свае ўчынкі паэт падымае ў вершы “Лепш тым, хто стварае багоў...”. Аўтар кажа, што лягчэй жыць, калі за ўсё свае ўчынкі, беды і няшчасці ты скідаеш з сябе адказнасць і перакладаеш яе на другія плечы, такі чалавек не спрабуе знайсці адказаў на пытанні, пастаўленыя жыццём:

Лепш тым, хто стварае багоў:
Пераклаў на другія плечы
Свой боль, свае клопаты,
Сваю адказнасць за ўсё на свеце... [2, с. 30].
Лірычны герой гэтага верша ж не хоча быць падобным да такіх людзей.
Не хачу быць падобным на такіх,
Бо вельмі кароткае адпушчана мне жыццё,
Бо звездаў кошт лусты хлеба на сталі,
Сапраўднай дружбы і шчырасці... [2, с. 31].

Аўтара зборніка турбуе лёс сучаснага пакалення, якое марна траціць час, займаючыся пустаслоўем, якое згубіла сваю духоўнасць і маральнасць:

Мы не ў працы палымнеем,
А марнеем за сталом:
Пустасловім, пустамелім,
Ілжэпракокам б’ём чалом [2, с. 30].

Верш “Марнаванне” пабудаваны на параўнанні двух укладаў жыцця: вясковага, які быў блізкі аўтару, і гарадскога. Аўтар паэтызуе сялянскую працу, дарагу яму душы, ён захапляецца ёй, з душэўнасцю ставіцца да ўсяго вясковага:

А калісьці працавалі,
Як мурашкі, дзень пры дні.
А калісьці, напрудвесні,

Запрагалі ў плугі
Сваіх конікаў. І песню
Пелі зранку ля ракі...
А калісьці бралі зоры
Сейбіты зямлі ў палон [2, с. 30].

Герой жа верша “Фармальна” ўяўляецца па жыцці прыземленым чалавекам, ён не абцяжараны абавязкаў грузам, не думае пра тое, што знікаюць дух якасці, стваральная праца, якая робіць з чалавека Асобу.

Аўтар зборніка заклапочаны і сучасным станам прыроды і навакольнага асяроддзя. У вершах “Вярніце свята першай баразны” і “Бярозка белая трымціць” лірычны герой крытыкуе прагрэс і чалавека, які асушыў крыніцы, знішчыў дубровы, замахнуўся на само жыццё. Нашыя нашчадкі будуць жабракамі духу, бо ў іх адбілі ахвоту працаваць на роднай зямлі, а былое замілаванне прыродай змянілася спажывецкімі адносінамі да яе. Паэт патрабуе:

Вярніце ўсім
Асушаных крыніцаў
Спеў меладычны...
Вярніце гнёзды
Ластаўкам, буслам,
Што над галовамі людзей крылялі,
Прадказвалі бясхмарнае надвор’е...
Вярніце свет, узведзены
На плаху,
Скрываўлены бязлітасным праўленнем
Тых, хто прыродзе –
Не старэйшы брат, а вораг [2, с. 31-32].

“Менавіта гэтае пакаленне (філалагічнае, да якога па праву можна аднесці і М. Мішчанчука) не як асабліва глыбока і востра адчула драматызм разрыву з вёскай, з зямлёй, негатыўныя сацыяльныя і маральныя наступствы для чалавека, ягонай будучыні ў выніку страты адвечнай сувязі з рэальнай жыццёвай прыроднай асновай. Паказала ўсю складанасць гэтага супярэчлівага працэсу, даследавала яго праявы і вынікі” [4, с. 233].

Як кожнага сапраўднага паэта, М.І. Мішчанчука цікавіць тэма прызначэння творцы на зямлі. Сімвалічная чысціня, сумленнасць, мужнасць нацыянальнай паэзіі прадстаўлены вобразамі трох зорак, трох паэтаў – Канстанцыі Буйло, Яўгеніі Янішчыц, Ларысы Геніюш. У жорсткі час безабароннай дабраты, зняверанасці, страты чалавечнасці іх жыццёвы прыклад – бяздонная крыніца мужнасці для мастака слова.

Паэзія М. Мішчанчука далёкая ад замілавання ўсім, што ёсць на зямлі. Па-сапраўднаму сыноўскія адносіны да роднай зямлі, заклапочанасць яе заўтрашнім днём дыктуюць паэту такія радкі:

Трывожуся, што белы дзень
Злавесны засцілае цень,
Пагроза новая расце.
Трывожуся за белы дзень [3, с. 4].

Здольнасць бачыць сучасныя падзеі ва ўзаемасувязі з мінулымі з’яўляецца асновай адказнай пазіцыі паэта. Мікола Мішчанчук не баіцца прыняць на сябе цяжар зямных турбот, адчувае любую бяду, як сваю ўласную. Аўтар гаворыць важна і пераканаўча.

Я сваімі рукамі голымі
Затушыць стараюся полымя,
Каб агнямі не разлілося
На ласкавую неба просінь,
Каб сваёю злавеснай сілай
На зямлі жыццё не спаліла [3, с. 24].

Паэт заклікае сваімі творамі адчуваць грамадскую адказнасць за ўсё, што дзеецца на зямлі. Чалавецтва павінна клапаціцца пра тое, што робіць на зямлі, бо толькі яно само можа выратаваць сябе ад пагібелі.

Такім чынам, М. Мішчанчука хвалююць пытанні прызначэння чалавека на зямлі, сэнсу жыцця, духоўнасці, маральнасці. У вершах адчуваецца трывога за новае пакаленне, паэт спадзяюцца, што яно не страціць духоўнасці, будзе дбаць пра чысціню сваёй душы, не будзе марнаваць часу, бо жыццё вельмі хуткаплыннае. Мікола Мішчанчук заклікае заставацца чалавекам у любых жыццёвых абставінах, бо, як лічыць паэт, толькі добрыя ўчынкі пакінуць пасля сябе вялікі след, застаюцца вечнымі.

Літаратура

1. Мішчанчук, М. Вернасць: Вершы і паэма / М. Мішчанчук – Мінск: Мастацкая літаратура. – 1979.
2. Мішчанчук, М.І. Струна надзеі: вершы, паэмы, пераклады / Мікола Мішчанчук – Брэст: Альтэрнатыва. – 2009.
3. Мішчанчук, М. Трываюся за белы свет: Вершы / М.І. Мішчанчук – Мінск: Мастацкая літаратура. – 1984.
4. Мішчанчук, М. Феномен гэтага пакалення вызначаны тым рамантычна-ўзнёслым часам // Крыніца. – 2001. – № 11-12. – С. 198 – 204.

O.V. Lapatinskaya

Vitebsk State University named after P.M.Masherov

e-mail: klit@vsu.by

Ethical imperatives of N.Mischenchuk

Key words: lyrics, N. Myshchenchuk, motif, image, theme, ethical.

Ethical imperatives of N. Myshchenchuk are analized.

Н. В. Летаева

Одинцовский филиал Московского государственного института
международных отношений Министерства иностранных дел Российской Федерации

e-mail: n.letaeva@odin.mgimo.ru

УДК 82

ФЕНОМЕН Л. ТОЛСТОГО В САМОСОЗНАНИИ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ (на материале журнала русского зарубежья «Числа»)

Ключевые слова: русское зарубежье, критика, «Числа», младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции, Л.Н. Толстой.

Работа вписывает в современное толстоведение журнал первой волны русской эмиграции «Числа», сотрудники которого определяли место Л.Н.Толстого в мировой культуре, соотносили художественные открытия писателя с мировидением творческой интеллигенции русского зарубежья.

Одним из значимых изданий русского зарубежья являются литературные сборники «Числа», предоставившие начинающим прозаикам, поэтам и критикам русской эмиграции страницы «толстого» журнала, где, кроме всего прочего, обсуждались сложные теоретические проблемы, вопросы назначения искусства, наследие русских классиков, в том числе и Л.Н.Толстого.

Толстой, которого называли «гигантом» золотого века, причастным к формированию духа «всеобщности, всечеловечности и всемирности русской культуры», «гениальным творцом русской национальной литературы», создателем «традиций и образцов», имеющим последователей, «вне-историческим выдумщиком», по изданию произведений за рубежом занимал первое место. С.Маракуев в заметке о Чехословакии отмечал, что Толстой относился к числу русских писателей, «знакомство с которыми обязательно для каждого образованного чеха» [1, с.232]. В заметке о русской культуре в Латвии сообщалось, что в Латвии Толстого ставят, издают и переводят. И.Голенищев-Кутузов в очерке о русской культуре в Югославии писал, что Толстой вместе с другими русскими писателями XIX века оказал влияние на сербскую и хорватскую литературу, в частности на сербский роман и сербскую новеллу. Толстому было посвящено исследование Милицы Богданович, а в юбилейный год – «специальные выпуски лучших югославянских журналов» [2, с.295]; пьесы Толстого были поставлены в Народном театре в Белграде под руководством режиссёра Ю. Ракитина, ученика Станиславского; Иво Войнович создал «Оду на смерть Льва Толстого», а Лаза Лазаревич после знакомства с Толстым, как утверждает Голенищев-Кутузов, отказался от творческой деятельности на несколько лет: «столь казалось ему всё ничтожным по сравнению с произведениями яснополянского гения» [2, с.295]. Как писала И.Немировская, Толстой вызывал у европейцев мощное ощущение «переселения в другую страну» [3, с.249].

Популярность Толстого за рубежом зиждилась в том числе и на нравственном учении. Так, в Японии сформировалась школа последователей «проповедника непротивления», состоявшая из обеспеченных молодых японских писателей, не отличавшихся, однако, большим талантом. Проникновение в этическое учение Толстого было столь велико, что некоторые из последователей воплощали идеи опрощения в жизни. Так, например, Такэо Арисима, автор рассказов о студенческой жизни в Америке, отдал свои земли, а дом и акции пожертвовал на образование рабочей молодёжи. Другой японский писатель Сансатцу Мисакодзи, автор произведения автобиографического характера «Некто» о влиянии философии Толстого на мировоззрение главного героя, основал с друзьями на острове Киу-Сиу (Кюсю) своего рода коммуну для осуществления идеи опрощения на практике. Такое проникновенное отношение к Толстому тем не менее не помешало японцам весьма посредст-

венно экранизировать роман «Воскресенье». Анекдотическую ситуацию влияния Толстого на японский романс описал Н. Оцуп: речь шла о жалобно-нежном романсе о неверном Нехлюдове и Катюше, исполнители которого не только о «Воскресенье», но и о Толстом имели смутное представление.

В среде русских эмигрантов Толстой воспринимался весьма неоднозначно. Опасного «смутьяна» видела в Толстом Е. Бакунина, отражая свою позицию в монологе главной героини романа «Тело»: «И я уроженка неблагополучной страны, где и глад и мор, мятеж и гнёт сменяли друг друга и где неожиданно, ни с того, ни с сего, рождались и смутьянили души Достоевский и Толстой, Бакунин и Ленин» [4, с.35]. И.Лукаш соотносил идеи Толстого с идеями «хаоса и разрушения» (шире – предательства нации), под которыми оказалась «погребена» литература. А. Ремизов полагал, что Толстой вместе с Тургеневым, Писемским и Лесковым «изобразил полчища бесов», «имя которым <...> самодовольная праздность» [5, с.180].

Некоторым, в частности Г.Адамовичу, импонировало «глубоко человеческое, очищающее и честное величие» Толстого, но было чуждо толстовское понимание жизни, а именно навязчивая идея «совлечения покровов», ставшая главным художественным приёмом писателя, ради доказательства человеческого лицемерия, и эта навязчивость, закрепившая за писателем репутацию «сердцеведа», привела к тому, что в лицемерии Толстой заподозрил и Бога. Это позволяло Г.Адамовичу утверждать, что Толстой эксплицирует «сумерки, мощь, варварство» российской действительности [6, с.169]. Г.Адамовичу было чуждо и толстовское «щегольство деталями» (в противовес «писанному кровью»), излишнее объяснение психофизических процессов. Отсюда, как полагал критик, недоверие идущих на смену Толстому писателей «к образной яркости», способной «убивать» литературу, ограничивать «её область».

Младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции смотрело на Толстого иначе. Ю.Терапиано в статье «Человек 30-х годов» писал о том, что современному автору «Смерть Ивана Ильича» ближе, чем «концепции о смерти, Боге и судьбах человека», потому что в Толстом больше искренности и честности, способной сказать «не знаю», «не умею», «не могу об этом говорить» в тех ситуациях, когда слова излишни, и «не могу молчать», когда слова необходимы. Как писал В. Варшавский, «всё творчество Толстого выросло из страшного и неслыханного усилия его сердца вырваться опять в любовь как в “истинно-существующее” бытие. <...> Это был последний услышанный людьми христианский призыв к борьбе “до победного конца” даже в том случае, если очевидно, что “победного конца” не будет и не может быть» [7, с.265]. Полагаем, подобное восприятие творчества Толстого дало возможность В. Варшавскому предположить, что после Толстого «литературе суждена иная судьба».

Ю.Фельзену Толстой представлялся «бесконечно-совестливым, праведным творцом», пытавшимся «улавливать, додумывать, объяснять», и в этом отношении Толстому, как считает Фельзен, близок Пруст. Проводил параллели между Прустом и Толстым Д. Мережковский: «Что наворожил “Войной и миром” Толстой, мы знаем – первую всемирную войну; что навораживает Пруст “Содомом и Гоморрой”, мы ещё не знаем. Между Толстым и Прустом явной связи нет, но есть, может быть, тайная. Всё у Толстого – к войне, всё у Пруста – от войны. Что значит “Война и мир”, мы поняли только в войне; только в мире, может быть, поймём, что значит “Содом и Гоморра”» [8, с.184]. К слову, Пруст, по мнению М.Алданова, многим был обязан Толстому, в частности, как утверждал И.Шмелёв, приёмами, однако «где Толстой режет одной чертой, Пруст выписывает и крутит». Г.Иванов, напротив, полагал, что Толстой на фоне Пруста «перестаёт “сиять”, вянет, блекнет».

Сотрудники «Чисел» проводили параллели между Толстым и Андре Жидом, «отсветы Толстого» отмечались в творчестве Куприна, Зощенко. В этой связи интересен факт, на который с сожалением указывал В.И.Талин (С. О. Португейс): Бунин на своём вечере воспоминаний о встречах с русскими писателями, к удивлению многих, весьма поверхностно затронул вопрос взаимоотношений с Толстым, несмотря на то что Бунин-художник находится в явном родстве с художником Толстым. Как писал С.Шаршун, после Пушкина и Толстого Бунин – «самый дневной, солнечный, олимпийски целомудренный русский писатель» [9, с.224].

Анализируя творческое наследие Толстого, сотрудники «Чисел» обращали внимание на создание Толстым условно народного языка, «в котором простонародные слова выражаются в речи книжного литературного склада», а также на то, что писатель «отрицал умственные виды творчества и работы», но при этом, отдавая предпочтение помещикам и крестьянам, уважал «государственно-строительную работу», что детство, изображённое Толстым, не есть детство, а «потерянный рай взрослого Толстого», что образом Наташи Ростовской Толстой-философ «развенчивает любовь», что Толстой в своих произведениях «покоряет мощью жизненного порыва» и последнее, как полагал П.Бицилли, составляло «жизненную драму Толстого. Своё душевное здоровье он переживал, как болезнь».

Оппонируя Г.Адамовичу и С.Завадскому, назвавшему Толстого «великим упрости́телем», П. Бицилли, акцентируя внимание на религиозных взглядах писателя, утверждал, что, упрощая,

Толстой «даёт новый синтез жизни», «участвуя всем своим существом в той Все-жизни, что даёт себя знать в процессах, на какие он “сводит” её высшие проявления. Поэтому, сводя высшее к низшему, Толстой не обесмысливает его; разлагая Сложное на Простое, не умерщвляет его, разоблачая секреты живущих, делает лишь ощутимее Тайну самой Жизни. <...> Толстой подчиняет Жизнь Хозяину» [10, с.172]. Критик относил Толстого к наиболее правдивым русским писателям, отмечая «честность, ненависть ко всякой фальши», и сетовал на то, как ничтожно мало места отвёл в своих очерках по истории русской культуры П.Милюков «благодетелю романа». О толстовской «жадности к жизни», «непреодолимой потребности как можно полнее, как можно разностороннее увидеть и понять жизнь как можно более разных живых существ» писал и Н.Оцуп.

В «Числах» имя Толстого нередко использовалось в качестве прецедентного имени. В результате появлялись такие обороты, как: «Если даже Толстой <...> проглядел главную тему некрасовской поэзии, – стоит ли в этом винить Фета» [11, с.164]; «Читая эту проникнутую грустью книгу, невольно вспоминаешь слова Толстого <...>»; «И как говорил Толстой, “после глупой жизни придёт глупая смерть” <...>»; «Вообще, как историк, М.Цетлин – немного в духе Льва Толстого – не склонен преувеличивать значение отдельной личности <...>»; «И если европеец ещё знает кое-что о Толстом <...>, то о русской архитектуре классического периода и эпохи русского ренессанса <...> даже представители искусства почти ничего не знают»; «Много ли русских людей, называя <...> Толстого <...>, вспомнят о Денисе и Рублёве?»; «Иногда кажется, что и Толстой так хорошо не описывал “пейзажи”».

Могли возникнуть и неожиданные метафоры: Вельский «стал быстро подниматься по лестнице, испытывая необыкновенное удовольствие от лёгкости своей походки, своей элегантности, свежести своего шёлкового белья и ловкости костюма, от сознания, что он ещё не стар и выкупан в душистой ванне, что там, куда он сейчас войдёт, его ждут, как желанного, дорогого гостя. – “Как Китти на бал, – мельком подумал он. – Как правильно Толстой подметил всё, как удивительно верно!”» [12, с.36]; Вильгельм «подумал, что не бывает “удесятерённого” чувства жизни и он сделал ошибку, ожидая, что жизнь будет такой, как жизнь в романах Толстого и Достоевского, выдуманная страшной силой их страдания и любви»; «Нашего полку прибыло – Толстой коммунист! что ещё на это скажут московские “братушки!”»; «Шумы, мотор, крути Гаврила по Достоевскому проспекту на Толстовскую площадь»; «Наивные дети! И Толстой, правдиво разложивший Наполеона, и Ленин, оценивший эту правдивость. Но и Наполеон и Толстой, сколько бы ни срывали с них масок, живы и будут жить в легенде».

Толстого использовали в качестве иллюстративного материала для доказательства своих положений, как это делал, например, Л.Шестов, апеллировали к его мировоззрению: «<...> я придаю этому слову (воскресение – Н.Л.) смысл, который ему придаёт Толстой»; «Литературное произведение – дело жизни. Пишется не для кого и не для чего, а только для самого того, что пишется и не может быть не написано. Толстой исправлял и переписывал свои произведения не для себя и не для Софьи Андреевны, а чтобы выразить как можно яснее то, что думается. Для писателя, когда он пишет, не существует никакого читателя» [13, с.284]; «Творят, разумеется, все. И если плоды различны, то “механика” творчества, надо полагать, у всех сходна. Тот факт, что кристаллик Толстого преломлял лучи под тем же оптическим углом, что и кристаллик капитана 2-го ранга Лукина, – имеет свои последствия» [14, с.289].

А.Бахрах, отзываясь о книге А.Белого «На рубеже двух столетий», отмечал критический взгляд Белого на окружение Толстого, «давящую, замыкающую, снижающую обстановку» в доме Толстых, создающую впечатление, «что это выставка спеси и легкомысленного болтания Софьи Андреевны о “великом”, но смешном муже, точно он – выставочный предмет, на который сбежались глазеть, но который для неё предмет домашнего обихода. И потому, когда “великий” показывался в гостиной, делалось отчего-то всем стыдно: вероятно, более всего ему».

В целом в «Числах» Толстой раскрыт многогранно. Представленная в данной статье общая характеристика толстовского дискурса в «Числах», расширяя известные работы о восприятии Толстого русским зарубежьем, интересна исследованием весьма неоднозначной оценки «Числами» личности и творчества Толстого.

Литература

1. Маракуев, С. Письмо из Чехословакии // Числа. – Париж, 1932. – №6. – С. 231 – 234.
2. Голенищев-Кутузов, И. Русская культура в Югославии // Числа. – Париж, 1930. – №2/3. – С. 293 – 297.
3. Немировская, И. André Mourgois. Tourguénev. Grasset 1931 // Числа. – Париж, 1931. – №5. – С. 248 – 250.
4. Бакунина Е. Тело: Введение в роман // Числа. – Париж, 1933. – №7/8. – С. 34 – 50.
5. Ремизов, А. Пятидесятилетие со смерти Тургенева. Тургенев-сновидец, 23 X 1818 – 22 VIII 1883 // Числа. – Париж, 1933. – №9. – С. 179 – 181.
6. Адамович, Г. Комментарии // Числа. – Париж, 1930. – №2/3. – С. 167 – 176.
7. Варшавский В. Сергей Горный. «Ранней весной». Изд. «Парабола». Берлин, 1932 г. // Числа. – Париж, 1933. – №7/8. – С. 265 – 266.
8. Мережковский, Д. С. Европа – Содом: из книги «Атлантида – Европа» // Числа. – Париж, 1930. – №2/3. – С. 183 – 196.
9. Шаршун, С. Похвальное слово И. А. Бунину // Числа. – Париж, 1934. – №10. – С. 224 – 225.

10. Бицилли, П. Венок на гроб романа // Числа. – Париж, 1933. – №7/8. – С. 166 – 173.
11. Оцуп, Н. Из дневника // Числа. – Париж, 1930. – №2/3. – С. 155 – 166.
12. Иванов, Г. Третий Рим // Числа. – Париж, 1930. – №2/3. – С. 26 – 54.
13. Ремизов, А. Для кого писать // Числа. – Париж, 1931. – №5. – С. 283 – 285.
14. Литературная анкета // Числа. – Париж, 1931. – №5. – С. 286 – 289.

N. V. Letaeva

The branch of Moscow State Institute
of International Relations (University)
of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation
in the town of Odintsovo
e-mail: n.letaeva@odin.mgimo.ru

Phenomenon of L. Tolstoy in consciousness of Russian emigrants (based on magazine of the Russian abroad "Chisla")

Key words: Russian Diaspora, literary critics, "Chisla", younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, L. N. Tolstoy.

The article fits into a modern Tolstoy's study a magazine of the first wave of Russian emigration "Chisla"; colleagues of the magazine determined the place of L. Tolstoy in world culture, correlated Tolstoy's artistic breakthroughs with the world-view of the creative intelligentsia of the Russian Diaspora.

А.А. Лукашанец

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
e-mail: alukashanets@tut.by

УДК 811.161.3 + 821.161.3.09

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ МОВА І НАЦЫЯНАЛЬНАЯ ЛІТАРАТУРА: БЕЛАРУСКІЯ РЭАЛІІ ІДЭНТЫФІКАЦЫІ

Ключавыя словы: нацыянальная мова, нацыянальная літаратура, беларуская літаратура, беларускамоўная літаратура, рускамоўная літаратура.

У артыкуле з пазіцый блізкароднаснага беларуска-рускага двухмоўя і феномену двухмоўнай практыкі літаратурнай творчасці разглядаецца моўны крытэрыі нацыянальнай ідэнтыфікацыі твораў мастацкай літаратуры, а таксама ўдакладняецца сутнасць і змест паняццяў "беларуская літаратура", "беларуская нацыянальная літаратура", "беларускамоўная літаратура", "рускамоўная літаратура Беларусі" і інш.

1. У сучасным дынамічным шматмоўным і шматкультурным свеце, калі дзякуючы новым эфектыўным сродкам камунікацыі фактычна сціраюцца межы паміж краінамі і народамі, праблема захавання нацыянальнай адметнасці і нацыянальнай ідэнтычнасці набывае асаблівую вострыню і актуальнасць. Зразумела, што гэтае пытанне хвалюе "малыя" і "вялікія" народы, "малыя" і "вялікія" культуры, таму што сучасная цывілізацыя складаецца з вялікай колькасці нацыянальных культур, кожная з якіх мае сваю адметнасць і сваю непаўторную каштоўнасць. Таму невыпадкава, што праблема захавання і развіцця нацыянальных культур, нацыянальных моў, нацыянальных літаратур, духоўнай спадчыны народаў, якія з'яўляюцца важнейшымі атрыбутамі кожнай сучаснай нацыі, сёння набывае глабальнае значэнне.

У ХХІ стагоддзі праблема захавання нацыянальнай адметнасці і нацыянальнай культуры для розных народаў стаіць па-рознаму. Гэта абумоўлена і асаблівасцямі гістарычнага развіцця, і ступенню інтэграванасці нацыянальнай культуры і гісторыі ў сусветную культуру і гістарычны працэс, значнасцю і месцам той ці іншай нацыянальнай культуры ў сусветнай супольнасці, роляй пэўнай культуры ў сусветным цывілізацыйным працэсе, а таксама асаблівасцямі моўна-культурнай сітуацыі ў нацыянальным соцыуме.

Усё гэта абумоўлівае вызначальную ролю беларускай мовы і беларускай літаратуры ў фарміраванні, падтрыманні і ўмацаванні нацыянальна-культурнай ідэнтычнасці беларусаў у ХХІ стагоддзі, а таксама ролю мовы ў нацыянальнай маркіраванасці сучаснай беларускай літаратуры. Сітуацыя дзяржаўнага блізкароднаснага беларуска-рускага двухмоўя, рэальная двухмоўная кампетэнцыя сучаснага беларускага грамадства патрабуюць новага асэнсавання суадносін паняццяў "нацыянальная мова" і "нацыянальная літаратура". У прыватнасці сёння асаблівую актуальнасць набываюць пытанні: наколькі істотнай з'яўляецца роля нацыянальнай беларускай мовы як маркера беларускай нацыянальнай літаратуры; якія складнікі літаратурнага твора дазваляюць адносіць

яго да той ці іншай нацыянальнай літаратуры; якая частка сучаснай літаратурнай творчасці ў Беларусі задавальняе крытэрыю беларускай нацыянальнай літаратуры.

Паколькі літаратура, як нацыянальная, так і ў цэлым сусветная, з'яўляецца істотным складнікам культуры ўвогуле, вырашэнне гэтага пытання ў сітуацыі блізкароднаснага двухмоўя абумоўлена спецыфікай культурнай прасторы і асаблівасцямі яе моўнай рэпрэзентацыі ў двухмоўным соцыуме.

2. Сучасная культурная прастора беларусаў мае даволі складаную структуру і аб'ядноўвае разнастайныя культурныя пласты, якія па-рознаму суадносяцца з беларускай мовай.

У дыяхронным аспекце культурная прастора беларусаў ахоплівае культурныя набыткі ўсіх часоў і эпох. Паколькі ў дадзеным выпадку істотнае месца належыць пісьмовым помнікам культуры, гэты аспект прэзентуе не толькі сучасная беларуская літаратурная мова, але і яе гістарычныя разнавіднасці, у першую чаргу старабеларуская мова, на якой захавалася велізарная колькасць пісьмовых помнікаў, што ўваходзяць у залаты фонд не толькі беларускай, але і сусветнай культуры. Акрамя таго, гістарычны аспект культурнай прасторы беларусаў таксама прэзентуецца царкоўнаславянскай мовай, а таксама іншымі мовамі, што існавалі на тэрыторыі Беларусі ў розныя гістарычныя эпохі (лацінскай, польскай, рускай і інш.).

Сінхронны аспект праблемы культурнай прасторы беларусаў ахоплівае ўсё культурнае поле, усе здабыткі духоўнай і матэрыяльнай культуры, якія даступны сучаснаму беларускаму грамадству. Таму на сучасным этапе больш складанай з'яўляецца і сама культурная прастора беларусаў, і больш складанымі з'яўляюцца суадносіны мовы і культуры, а таксама нацыянальнай мовы і нацыянальнай літаратуры. Сучасная культурная прастора беларусаў умоўна дзеліцца на дзве часткі: уласнабеларускую і інтэрнацыянальную. Першая частка ахоплівае культурныя здабыткі, створаныя беларусамі. Другая частка ахоплівае культурныя здабыткі іншых народаў, уключаных у сферу кампетэнцыі беларускага грамадства. У сукупнасці ўсе гэтыя часткі культуры складаюць адзіную культурную прастору беларусаў і фарміруюць беларускую нацыянальную культуру, істотную частку якой складае менавіта мастацкая літаратура.

Мова як сродак зносінаў з'яўляецца, з аднаго боку, часткай культуры народа, у тым ліку і нацыянальнай. З другога боку, мова з'яўляецца сродкам стварэння і выражэння многіх іншых частак культуры, у першую чаргу духоўнай культуры народа і літаратуры. Таму ў сучаснай моўнай сітуацыі абсалютна заканамерным з'яўляецца пытанне аб месцы і ролі беларускай мовы ў прэзентацыі агульнай культурнай прасторы беларусаў. У цэлым культурную прастору беларусаў сёння абслугоўваюць пераважна дзве мовы – беларуская і руская. Пры гэтым беларуская мова выступае ў дзвюх сваіх асноўных разнавіднасцях: літаратурная мова і народныя гаворкі. Руская мова выкарыстоўваецца пераважна ў літаратурнай форме (дакладней, варыянце, набліжаным да літаратурнага стандарту).

Беларуская мова абслугоўвае ў першую чаргу ўласнабеларускі кампанент культурнай прасторы. Літаратурная мова звязана з так званай агульнанацыянальнай часткай культуры, народныя гаворкі – з рэгіянальнай (песні, найперш абрадавыя, іншыя віды вуснай народнай творчасці). У гэтых адносінах рэгіянальна-моўныя асаблівасці традыцыйных форм культуры служаць своеасаблівым сродкам мясцовай (лакальнай) ідэнтыфікацыі беларусаў.

Беларуская літаратурная мова ў значнай ступені суадносіцца і з інтэрнацыянальнай (іншанацыянальнай) часткай культуры беларусаў. У першую чаргу гэта тычыцца перакладаў на беларускую мову літаратурных твораў народаў свету, навуковая інфармацыя, энцыклапедычныя і іншыя даведнікі па розных галінах навукі і культуры. Разам з тым трэба прызнаць, што ў дадзенай сферы роля беларускай мовы істотна абмежавана.

Іншанацыянальная (інтэрнацыянальная, агульначалавечая) частка культурнай прасторы беларусаў у сучасным грамадстве абслугоўваецца пераважна рускай мовай. Шырокае выкарыстанне рускай мовы як сродку зносінаў, культурнага кампанента і сродку прэзентацыі іншых відаў культуры садзейнічае ў першую чаргу істотнаму павелічэнню рускага нацыянальнага культурнага кампанента ў агульнай культурнай прасторы беларусаў. Таму зразумела, што менавіта рускай мовай у сучасным беларускім грамадстве ў асноўным маркіравана інтэрнацыянальная (іншанацыянальная) частка культурнай прасторы беларусаў.

3. Як можна бачыць, культурная прастора беларусаў з'яўляецца мнагамернай і шматпланавай і прадстаўлена ў сучасным грамадстве пераважна дзвюма асноўнымі мовамі (беларускай і рускай). Шырокае выкарыстанне рускай мовы, з аднаго боку істотна пашырае межы культурнай прасторы беларусаў, аднак, з другога боку, аб'ектыўна звужае нацыянальна-моўны кампанент гэтай прасторы. Таму сёння вельмі важна падтрымліваць і ўмацоўваць менавіта ўласнабеларускі (беларускамоўны) пласт нацыянальнай культуры беларусаў.

Усё гэта праецыруецца і на літаратурную творчасць, якая з'яўляецца адным з важнейшых складнікаў як нацыянальнай, так і сусветнай культуры. Менавіта таму ў сучаснай культурнай прасторы Беларусі вельмі ўскладніліся суадносіны паміж беларускамоўным і рускамоўным сегментамі літаратурнай часткі культурнай прасторы беларусаў. Сітуацыя ўскладняецца яшчэ і тым, што ў апошні час вельмі інтэнсіўна пашыраецца колькасць беларускіх аўтараў, якія пішуць па-руску, а, значыць, і колькасць арыгінальных літаратурных твораў, якія пішуцца ў Беларусі і выдаюцца ў Беларусі на рускай мове. Усё гэта ставіць на парадок дня літаратуразнаўчай навуцы праблему месца і статусу рускамоўнай літаратуры Беларусі ў беларускай літаратуры наогул.

Двухмоўная кампетэнцыя беларускага грамадства і феномен двухмоўнай літаратурнай творчасці істотна ўскладняюць сутнасць і змест паняцця “беларуская нацыянальная літаратура”, а таксама актуалізуюць праблему сутнасці і суадноснасці такіх паняццяў, як “нацыянальная літаратура”, “беларуская літаратура”, “беларуская нацыянальная літаратура”, “беларускамоўная літаратура”, “рускомоўная літаратура”, “беларуская рускамоўная літаратура”, “рускомоўная літаратура Беларусі” “мастацкая літаратура Беларусі” і інш. Дарэчы, ў назвах двух пісьменніцкіх саюзаў у нашай краіне (“Саюз беларускіх пісьменнікаў” і “Саюз пісьменнікаў Беларусі”), як уяўляецца, інтуітыўна адлюстравана праблема моўнай і нацыянальнай маркіраванасці твораў сучаснай беларускай літаратуры.

4. У сувязі з адзначаным актуальнай навуковай праблемай трэба лічыць вызначэнне сутнасці і зместу рускамоўнай літаратуры Беларусі, а таксама яе месца ў літаратурнай палітры краіны і адукацыйным працэсе. Адначасова ўзнікае неабходнасць перагляду і ўдакладнення крытэрыяў, якія адлюстроўваюць сутнасць названых вышэй паняццяў, а таксама месца нацыянальнай беларускай мовы ў радзе гэтых крытэрыяў.

Трэба, відаць, адназначна прызнаць, што менавіта моўны крытэрыў у сітуацыі блізкароднаснага двухмоўя, калі кожная мова набывае асабліва выразную ролю нацыянальнага маркера, з'яўляецца важнейшым, у тым ліку з пункту гледжання эмацыянальна-псіхалагічнага ўспрымання твора.

Такім чынам, сярод крытэрыяў, якія выяўляюць нацыянальную сутнасць мастацкага твора, неабходна ў першую чаргу назваць наступныя: мова твора, месца мовы твора ў актуальнай моўнай сітуацыі, асоба аўтара, адлюстраванне ў творы нацыянальных рэалій, адлюстраванне ў творы нацыянальнага светапогляду, месца стварэння твора, жанр твора.

Сукупнасць гэтых крытэрыяў, як уяўляецца, дазваляе больш-менш адэкватна ацаніць нацыянальную прыналежнасць твора мастацкай літаратуры з пазіцыі двухмоўнай рэчаіснасці сучаснага беларускага грамадства. Хаця гістарычныя ўмовы і жанр твора могуць па-рознаму актуалізаваць значнасць таго ці іншага крытэрыю.

Адназначна да беларускай нацыянальнай літаратуры адносяцца паэма Якуба Коласа “Новая зямля” і камедыя Янкі Купалы “Паўлінка” (Гэта пацвярджаецца ўсімі названымі шасцю крытэрыямі і ў першую чаргу мовай твора).

Бясспрэчна, фактам беларускай нацыянальнай літаратуры з'яўляецца лацінамоўная паэма Міколы Гусоўскага “Песня пра зубра” (Пацвярджаецца асобай аўтара і зместам паэмы. Мова твора ў дадзеным выпадку не мае вызначальнай ролі, што абумоўлена яе месцам у тагачаснай моўнай сітуацыі і адсутнасцю этна-нацыянальнай прывязанасці як у самім соцыуме, так і па-за яго межамі).

Да беларускай нацыянальнай літаратуры адносяцца, безумоўна, прыгодніцкія творы Янкі Маўра (Пацвярджаецца ў першую чаргу мовай твора і асобай аўтара).

Толькі мова, нацыянальная прыналежнасць асобы аўтара і месца стварэння твора вызначаюць нацыянальную прывязанасць твораў фантастычнага і дэтэктыўнага жанраў. Параўн. выразы “амерыканская навуковая фантастыка”, “французская фантастыка”, “польская фантастыка”, “англійскі дэтэктыў” і інш. Толькі ў асобных выпадках нацыянальная прыналежнасць фантастычнага твора можа быць выразна абазначана сукупнасцю такіх фактараў, як мова твора і яго змест, асоба аўтара і месца з'яўлення твора (напрыклад, прыгодніцка-фантастычны раман Ксеніі Штальянковай “Адваротны бок люстра”).

Проціпастаўленне мовы твора і зместу твора часта параджае спрэчкі аб нацыянальна-культурнай прыналежнасці творчасці таго ці іншага аўтара (напрыклад, па сваім гісторыка-культурным змесце і светапоглядзе творы Адама Міцкевіча могуць лічыцца беларускімі, а па мове – польскімі. Параўн. таксама рускамоўную творчасць Тараса Шаўчэнкі і Марка Ваўчок, творы на ўкраінскую тэматыку Мікалая Гоголя і інш.).

Асабліва складанай для сучаснай літаратуразнаўчай навуцы з'яўляецца праблема нацыянальнай ідэнтыфікацыі рускамоўных твораў сучасных беларускіх пісьменнікаў. У дадзеным выпадку менавіта руская мова твора становіцца надзвычай важным і разам з тым вельмі неадназначным суб'ектыўным фактарам нацыянальнай прыналежнасці, паколькі яна з'яўляецца не толькі адной з

дзяржаўных моў нашай краіны, але і выразна атаясамліваецца з іншай (суседняй) нацыяй, культурай і літаратурай.

5. З улікам адзначанага ў сучаснай культурна-моўнай рэчаіснасці Рэспублікі Беларусь паняцці “беларуская літаратура”, “беларуская нацыянальная літаратура”, “беларускамоўная літаратура” “рускамоўная літаратура” “літаратура Беларусі” набываюць новы змест. Напрыклад:

Беларуская літаратура (= літаратура Беларусі) – сукупнасць усіх беларускамоўных, рускамоўных, польскамоўных і інш. твораў, створаных і апублікаваных у розныя перыяды на тэрыторыі Беларусі беларускімі (па месцы пражывання, а не нацыянальнасці) аўтарамі.

Нацыянальная беларуская літаратура – сукупнасць літаратурных твораў, якія напісаны на беларускай мове, беларускімі аўтарамі, адлюстроўваюць беларускую рэчаіснасць і беларускі нацыянальны светапогляд, а таксама частка іншамоўнай літаратуры Беларусі, якая мае выразны нацыянальна-культурны змест і адлюстроўвае нацыянальны светапогляд. Да беларускай нацыянальнай літаратуры неабходна адносіць і значную частку беларускамоўнай літаратуры беларускага замежжа з выразным нацыянальным зместам.

Беларускамоўная літаратура – творы, напісаныя на беларускай мове (у Беларусі і за яе межамі), а таксама пераклады на беларускую мову твораў замежнай літаратуры.

Рускамоўная літаратура (Беларусі) – творы, напісаныя на рускай мове беларускімі аўтарамі і выдадзеныя ў Беларусі, творы рускай нацыянальнай літаратуры, а таксама ўключаныя ў культурную прастору беларускага грамадства пераклады на рускую мову твораў замежнай літаратуры.

Менавіта з гэтых пазіцый павінна разглядацца месца і роля беларускамоўнай і рускамоўнай літаратуры Беларусі ў агульналітаратурнай і культурнай прасторы сучаснага беларускага грамадства і яе ўключэнне ў адукацыйны працэс.

A.A. Lukashanets

Center for Studies of Belarusian Culture, Language and Literature
of the National Academy of Sciences of Belarus
e-mail: alukashanets@tut.by

National Language and National Literature: Belarusian Realities of Identification

Key words: national language, national literature, Belarusian literature, Belarusian-language literature, Russian-language literature.

In the article, from the standpoint of the Belarusian-Russian closely related bilingualism and the phenomenon of bilingual literary practice, the linguistic criterion for the national identification of works of fiction is examined, as well as the essence and content of the concepts “national language”, “national literature”, “Belarusian literature”, “Belarusian-language literature”, “Russian-language literature” etc.

И.Б. Ничипоров

Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова
e-mail: il-boris@yandex.ru

УДК 82.091

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ДИАПАЗОНЫ В СТАТЬЯХ С.Н.БУЛГАКОВА О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ключевые слова: русская литература, религиозно-философская критика, Серебряный век, Русское Зарубежье, христианское осмысление искусства.

В статье представлено малоизученное литературно-критическое наследие С.Н.Булгакова. Проанализированы проблематика, композиционное и стилевое своеобразие его статей о Пушкине, Достоевском, Толстом, Чехове, Карле Марксе.

Личность Сергея Николаевича Булгакова (1871 – 1944) – православного священника, мыслителя, богослова, общественного деятеля – была весьма многогранной [1]. Его литературная одаренность, чуткость к художественному слову проявились в многочисленных и разнообразных по тематике, жанру философских, публицистических, литературно-критических работах, а также в публичных лекциях, выступлениях, проповедях.

В наследии Булгакова статьям о русской литературе (тексты статей С.Н.Булгакова приводятся по: http://az.lib.ru/b/bulgakow_s_n/) не принадлежит центрального места, однако, создававшиеся в разные десятилетия, они вошли в контекст религиозно-философской критики Серебряного века и эмиграции, отразили искания значительной части творческой интеллигенции первой трети XX в. и стали свидетельством о духовной эволюции их автора. Осмысление религиозных устремлений

русских писателей, персонажей их произведений выводит у Булгакова к постижению аксиологических диапазонов художественного творчества, а также к самопознанию в пространстве истории, современности и вечности.

Аксиологический подход к литературе, творческой индивидуальности художника обозначается уже в ранней статье «Чехов как мыслитель» (1904), созданной на материале публичных лекций о Чехове в Ялте и Петербурге. Основополагающими в размышлениях о личности художника становятся у Булгакова *интуиции о Божественном даре, суде совести, духовной жизни писателя*: «Мы подходим к Чехову со стороны общечеловеческой, обращаемся к нему не только как к художнику, одаренному Божественным, но и опасным, могучим, но и ответственным даром искусства, а как к человеку, ответственному пред тем же великим и страшным судом совести, одержимому теми же муками, сомнениями и борениями, что и мы, и лишь особым, ему одному свойственным способом выражающему их в художественных образах».

Подхватывая суждение позднего Толстого о том, что мыслитель и художник не могут безмятежно пребывать на «олимпийских высотах» своих эстетических озарений, но «должны страдать вместе с людьми», Булгаков, вопреки расхожим в критике рубежа веков утверждениям о чеховской «безыдейности», вписывает его в ценностную парадигму русской литературы – «философской *par excellence*», высветляет в созданных им произведениях «искание правды, Бога, души, смысла жизни» и, самое главное, «русское искание веры», порожденное «тоской по высшему смыслу жизни, мятущимся беспокойством русской души и ее больной совестью».

В поле пристального внимания критика попадают прежде всего те чеховские рассказы, повести, драмы, где течением будней испытывается то теплящееся, то угасающее религиозное чувство героев. «Скучная история» и «Иванов», «Студент» и «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Палата № 6», «крестьянские» произведения («Святою ночью», «Мужики», «В овраге») не просто поднимают «вопрос о нравственной слабости, бессилии добра в душе среднего человека», воссоздают порой «историю религиозного банкротства живой и благородной человеческой души», но и сквозь бессодержательные, случайные разговоры и поступки запечатлевают исповедальное самораскрытие духовно погибающих, потерявших Бога персонажей. В калейдоскопе разнообразных судеб литературных героев Булгаковым прорисовывается парадоксальный *духовный портрет автора* – «вдумчивого экспериментатора», являющего «веру тоскующую, рвущуюся и беспокойную, но, однако, по-своему крепкую и незыблемую». *Критик непроизвольно становится художником*, когда в статье описывается, как «сумрачный мир, изображаемый Чеховым, освещается им ровным и ласковым светом», а сердце писателя «истекает кровью от сострадания». В виде развернутой метафоры передаются порывы чеховских интеллигентов и простолюдинов к истинной вере с «намеком на затаенные мысли и чаяния... самого автора»: «Говорят, что в морских глубинах живут растения, никогда не видящие солнца, и, однако, как и все живое, они живут только солнцем, без него они не могли бы и появиться на свет и просуществовать одного дня, хотя как легко и как, казалось бы, убедительно они могли бы отрицать существование солнца. Такими подводными растениями являются и многочисленные персонажи Чехова. Он дает только чувствовать солнце, и лишь изредка стыдливо и как бы невзначай, обычно от третьего лица, Чехов прямо говорит о нем – только в виде исключения, золотой луч несмело блеснет и тотчас же погаснет на дне оврага».

Неожиданным, но оправданным в художественно-философском дискурсе булгаковской статьи оказывается сопоставление авторской эмоциональности в произведениях Чехова с «мировой скорбью» романтических героев Байрона: «Как и у Байрона, основным мотивом творчества Чехова является скорбь о бессилии человека воплотить в своей жизни смутно или ясно сознаваемый идеал; разлад между должным и существующим, идеалом и действительностью, отравляющий живую человеческую душу, более всего заставлял болеть и нашего писателя. Но если у Байрона мотивом разочарования является, так сказать, объективная невозможность осуществить сверхчеловеческие притязания, стать человекобогом не в желании только, а и в действительности, если здесь человек почувствовал внешние границы, дальше которых не может идти его самоутверждение, то Чехов скорбит, напротив, о бескрылости человека, об его неспособности подняться даже на ту высоту, которая ему вполне доступна, о слабости горения его сердца к добру, которое бессильно сжечь наседающую пену и мусор обыденщины. Байрон скорбит о невозможности полета в безграничную даль, Чехов – о неспособности подняться над землею». Соединив исторический план с надвременным смыслом поисков Бога, Чехов, по Булгакову, предвидел опасность «сверхчеловечества» и «человекобожества», полагал, что «загадка о человеке может получить или религиозное разрешение, или... никакого», и неявным образом стал «социальным пророком своего времени, будителем общественной совести», поставил «неблагоприятный диагноз духовного состояния интеллигенции». В финальных аккордах статьи уход Чехова «в тяжелую, чреватую грядущими со-

бытиями годину» воспринимается как символическое знамение «дня исторического суда», когда «срываются маски, обнажается добро и зло во всей своей противоположности».

Созданию развернутого *духовного и социального портрета литературного персонажа* посвящена статья «Иван Карамазов как философский тип» (1901). Булгаков как критик, мыслитель, художник идет по пути глубокого проникновения в образную ткань романа Достоевского. Искусно оперируя текстовым материалом, выстраивая из него самобытное здание религиозно-философской концепции, автор статьи «вживается» в психологическую материю переживаний персонажа, отчасти «принимает» его взгляд на мир. Изнутри этого знакомого бывшему марксисту опыта философского атеизма Булгаков выявляет, как в герое Достоевского разворачивается борьба атеистического аморализма и нравственных мук за убийство отца, как он болеет «вопросом о происхождении и значении зла в мире и разумности мирового порядка», «жадно ищет веры», «с честной неустрашимостью и с жестокой последовательностью» осознает, что «критерий добра и зла... не может быть получен без метафизической или религиозной санкции».

Сопоставления героя Достоевского с байроновским Каином, Фаустом, Ницше, интерпретация «Легенды о великом инквизиторе» как «важнейшего документа для характеристики души Ивана» и иллюстрации «чисто русской манеры художественного трактования образа Христа», примечательная параллель с тургеневским стихотворением в прозе «Христос» позволяют ощутить, как «в маленьком городе, где живут Карамазовы, бьется пульс мировой мысли» – о богочеловеческой личности Христа, даровавшего «основной завет... о равном достоинстве всех людей как нравственных личностей и о любви к этим людям как носителям одного и того же Божественного начала».

Композиционная второстепенность образа Ивана, которому сюжетно в романе «не принадлежит... никакого действия», оттеняет, как доказывает Булгаков, обобщающее значение исканий и прозрений этого «скептического сына эпохи социализма», высветившего религиозно-нравственные доминанты русской культуры и философской мысли, которые определяются «болезнью совести». В Иване Булгаков разглядел во многом провиденциальный, актуализированный предреволюционной эпохой, собирательный портрет русской интеллигенции: «Иван есть русский интеллигент, с головы до ног, с его пристрастием к мировым вопросам, с его склонностью к затяжным разговорам, с постоянным самоанализом, с его больной, измученной совестью».

Перипетии отношений человека со Христом увидены Булгаковым как главный сюжет романа «Бесы», названного им «символической трагедией» и «книгой о Христе» (статья «Русская трагедия», 1914). Рельефно выведенные портреты центральных персонажей этого произведения «о русском Христе и о борьбе с Ним» предстают в интерьере евангельского образного и событийного ряда: «Христос или гадаринская бездна – вот религиозный смысл трагедии, вот ее правда, ее проповедь». Ставрогин – «актер», «медиум», «провокактор», капитулировавший перед «духом небытия» и предвосхищающий явленное позднее в «Петербурге» Белого «медиумическое состояние души, ее одержимость темными силами из иных «планов» бытия, иных миров»; Кириллов, погружившийся в «религиозные бездны человеческого духа»; «уже исцеляющийся» и «судорожно припавший к ногам Иисусовым» Шатов; охваченный «самобожеским самочувствием» «великий инквизитор» Верховенский – выступают в трактовке Булгакова как сознательные или стихийные участники революции, являющейся прежде всего не фактом общественно-политической истории, но «религиозной драмой», основанной на «борьбе веры с неверием, столкновении двух стихий в русской душе», на противостоянии «святой Руси» «царству карамазовщины». Индивидуальность автора романа переносится Булгаковым из литературного в надысторический план и художественно постигается в образе лично предстоящего Богу библейского пророка: «Достоевский приносил в этом романе покаяние за свою родину, по образу боговидца Моисея, который преклоновил Богу, споря за народ свой».

В 1910 – 1912 гг. Булгаковым был написан цикл статей о личности, учении и творчестве Л.Толстого.

Сквозным сюжетом состоящего из трех разделов очерка 1910 г. «Л.Н.Толстой» («На смерть Толстого», «Толстой и Церковь», «Человек и художник») становятся *коллизии расхождений и столкновений проповедника и творца в личности художника*. Образная экспозиция, рисующая посмертное «возвращение» Толстого в материнское лоно родной земли, предваряет раздумья о том, что в нем выразила себя «первобытная душа русской природы и русского народа». Шемящие воспоминания о лично пережитых автором чувствах от участия в яснополянском нецерковном погребении наполняют статью исповедальным звучанием («всю эту горечь и боль я испытал сам, идя за гробом Толстого»), побуждают воспринять все происходящее не только в трагическом свете, но и как «горький урок правдивости и последовательности» в исканиях Толстого, нуждающегося теперь в уединенной молитве за него. Неумной внутренней силой заряжен у Булгакова духовный портрет «умирающего Льва», который был застигнут «смертью в пути», но «не изнемог до конца», по-

сколько «величие религиозной личности Толстого, но вместе и ее противоречивость и незавершенность, именно и выражается в том, что сам он никогда не мог успокоиться и установиться на своем учении, но постоянно выходил за его узкие рамки... Сам Толстой... никогда не вмещался в толстовство... Оно было для него временной формой успокоения, камнем под изголовьем, условным символом веры, сам же он продолжал жить во всю ширь своей личности... В нем, кроме догматического вероучителя, жил дивный прозорливец искусства, томился огненный дух, вечно мятущийся, вечно трепетный и вопрошающий».

Религиозный эклектизм и «просветительский» рационализм толстовства, непризнание богочеловеческой личности Христа и особенно отвержение Церкви отразили, по убеждению Булгакова, нигилистические и анархические стихии русской души, но в то же время заостряли внимание на фундаментальных проблемах личной совести и ответственности христианина, религиозного оправдания культуры, государства. Испытывая «подпочвенное», до болезненности противоречивое притяжение к Церкви, Толстой в своем учении «оттолкнулся не только от Церкви, но и от нецерковности нашей жизни, которой мы закрываем свет церковной истины». Булгаков соотносит пути творческих и духовных поисков Толстого и Гоголя и выходит к *обобщениям о психологических аспектах творчества, его религиозной составляющей*, о художнике как «ясновидце иного мира». Судьбы Толстого и Гоголя, переживших «религиозный кризис в жизни и искусстве», на определенном этапе ведших борьбу со своим творческим даром, приоткрывают исполненное «непреходящего религиозного смысла» «величественное зрелище самопожирания художественного гения», *тайну житнетворческой миссии искусства*: Толстой «своей жизнью, освещаемой ослепительным рефлектором небывалой мировой славы, своей религиозной драмой... дал людям нечто более захватывающее и поучительное, чем все его великие художественные произведения и все его богословские трактаты, дал – свою жизнь».

Христианское осмысление толстовской идеи «опрощения» развернуто Булгаковым в статье «Простота и опрощение» (1912). Различая социальный, религиозный, догматический аспекты этого учения, Булгаков признает в нем выражение, хотя и в искаженном виде, «общей христианской тоски о новой земле под новым небом, под которым правда живет», устремленность к превозмоганию личной греховности и общественной неправды, назревшее обострение проблемы аскетизма, «заглохшей в общественном сознании в наш век утилитаризма, эвдемонизма и материализма». Но христианская идея покаяния человека перед Богом подменяется здесь «фарисейской самоправедностью, умыванием рук неучастием», противоречивой «опрощенческой» трактовкой аскетизма: «Как религиозный мотив опрощение недостаточно аскетично, ибо оно есть в конце концов рецепт наилучше устроиться на земле, рационально обмирщиться, а как мотив религиозной философии истории оно чрезмерно аскетично, ибо объявляет неестественным или противоестественным все историческое развитие и для всей почти истории находит лишь слова осуждения и гнева».

Статья «Человекобог и человекозверь» (1912) обращена к осмыслению поздних повестей «Дьявол» и «Отец Сергей» с точки зрения произошедшего в их образно-смысловом пространстве конфликтного пересечения христианской антропологии и толстовской «религии самоправедности и самоспасения разумом и разумным поведением». Декларируемая толстовством вера в «естественного» человека подрывается здесь художественными прозрениями о метафизике зла, ибо Толстой «слишком глубоко заглянул в человеческую душу... чтобы совершенно отвергать силу греха». В интерпретации Булгакова оба произведения наполнены «воплем религиозного отчаяния и сомнения», доходящим до, казалось бы, чуждой Толстому «андреевщины», с ее «ужасом жизни и ужасом перед жизнью». В «Дьяволе» автор достигает крайней безысходности в изображении греховных падений персонажей, а в «Отце Сергии» сосредоточенность на центральном герое, который «изнемогает от холода себялюбия», страдает от «затаенной боли и муки религиозного бессилия», оборачивается выхолащиванием подлинного смысла его церковного служения, ибо «через мантию монаха здесь слишком просвечивает всем известная блуза... При всей православной внешности о. Сергия из него удалены все действительные элементы православного старчества».

В контексте размышлений об антихристианских тенденциях современной культуры, общественной мысли примечателен очерк Булгакова «Карл Маркс как религиозный тип» (1906). Создание духовного портрета Маркса обусловлено заинтересованностью Булгакова как мыслителя, в прошлом глубоко увлеченного марксизмом, в том, чтобы «определить действительный религиозный центр в человеке, найти его подлинную душевную сердцевину», понять «религиозную природу современного социализма». Булгаков прослеживает, как по мере вызревания марксистской концепции, ее все более радикального противопоставления гегельянству становилось очевидным характерное для Маркса восприятие людей как «алгебраических знаков», элементов социологических построений, его целенаправленное стремление «излечить» их от религии, «зашнуровать жизнь и историю в ломающий ребра социологический корсет», поскольку для религиозного опыта

первичен именно «вопрос о ценности *моей* жизни, *моей* личности, *моих* страданий, об отношении к Богу индивидуальной человеческой души, об ее личном, а не социологическом только, спасении» (Выделено С.Н.Булгаковым). Сопряженная с «воинствующим атеизмом» «теневая сторона Марксова духа» вызвала богоборческую в своем основании экспансию марксизма из ограниченной области политэкономической теории к построению универсальной философии истории.

Вершиной многолетних литературоведческих штудий Булгакова стала его поздняя статья о Пушкине («Жребий Пушкина», 1937), связанная с идеями религиозно-философской пушкинианы Серебряного века и Русского Зарубежья (В.Соловьев, Д.Мережковский, И.Ильин, С.Франк и др.). Звенья духовной и творческой биографии поэта выстраиваются Булгаковым в виде *антиномий сакрального и профанного начал в устремлениях человека и художника*. Подобный антиномичный подход избавляет размышление о поэте как от его «канонизации», так и от сведения творческого процесса к социологическим мотивировкам. «Предстояние перед Богом в служении поэта», «самоткровение русского народа и русского гения», «зрячесть ума» сочетались у Пушкина со стихийностью, «распушенностью русского барства»; христианское мироощущение – с парадоксальной «невстречей» с Оптиной пустыней, Тихоном Задонским, Серафимом Саровским; драматичное «смещение духовного центра», иссякание «духовного источника творчества» после женитьбы – с «преображением его духовного лика» на пороге смерти... В судьбе поэта проступают, по Булгакову, таинственные грани, разделяющие жизнь и искусство, вечность и время: «В трагедии Пушкина обнаружилась вся недостаточность для жизни только одной поэзии, ибо писатель, даже гениальный, еще не исчерпывает и не определяет собой человека. В истории дуэли и смерти Пушкина мы наблюдаем два чередующихся образа: разъяренного льва, который может быть даже прекрасен, а вместе и страшен в царственной львиности своей природы, и просветленного христианина, безропотно и умирно отходящего в покой свой» (Выделено С.Н.Булгаковым).

Итак, статьи С.Булгакова о русской литературе являют органичное соединение аналитического и художественного путей освоения духовной биографии художника, образного мира его произведений. Постигая онтологическую природу творчества, Булгаков вглядывается в перепутья религиозных исканий писателей и их персонажей, при этом понимает веру как тревожный, мучительный, но спасительный в своих вершинных проявлениях путь к богочеловеческой личности Христа. Охватывающие широкие горизонты культуры, духовной, общественной жизни минувшего столетия, работы Булгакова стали выдающимся плодом религиозно-философской мысли об искусстве и литературе.

I. B. Nichiporov

Moscow state University

e-mail: il-boris@yandex.ru

Axiological ranges in the articles of S. N. Bulgakov about the Russian literature

Key words: Russian literature, religious and philosophical criticism of the Silver age, the Russian Diaspora, the Christian understanding of art.

The article presents the little-studied literary-critical heritage S. N. Bulgakov. Analyzed issues, compositional and stylistic originality of his articles on Pushkin, Dostoevsky, Tolstoy, Chekhov, Karl Marx.

Т.П. Слесарева

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

e-mail: slestp@yandex.ru

УДК 821.161.1-93.09

СОВРЕМЕННАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК СРЕДСТВО НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ (на примере повестей Дмитрия Емца о Мефодии Буслаеве)

Ключевые слова: современная детская литература, нравственное воспитание, духовные ценности, моральные принципы.

Вопросы нравственного воспитания человека волновали общество во все времена. Литература не только формирует у подростков определенные знания, умения, навыки, но и помогает их нравственному становлению, приобретению моральных, этических жизненных принципов. В статье на примере повестей Дмитрия Емца о Мефодии Буслаеве показана роль детской литературы в системе нравственного воспитания современного ребенка.

Одним из важнейших компонентов регуляции отношений между людьми выступает нравственность. Ценностные ориентации формируются в течение всей жизни, однако наиболее важным

для развития нравственно-ценностных ориентаций является подростковый возраст, в котором складываются интеллектуальные механизмы познания окружающего мира и самого себя.

Нравственное совершенствование тесно связано с воздействием художественной литературы, которая способна не только дать эстетическое наслаждение, но и научить человека, помочь сформировать его личность.

Важнейшим источником формирования личности ребенка является детская литература. Бесспорно, дети должны читать классику, однако и современная литература для подростков не менее важна, поскольку помогает юным читателям найти ответы на вопросы, касающиеся непосредственно нынешнего времени, когда *«граница между светом и мраком становится размытой. По сути дела, она фактически исчезла. Границу заменило то, что люди выбрали себе взамен добра и зла. Мелочные игрушки: приобретательство, погоня за ускользающими и одновременно быстро надоедающими удовольствиями. Плюс якобы важные новости, сменяющие друг друга каждый час и по сути ничего не значащие и ничего не меняющие. Как следствие, люди перестают интересоваться добром и злом и просто живут. Вялые, размякшие, ничего не желающие, ибо ерундовые желания запылили их мозг точно так же, как перхоть их волосы. Эйдос нужно закалять – в сомнениях, в слезах, в восторгах, в страданиях»* («Тайная магия Депресняка», с.117).

Особой популярностью среди подрастающего поколения пользуется серия приключенческо-фэнтезийных романов Дмитрия Емца, главным героем которой является наделенный магическим даром юноша по имени Мефодий Буслаев. Ему предстоит пережить немало испытаний, прежде чем он наконец выберет сторону и пойдет по своему собственному пути.

Соотношение добра и зла, любви и ненависти, природа счастья и справедливости всегда волновали и волнуют человека. Поскольку Добро и Зло – понятия не только ценностные, но и оценочные, они несут в себе элемент человеческой субъективности, личной пристрастности. *«Добро и зло части единого целого, как день и ночь, не могут существовать отдельно друг от друга, и потому растворены в каждом человеке в той мере, в которой зачерпнулось при рождении»* («Билет на Лысую Гору», с.107). И *«душа человеческая как яблоко – с одного конца растет, с другого ссыхается. В ней все, что угодно – и пропасти, и провалы, и старые шрамы. Она и всемогущая, но она же и беспомощна, и наивна, и глупа. Иногда она движется вперед, иногда откатывается...»* («Тайная магия Депресняка», с.61). Нужно быть осторожным, поскольку *«мрак есть, и его немало, но, когда видишь всюду только мрак, это означает, что Тартар уже просочился тебе в душу и пеленой заволок глаза. Пелена эта отсекает все светлое, доброе и хорошее. В результате человеку все кажется беспримесным, он становится озлобленным, теряет и рано или поздно погибает»* («Первый эйдос», с.301), а *«силы мрака – это искаженные силы добра. Грязь, грехи, тоска. Зло, если брать его суть, это сгнившее, испорченное, умершее добро»* («Лед и пламень Тартара», с.83). Практически все зависит от самого человека: *«Наши беды не снаружи – они внутри нас. Никто не способен устроить у нас в душе такой мрак, какой мы сами себе устраиваем и причем совершенно бесплатно»* («Лед и пламень Тартара», с.45). Ведь *«Если изначально признать зло естественным и нормальным, исчезает необходимость становиться лучше»* («Билет на Лысую Гору», с.108). Необходимо помнить, что *«болтовня о добре, которая не переходит в поступки, ведет к свету не больше, чем облизывание корешков умных книг в городской библиотеке»* («Первый эйдос», с.138), что *«Добром надо жить и дышать, даже не осознавая, что то, что ты совершаешь, – добро. Только такое деятельное добро настоящее. Все остальное – суррогат напоказ»* («Первый эйдос», с.215) и что *«в каждом, даже самом скверном, существе тлеет хотя бы одна искра добра. Главное – найти ее и не позволить погаснуть»* («Билет на Лысую Гору», с.133).

Любовь – эта та сфера жизни, которую особенно ценят подростки. Именно в этом возрасте имеется полная уверенность, что *«Любовь спасет мир»*. Отчасти так и есть, поскольку подростковая влюбленность окрыляет, придает решительности и настраивает на самые настоящие подвиги, ведь *«Любовь – это та сила, которая крутит в мире все велосипеды»* («Третий всадник мрака», с.234). *«Истинной любви бояться нельзя. Она согревает, облагораживает и созидает все, чего коснется. Земная же любовь как огонь. Слишком сильная и испепеляющая может сжечь, уничтожить, обрушить во мрак. Ложная любовь-опека способна всякого сделать слабым, вялым и эгоистичным»* («Тайная магия Депресняка», с.110). В то же время *«Любить – это терпеть человека и уважать в нем личность»* («Лед и пламя Тартара», с.250).

Каждый подросток стремится к счастью и совершенству, считая, вслед за героями Дмитрия Емца, что *«Счастье – когда хочется только отдавать и не важно, получишь ли ты что-нибудь взамен»* («Месть валькирий», с. 105). Но порой можно увлечься и забыть об элементарных моральных ценностях, а ведь *«Нравственность падает один раз, зато бесконечно»* («Тайная магия Депресняка», с.287).

Счастье без смысла жизни невозможно. «Всякое существо, сколь бы жалким оно ни казалось, должно иметь в жизни если не идею, то хотя бы мысль – опору, иначе весь карточный домик его бытия рухнет в одночасье» («Третий всадник мрака», с.303). «Единственное условие для счастья – не желать его для себя лично. Счастье в самоограничении» («Лед и пламя Тартара», с.9).

Смысл жизни связан с личным выбором человека. Это результат свободного волеизъявления. Значит, избранный смысл жизни влечет за собой полную ответственность за те практические действия, которые из него следуют. Свобода невозможна без ограничений как внешними, так и внутренними факторами: «Существуют внутренние преграды, которые перешагивать нельзя. За ними пропасть и нет возврата» («Тайная магия Депресняка», с.397). Свободный выбор человека всегда ведет его к моральной ответственности, так как, совершая поступок, человек, так или иначе, затрагивает интересы других людей, общества.

Повести Дмитрия Емца учат быть честными: «Правда всегда предпочтительнее лжи. Хотя правдой тоже надо размахивать аккуратно. Правда – тяжелая дубина, которой при неосторожном обращении легко просадить голову и ввергнуть человека в пучину уныния» («Первый эйдос», с.119), учат внимательному отношению к людям, а люди бывают разные: «Люди – это река. Медлительная и узкая лесная речка, прокопавшая русло в торфяных берегах. Кто-то подобен блику на воде. Кто-то лилия, кто-то кувшинка, кто-то притопленная у берега коряга, покрытая темной слизью» («Первый эйдос», с.292), хотя «к каждому сердцу есть своя отмывка» («Третий всадник мрака», с.208).

Таким образом, благодаря Мефу и Даф подростки задумываются о философии жизни, благодаря Улите и Арею учатся не давать себя в обиду, отвечать каждому, кто задевает за самое больное, благодаря Эссиорху и валькириям понимают, что каждый добрый случай прибавляет уверенности, благодаря Мошкину, Вихровой и Чимоданову осознают, что каждый человек имеет право быть таким, какой он есть, не поддаваясь обществу и глупым стереотипам, а благодаря Ирке и Матвею осознают, что любовь – это лучшее, что есть.

Т. Р. Slesareva

Vitebsk state University named after P. M. Masharov
e-mail: slestp@yandex.ru

Modern children's literature as a means of moral education (on the example of novels by Dmitry Yemets about Methodius Buslaev)

Key words: modern children's literature, moral education, spiritual values and moral principles.

Questions of moral education of the person cared about the society at all times. Literature not only provides teenagers certain knowledge, abilities, skills but also helps their moral formation, acquisition of moral, ethical life principles. In article on the example of novels by Dmitry Yemets about Methodius Buslaev the role of children's literature in the system of moral upbringing of the modern child.

Н. С. Цветова

Санкт-Петербургский государственный университет
e-mail: cvetova@mail.ru

УДК 821.161

АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ПРОЗЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Ключевые слова: традиционалист, топос, хоровод, мотив, идеологема.

Статья посвящена топическому анализу русской традиционной прозы. Особо внимание уделяется топосу хоровода как институциональному. Как наиболее типичный проанализирован подробно последний рассказ Валентина Распутина.

Констатация деградация ценностных основ мировой культуры и национальной жизни сегодня мало кого удивляет. В разной форме в разных сферах публичного коммуникативного пространства беспрестанно актуализируется основной вопрос аксиологии, сформулированный когда-то Соколатом: «Что есть благо?». Контекст для соответствующих критичности исторического момента признаний – на Западе популярная идея «культурно-ценностного плюрализма» (Дж. Грей. «Поминок по Просвещению», 2003), связанная с невозможностью обоснования политики и морали. В России – неустанный поиск такого обоснования. Вариант завершения поиска недавно на первой странице популярного еженедельника предложила В. Матвиенко: «Любая национальная правовая

система стабильна и эффективна только тогда, если в своих принципах, базовых нормах она является юридическим оформлением исторически сложившихся политических, экономических, социальных и культурных, духовно-нравственных ценностей конкретной страны, нации» [8, с. 9].

Казалось бы, базовая формула общественного бытия найдена, но есть два «но». Первое – сомнение в справедливости марксистской идеи историчности и познаваемости ценностей. Второе – актуальность давнего заключения А.Хомякова «Мы России не знаем»: сегодня мы, может быть, как никогда далеки от постижения сущности русского мира. Попытки выявления этих самых политических, экономических, социальных и пр. ценностей, их иерархии, формирующей онтологическую основу бытия, неизбежно заканчиваются возвращением к известным абстракциям: общие ценности фиксируются в социальных связях и особенностях функционирования социальных институтов, а субъектные в императивах и запретах, целях и нормативных представлениях, которые задают способ существования человека, воздействуя не только на сознание, но и на подсознание, «определяя направленность волевых усилий, внимания, интеллекта» [14, с.764]. При этом ни философия, ни социология не способны определить истинную глубину залегания того или иного ценностного представления во внутренней структуре личности, в системе человеческих взаимоотношений. Общественное сознание довольствуется бесконечным повторением общих мест, игнорируя существование великой русской литературы как подлинного человеческого документа, аксиологическую информативность которого переоценить невозможно.

Объект нашего исследования – русская традиционная проза второй половины XX века – литературный пласт, обладающий, если воспользоваться формулой С.М.Толстой, «повышенной аксиологичностью», декодирование которой может осуществляться прежде всего в русле базирующейся на национальной компаративистике «онтологической поэтики» (Л.В.Карасев), одним из инструментов которой, на наш взгляд, является топка – система относительно устойчивых «структурно-смысловых моделей» (П.Е.Бухаркин, И.В.Анненкова и мн. др.), воплощающихся в художественных образах, мотивах, концептах, символах и т. п. Современная гуманитарная наука признает существование топки культуры (устойчивых мотивов, героев-символов, событий-символов, определенного набора литературных средств, с помощью которых воплощался народный нравственный кодекс) [10]. Гарантией эффективности использования топки в литературоведении стала убежденность в том, что топика существует вне произведения, принадлежит историко-литературной реальности, из которой произведение возникает, и может выполнять функцию образа, мотива, метафоры, символа, аллегории и т. д. Для европейской гуманитаристики и поныне топика – едва ли не единственная система речемыслительных моделей, способствующая постижению традиций, воспитанию “общего чувства” (термин Гревеница, 1987). Теоретико-литературное обоснование возможности использования топки как инструмента анализа новейшей прозы, наследующей классическую литературную традицию, впервые были представлены в монографии П. Е. Бухаркина («Риторика и смысл», 2001), доказавшего, что реализм только внешне отказывается от топических принципов организации текста и образа.

Исследователи классической русской литературы, как правило, обращают внимание на топоры времени и пространства, жизни и смерти, на топоры материнства и т. п., транслирующие без излишней сосредоточенности на форматировании шкалы оценок представления об онтологических и антропологических, социальных, идеологических и эстетических ценностях, их иерархии. В русской прозе второй половины XX века «повышенная аксиологичность» «художественного состава содержания» (выражение М.М.Бахтина) была особенно характерна для литературных текстов писателей-традиционалистов: В.Астафьева и В.Распутина, Е.Носова и Ю.Трифонов, В.Белова и А.Солженицына [7]. Топическая организация большинства художественных текстов, созданных этими писателями, имеет в своем основании бинарную оппозицию жизнь-смерть [13]. Второй компонент этой оппозиции презентуется с помощью эсхатологической топки, о чем мы писали подробно. В ядро системы топоросов жизни, с нашей точки зрения, входит только на первый взгляд кажущийся периферийным или устаревшим топорос хоровода, существующий в проанализированных текстах, как правило, если использовать определение М. М. Бахтина, «в неразвитом, в необоснованном, в интуитивном виде» [4, с.125].

Хоровод – идеально-регулятивный топорос. С одной стороны, он соотносится с наиболее значимым мифопоэтическим символом – кругом, отражающим идею цикличности времени и представления о структуре пространства, связанным с солярной символикой. С другой стороны, топорос хоровода зафиксирован в русской культуре в соответствующем концепте, имеющем сложную смысловую структуру. Это не просто старинный коллективный народный танец, это значительное событие для многих сильных, здоровых, красивых людей, объединенных в процессе общего переживания радости и праздника. Движение певуний в хороводе идеально подчинено национальному коммуникативному коду, предлагающему русскому человеку самостоятельно, но в подчиненности

с молоком матери усвоенным принципам, выстраивать многообразное взаимодействие с теми, кто оказался рядом, ради проявления своего таланта и своих возможностей.

Хоровод – модель пространства, освободившегося от иерархических социальных зависимостей; модель слияния времен природного и космического. В хороводных песнях со всей полнотой и искренностью, выявляются внутренние свойства русского человека. Недаром пословица гласит: «Сказка – сладка, а песня – боль».

Именно в хороводе выражается с предельной точностью и полнотой национальное представление о гармонии движения, окружающего мира, эстетические представления. Одним словом, код хоровода требует серьезной расшифровки, ибо хранит представления наших предков об устройстве мира, природы, о стандартах поведения, о моральных принципах и критериях, в соответствии с которыми в течение многих столетий организовывались формальные и неформальные взаимоотношения.

Но во многом благодаря авторитету М.М.Бахтина, топос хоровода на несколько десятилетий был скрыт за популярным амбивалентным учением о карнавале, которое последователи и апологи, организовавшие «бахтинобум» (выражение А.Н.Андреева) [1], по ироничному замечанию С.А.Небольсина, превратили в «глубоко по-русски «антирепрессивную», «демократичную», «еретичную или ереселюбивую, всемирно-освободительную, раскрепостительную» [9] и пр.

Возвращение топоса хоровода в поле научного поиска началось в 1960-е годы, когда были опубликованы сначала работы В.Я.Проппа, посвященные морфологии русских праздников, потом появились исследования сотрудников Пропповского центра, наконец, статьи одного из учеников Бахтина – и С.А.Небольсина. С.А.Небольсин настаивает на существовании целого ряда обстоятельств, не позволяющих карнавалу, несмотря на древность и распространенность его, «считаться универсальным образом или символом для культуры». Он утверждает, что хоровод является не просто рядовой «частью культурного быта», но тем уникальным одухотворенным и эстетически значимым образом русской культуры, который позволяет постичь ее сущность [9, с.13]. Естественно, что хоровод как институциональное культурное явление зафиксирован в соответствующем литературном топосе, в тексте воплощении которого отражалась сложнейшая рефлексия по поводу формы и содержания древнейшего феномена национальной культуры, начиная с «Слова о полку Игореве». При развитии литературной традиции от Пушкина до Блока образ хоровода и номинирующее его слово получили мощнейшую «метонимическую подпитку» (выражение Н.А.Илюхиной). Наиболее известная художественная презентация этого топоса в русской прозе последних десятилетий принадлежит номинанту Букеровской премии 1998 года московскому прозаику А.Уткину (роман «Хоровод», 1998) и С.Кузнецову (роман «Хоровод воды», 2010), использующих слово как средство создания концептуальной метафоры, за которой в названии закрепляется сюжетобразующая роль.

Принципиально иное, в ключевых проявлениях полностью соответствующее фольклорному, текстовое воплощение топос хоровода получает в малой прозе традиционалистов. Самое яркое – в рассказе В.Г.Распутина «Видение» (2003 год, журнальная публикация - 1997), где базисный топос хоровода с абсолютной отчетливостью представлен охватывающим, поглощающим все текстовое пространство лексико-семантическим полем, ядро которого зафиксировано в символическом осеннем пейзаже: *«Горячо рдеют леса, тяжелы и душисты спутанные травы, туго звенит, горчит воздух и водянисто переливается под солнцем по низинам; дали лежат в отчетливых и мягких границах; межи, опушки, гребни – все в разноцветном наряде и все **хороводится**, важничает, ступает грузной и осторожной поступью... И все роняет, роняет семена и плоды, устилая землю. «Бабье лето» теперь помолодело: весна вдвигается в лето, а лето в осень, в сентябре еще зелено, ядрено, крепко, осенью и не пахнет, а снежный саван между тем готовится без промедления. Через неделю после Покрова ударит мороз, а потом будет мокнуть, ворочаться с боку на бок, томиться. А потом и вовсе обсохнет. И весь на опоздаках сохранившийся убор густо полетит-заметелит крупным пестрым севом...»* [11, с.451].

В пейзаже идеально проявлен ключевой для анализируемого распутинского рассказа мотив хоровода, получающем естественное для большинства «деревенщиков» натурфилософское обоснование. Исследователи часто говорят и пишут о том, что художественное содержание хоровода в первую очередь связано с образами русской природы (это общее место – см. любой интернет-ресурс). Лексический ключ привычного обоснования у Распутина – глагол «хороводиться», который фиксирует основную, если не единственную форму существования природы («все хороводиться»). Как следствие, хоровод в этом распутинском пейзаже становится и основной формой структурирования пространства: хороводятся и «межи, опушки, гребни» – все опорные точки окружающей реальности. Важна последовательность, в которой представлено предметное наполнение пространства. В этой последовательности отражается естественный порядок постижения всей полноты окружающего мира – от ближнего объекта к дальнему, который с невероятной точностью когда-то был предъявлен и обоснован в повести Е.И.Носова «Усвятские шлемоносцы» [12].

Картина природы, с одной стороны, привычно расстилается вширь и вдаль, но, с другой, дорога, которая манит повествователя, *петляет*, минуя пригорки и низинки, чтобы исчезнуть и появиться *на взъеме*, в стремлении к бесконечности напоминает о существовании мира дольного, о нерасторжимой связи двух миров, путешествие по которым уготовано человеку.

У Распутина хоровод определяет и главный принцип организации земного времени: хороводом, в точном соблюдении установленных вечностью интервалов сменяют друг друга времена года, уплывают годы, месяцы, часы, дни и минуты – улетают осенние листья как знаки уходящего времени.

Не минует писатель солярную символику хоровода – завершает пейзаж описанием солнца: *тихого и слабого, с четким радужным ободом* [11, с. 451]. И не менее важен в этом случае и ассоциирующийся с ритмическим рисунком медленного, находящегося в абсолютном подчинении гармонии музыкального, песенного сопровождения движения в хороводе интонационный рисунок повествования, который напоминает о благородстве и выдержанности, о сдержанности и спокойствии, о насыщенности и глубине хороводов северных. Ритмы – звуковой, грамматический, синтаксический, как это принято в русском фольклорном произведении, у Распутина накладываются друг на друга, обеспечивая удивительную гармонию текста. Возникает интонация, благодаря которой описание пейзажа обретает особую жизненную силу, рождая особый настрой, особое ощущение бытия – обусловленное сложнейшим «комплексом человеческой чувственности и идеологии, в котором природное неотделимо от социального, телесное от духовного» [6, с.94], возникшим при рождении русского мира, выразившим себя в выросшем из старинных языческих обрядов и игрищ древних славян, поклонявшихся могущественному богу Солнца. Еще одним текстовым выражением эмоций, соответствующих этому удивительному ощущению, у Распутина становится «мерцание» – уход, исчезновение и возвращение «речевого лада» – тонической рифмы, поддерживающей уникальный ритмический облик текста. Это «мерцание» запечатлевает и передает мельчайшие изменения настроения повествователя, отражает направление движения его мысли.

Так медленно, ненавязчиво осуществляется писателем форматирование многокомпланентного топоса в соответствии со сложнейшим процессом восстановления в сознании распутинского героя элементов древнего восприятия реальности и видения жизни как бесконечной цепи неразрывных явлений, событий, каждому из которых свой *черед* [11, с.466], а черед этот устанавливается неизблемыми законами природы, символом которой становится поздняя просветленная осень, *«крепко обнявшая весь расстилающийся»* перед человеком мир. В этом маленьком эпизоде Распутин глобализует символику круга, как мы уже отмечали, базовую для топоса хоровода.

С мягкой иронией почти в конце писатель пытается обойти возможные упреки в *растительном философствовании* [11, с.452]. И говорит о главном своем открытии, случившемся на исходе земного пути, – о существовании *единой цепи жизни* и *единого ее смысла*, по сути, это открытие свидетельствует о том, что интересовавший нас топос, зафиксированный в мерцающем мотиве хоровода, включается Распутинным в ментальную зону *веры*, веры в Бога, имя которому Жизнь, жизнь под сенью вечности – бесконечности цепочки дней, охраняет которую маленький седовласый старичок, обладающий удивительным портретным сходством с Николой-угодником.

Естественно, распутинский вариант овеществления топоса хоровода не единственный. У другого классика – Астафьева – все иначе: топос хоровода прежде всего связан с концептуальной метафорой – ядерной при изображении жизни природы, включенной в зону памяти повествователя. Астафьев формирует мощное лексико-семантическое поле, ядром которого становится концепт, имеющий иную эмоциональную ауру, выполняющий функцию «показателя» (Д. С. Лихачев) иного состояния культуры и человека.

Содержание концепта в прозе Астафьева примерно к середине 1990-х меняется вместе с утратой мечты о времени, когда смыслом *намерений всех культурных людей станет общий большой хоровод* (из интервью В.П.Астафьева «Литературной газете» – 1994. 4-11 ноября). Неотступной становится мысль об угасании древней песни *«прекрасной и далекой Родины»*, *«раздавленной веками, знакомой мне до боли страны под названием «Русь»* [3, с.429]. В описаниях поздних астафьевских персонажей – людей, утративших представление об идеальной форме существования, это направление деформации топоса, свидетельствующее об окончательном оформлении трагической уверенности писателя в разрушении национального мирозерцания, сущностных, нутряных качеств национальной культуры, ключевым в системе которых в течение многих веков являлось стремление к гармонии во всех ее проявлениях (содержательно – в особом переживании человеческой общности, человеческого единства, в уникальных возможностях для реализации индивидуальности и т. п.) зафиксировано отчетливо сначала в «Печальном детективе», потом в «Людочке». Подчеркиваем, одним из наиболее ярких формальных выражений этого стремления был культурный код хоровода. Астафьев номинацию этого кода превращает в идеологему, транслирующую не столько философские, как у В.Распутина, сколько этические смыслы.

Так в стремлении исследовать «когнитивно-смысловое пространство жизни народа» [5] писатели-традиционалисты, преодолевая литературную моду, давление критики и литературной теории, создавали «эстетическую реальность» (А.Б.Удодов), проясняющую основы конкретно-исторической жизни на уровне ее аксиологических оснований, отражающих онтологически значимые константы народного мирозерцания, декодирование которой - один из вариантов преодоления продолжающейся деформации общественного и индивидуального сознания.

Литература

1. Андреев, А.Н. «Бахтинобум» как симптом кризиса в литературоведении / Литературоведение на пороге XXI века: Материалы международной научной конференции. – М.: Рандеву-АМ, 1998. – С. 58-64.
2. Астафьев, В.П. Пир после победы / В.П.Астафьев // Собр. соч. : В 15 т. Т. 5. – Красноярск: «Офсет». 1997. – С. 247- 280.
3. Астафьев, В.П. Дуда / В.П.Астафьев // Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. – Красноярск: «Офсет», 1997. – С. 426-429.
4. Бахтин, М.М. Тетралогия / М.М.Бахтин. – М.: Лабиринт. – 1998. – 608 с.
5. Дырдин, А.А. Михаил Шолохов и духовно-культурные традиции русского народа / А.А.Дырдин // Мир Шолохова. Научно-просветительский общенациональный журнал. – 2016. – № 1(5). – С. 41-55.
6. Карасев, Л.В. Вещество литературы / Л.В.Карасёв. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 399 с.
7. Ковтун, Н.В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика / Н.В.Ковтун. – Красноярск: СФУ, 2013. – 352 с.
8. Матвиенко, В.И. Правовая система страны должна опираться на национальные традиции и ценности / В.И.Матвиенко // Независимая газета. – 2016. – 12 августа – 1 сентября. – С. 8 – 9.
9. Небольсин, С.А. Карнавал или хоровод / С.А.Небольсин // Литературная газета. – 2004. – № 31. – С. 13.
10. Панченко, А.М. Русская история и культура / А.М.Панченко. – СПб: Азбука, 1999. – 464 с.
11. Распутин, В.Г. Дочь Ивана, мать Ивана. Повесть, рассказы / В.Г.Распутин. – Иркутск: Издатель Сапронов. – 2005. – 480 с.
12. Цветова, Н.С. Онтопоэтика повести Е.И.Носова «Усыятские шлемоносцы» / Н.С.Цветова // «В краю отеческой привязанности». Образы и легенды Центрального Черноземья в литературе XX века. – Воронеж: Наука-Юнипресс, 2016. – С. 142 – 161.
13. Цветова, Н.С. Русская литературная эсхатология. Век XX. Эсхатологические идеи прозаиков-традиционалистов / Н.С.Цветова. – Lambert: Academic Publishing, 2012. – 241 с.
14. Ценностные ориентации // Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – С.764-765.

N. S. Tsvetova

St. Petersburg State University
e-mail: cvetova@mail.ru

Axiological essence of the Russian traditional prose second half of the XX century

Keywords: traditionalist, topos, round dance, motive, ideologeme.

Article is devoted to the topich-analysis of the Russian traditional prose. Especially the attention is paid a top wasp of a round dance as institutional. As the most typical is analysed in detail the last story of Valentin Rasputin.

II. ХАРАКТЕР ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В ЛИТЕРАТУРЕ

Т.Р. Багарадава

Установа адукацыі “Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт”

e-mail: t.baharadava@psu.by

УДК 82.09

СРОДКІ ВЫРАЖЭННЯ АКСІЯЛАГІЧНЫХ АРЫЕНТАЦЫЙ У “ВАЕННАЙ” АПОВЕСЦІ І. ШАМЯКІНА “АГОНЬ І СНЕГ”

Ключавыя словы: аксіялогія, каштоўнасці, агульначалавечыя каштоўнасці, каштоўнасныя арыентацыі, сістэма каштоўнасцей.

У артыкуле разглядаюцца асноўныя сродкі паказу каштоўнасных арыентацый асобы з праекцыяй на мастацкую літаратуру. Прадметам даследавання з’яўляецца апавесць “Агонь і снег” – трэцяя ў пенталогіі І.Шамякіна “Трывожнае шчасце”. Паказваецца іерархія аксіялагічных арыентацый герояў аповесці, актуалізацыя каштоўнасцей у выніку змены знешніх і ўнутраных фактараў.

Патрэба ў вызначэнні каштоўнасных арыентацый, прыярытэтаў і сэнсу жыцця ўзнікае ў кожнага чалавека, што з’яўляецца неад’емнай часткай фармавання асобы. Адметнасці станаўлення асобы залежаць ад многіх фактараў: дамінуючага гістарычнага этапу; эканамічнага і культурнага ўзроўню развіцця грамадства; каштоўнасных прыярытэтаў, якія прапаноўваюцца акаляючым асяроддзем і сям’ёй; задачамі, што патрэбна вырашыць у розных ўзростах перыяды.

За працяглы час існавання грамадства выпрацаваны агульначалавечыя каштоўнасці і нормы маральных паводзін. “У грамадстве заўсёды з’яўляюцца каштоўнымі дабрывы, пастаянства, шчырасць, узаемадапамога і абвяргаюцца цынizm, падман, сквапнасць, ганарыстасць, злачынствы” [3].

У сучасным грамадстве асноўнымі агульначалавечымі каштоўнасцямі з’яўляюцца сям’я, здароўе, адукацыя, праца. Агульначалавечыя каштоўнасці непасрэдна звязаныя з агульнымі каштоўнасцямі чалавека. Іх умоўна можна падзяліць на матэрыяльныя і духоўныя (маральныя). Кожны чалавек аддае перавагу тым ці іншым каштоўнасцям, рэалізацыя якіх неабходная для самасцвярджэння асобы. Выбар залежыць ад чалавечай індывідуальнасці, напоўненасці ўнутранага свету асобы, разнастайнасці інтарэсаў. Светаўспрыманне чалавека і яго лад жыцця фармуюцца на працягу існавання асобы. Вядучую ролю адыгрываюць традыцыі, што склаліся ў грамадстве: нацыянальныя, рэлігійныя і сацыяльныя. Значная роля адводзіцца акружэнню чалавека: сям’і і сябрам.

Даследчык В.Н.Куніцына адзначае, што адначасова ў свядомасці чалавека існуе не больш за дванаццаць каштоўнасцей, якімі ён можа кіравацца. Назіранні і сістэматычныя навуковыя даследаванні паказваюць, што за сваё жыццё чалавек, ставячы перад сабой шэраг аксіялагічных прыярытэтаў, у некаторай ступені рэалізуе толькі адзін-два. Яны становяцца фундаментальнымі матыватарамі дзейнасці.

Іерархія каштоўнасных арыентацый асобы з’яўляецца дастаткова ўстойлівай. Паводле вызначэння М.І.Бобнева і Е.Д.Дарафеева каштоўнасная свядомасць асобы аднатыпова праяўляецца ва ўсіх сферах жыцця і дзейнасці чалавека. М.А.Сомая мяркуе, што каштоўнасныя арыентацыі змяняюцца вельмі павольна, бо адлюстроўваюць глыбінныя і менш зменныя пласты псіхікі чалавека. Даследчык Т.Шыбутані сцвярджае, што “свядома ці бессвядома людзі імкнуцца рэалізоўваць тыя магчымасці, якія адпавядаюць іх асноўным каштоўнасцям” [3]. Такім чынам, у жыццядзейнасці грамадства, сацыяльных груп і чалавека каштоўнасці выступаюць сацыяльным крытэрыем ацэнак ў выбары альтэрнатывы найбольш жаданага і даступнага.

І.В.Фядосава канстатуе: “Узмацненне дынамікі сацыяльных супрацьлегласцей абвастрае пытанні каштоўнасна-сэнсавыя самавызначэння...грамадзян” [5]. Мастацкая літаратура з’яўляецца своеасаблівым фіксатарам культурна-гістарычных акалічнасцей і адлюстроўвае адпаведную спецыфіку формаў паводзін чалавека.

Беручы за аснову, у сувязі з абранай тэматыкай, разгляд аповесці І.Шамякіна “Агонь і снег”, якая з’яўляецца трэцяй часткай пенталогіі “Трывожнае шчасце” і можа лічыцца адносна самастойным творам, мы мелі на мэце прасачыць функцыянаванне пералічаных вышэй акалічнасцей фармавання аксіялагічных прыярытэтаў у дачыненні менавіта да жанру “ваеннай” аповесці.

Вайна выступае арэнай абвастрэння сацыяльных праблем чалавечага грамадства, квінтэсенцыяй супрацьлегласцей, у тым ліку і каштоўнасных. А.Г.Асмолаў называе ўражанні чалавека ў такой сітуацыі “шокам ад цяперашняга”. У такіх умовах чалавек імкнецца выпрацаваць у

сабе і прыняць такія каштоўнасці, якія дазваляць яму знайсці сваё месца ў розных сістэмах і сама-вызначыцца. Асабліва складана вызначыцца маладому пакаленню, маральныя крытэрыі паводзін якога не ўстаяліся, а сістэма каштоўнасцей – рухомая.

І.Шамякін у пенталогіі стварае вобразы маладых людзей, на долю якіх выпадаюць шматлікія выпрабаванні існуючай эпохі: сталіншчына, Вялікая Айчынная вайна, пасляваеннае аднаўленне грамадства. Аўтар паказвае абстрактнае супрацьлегласцей паміж асобай, якая фармуецца, і новым грамадствам. Трэцяя аповесць пенталогіі “Агонь і снег” – найбольш паказальная ў сувязі з дадзенымі акалічнасцямі. Яна напісана ў форме дзённіка, што дае падставу казаць пра асаблівую праўдзівасць адлюстравання падзей і працяг традыцый беларускай “ваеннай” аповесці, пачынаючы з часоў М.Гарэцкага.

С.Л.Рубінштэйн мяркуе, што “тыя ці іншыя каштоўнасці актуалізуюцца ў выніку змен унутраных і знешніх умоў” [4]. Ваенныя дзеянні – асноўны каталізатар такіх змяненняў. Аповесць “Агонь і снег” пачынаецца наступнымі радкамі: “Вайна... Трэція суткі, як яна пачалася. Ударыла, як гром з яснага неба, аглушыла, і я ніяк не магу апомніцца...Гэты звон і гул у галаве з’явіўся адразу ж, як толькі я першым на батарэі пачуў аб вайне. І страх (мне сорамна прызнацца ў гэтым), страх таксама запаланіў душу з першых хвілін. Увесь час думаю пра смерць. Няўжо гэта канец? У дваццаць адзін год?” [7]. І.Шамякін як адметны псіхолаг ламае стэрэатыпы адлюстравання зрухаў свядомасці галоўнага героя – Пятра Шапятавіча – маладога чалавека, на долю якога выпала шмат маральных выпрабаванняў. Нагадаем, што доўгі час ў савецкай літаратуры пры адлюстраванні падзей вайны і яе ўспрымання савецкімі людзьмі існаваў кананічны паказ, які прадугледжваў гераізацыю ўчынкаў персанажаў і дамінаванне патрыятычных памкненняў.

У айчыннай літаратуры ўзнаўляецца каштоўнасна-нарматыўная аснова беларускай культуры, якая абумоўлівае наяўнасць у літаратурных творах маральнага, эстэтычнага, агульначалавечага рэсурсу, які адлюстроўваецца ў аксіялагічных катэгорыях патрыятызму, сацыяльнай адказнасці, гуманізму, добра і зла, сумлення. Л.Талстой казаў: “Вось дзе вучышся жыць. Бачыш розныя погляды на жыццё, на каханне, з якімі можна не пагадзіцца, але свой уласны становіцца разумнейшы і цвёрдзейшы” [1, с.41-44]. І.Шамякін паказвае рэфлексію галоўнага героя – змену яго маральных каштоўнасцей, сталенне: “Дзіўная рэч! Ці даўно быў той час, калі я любіў чытаць пра вайну і, як, напэўна, многія мае ровеснікі, употай марыў аб ваенным подзвігу?...Наіўны хлопчык! Ты можаш памерці, не зрабіўшы аніякага подзвігу, нават самага маленькага...Зусім інакшай паўстала ў маім уяўленні вайна – нічога прыгожага, адно жудаснае. Я думаю: якое гэта шчасце – мір, цішыня на зямлі!” [7].

У літаратурным творы існуюць розныя формы прысутнасці чалавека. Гэта апавядальнік, лірычны герой і персанаж, які раскрывае чалавека найбольш поўна. Паказальным з’яўляецца той факт, што ў аповесці Пятро Шапятавіч выступае ў трыякай ролі, таму падзейная і маральная канва твора вельмі абвостраная. “Героі літаратуры розных краін і эпох бясконца разнастайныя. Разам з тым...заўважаецца паўтаральнасць, звязаная з жанравай прыналежнасцю твора і, што яшчэ значней, з каштоўнасцямі арыентацыямі дзейсных асоб” [2]. Побач са шматлікімі творамі замежных аўтараў пра першую і другую сусветную вайну, якія стварылі шырокі спектр літаратурных герояў, вобраз Пятра Шапятавіча ў айчыннай літаратуры супастаўляльны з вобразам Лявона Задумы з цыклу твораў М.Гарэцкага. У творы “На імперыялістычнай вайне”, які варта па ўсіх канонах лічыць “ваеннай” аповесцю, таксама ў дзённікавай форме ад асобы галоўнага героя распавядаецца пра натуралізм ваеннай рэчаіснасці, паказваецца змена аксіялагічных арыентацый маладога чалавека, прапагандуюцца маральныя каштоўнасці.

Аповесць “Агонь і снег” раскрывае ў форме дыялогу паміж Пятром Шапятавічам і яго сябрам Сёмам Пясоцкім сутнасцю неабходнасць маральнага адлюстравання рэчаіснасці, яе праўдзівага апісання: “...Я не люблю дзённікаў. У іх хлусяць...Не, я напішу праўду. Напішу ўсё, што перажыў, перадумаў...Я пішу для Сашы, а ёй я ніколі не хлусіў...” [7].

Э.Фром пісаў: “Няма ніводнай культуры, якая магла б абысціся без сістэмы каштоўнасцей арыентацый ці каардынат” [2]. Традыцыйнымі ў агульнапрынятым вызначэнні прадстаўленыя маральныя каштоўнасці герояў аповесці І.Шамякіна. Сям’я з’яўляецца прыярытэтным каштоўным арыенцірам для герояў аповесці. Для галоўнай гераіні Сашы Траянавай сям’я бацьцаў ў хрысціянскім разуменні – раз і назаўсёды. Не зусім тыповай з’явай падаецца паказ здрады галоўнага героя сваёй каханай. Тым не менш, маральныя каштоўнасці дамінуюць: Пятро праходзіць доўгі шлях пакаяння ў сваіх грахах і маральнага ачышчэння, трапляючы ў шматлікія жыццёвыя перыпетыі, адной з якіх у трэцяй аповесці становіцца вайна. Паводле слоў В.Распуціна, важна, каб “аўтар не адчуваў сябе вышэй за сваіх герояў і не рабіў сябе вопытней за іх” [2]. Прата-тыпы галоўных герояў пісьменніка – ён сам і яго жонка. Такім чынам, дадзеная акалічнасць з’яўляецца яшчэ адным яркім сцвярджаннем аб’ектыўнай ацэнкі рэчаіснасці.

Інтэнсіўнае станаўленне і шырокае ўзмацненне псіхалагізму ў літаратуры XX стагоддзя мае глыбокія культурна-гістарычныя вытокі. Не паглыбляючыся ў беларускую гісторыю, варта сказаць, што і для айчыннага культурнага поля яно звязана з актывізацыяй самасвядомасці чалавека. Новую і арыгінальную форму псіхалагізм пачаў выяўляць у шэрагу літаратурных твораў XX стагоддзя. Актывізаваўся мастацкі прынцып, які характарызуецца ўзнаўленнем “плыні свядомасці”.

Своеасаблівым сродкам адлюстравання ваеннай рэчаіснасці ў апавесці “Агонь і снег” з’яўляецца прысутнасць такога прынцыпу пры паказе разваг галоўнага героя ў час баёў, напісанні дзённіка, унутраных маналогаў. Даведаўшыся, што з’явіўся Мінскі напрамак, Пятро Шапатовіч ліхаманкава рэфлексуе: “І дзіўныя пачуцці апанавалі мяне: да болю ў сэрцы захацелася паехаць туды...Каб хто ведаў, як мне хочацца туды, на зямлю бацькоў, дзе кожная прыдарожная бярозка здавалася б маці, сястрой, жонкай і засланяла б ад куль...Неадольнае жаданне апынуцца там вынікае з нечага больш глыбокага і моцнага. Можна, хочацца прыйсці хутчэй да свайго шчасця...Жаданне гэтае мацней за страх смерці...Жаданне змагацца, жыць... А смерць? Хто ведае. Дзе каго яна напаткае...” [7].

Формы паводзін людзей складаюць адну з неабходных умоў зносін паміж імі. Гэтыя формы вельмі разнастайныя. Характар рухаў, жэстаў, інтанацый залежыць ад камунікатыўнай устаноўкі чалавека, яго намераў і звычак. І.Шамякін вялікую ўвагу надае мастацкай дэталі: партрэтным характарыстыкам герояў, формам іх паводзін, моўным адметнасцям: “Я старанна агледзеў сябе, паправіў рэмень,...казырнуў і адрапартаваў выразна і гучна...Само сабой прыйшло жаданне паказаць сябе ў гэтую хвіліну з найлепшага боку...Купанаў, маленькі, перацягнуты рамянямі, стоячы каля стала, адказваў, як заўсёды, прыгожа; ён ніколі не адказваў на прывітанне малодшых няўважліва, абыхавым узмахам рукі, як часам робяць іншыя афіцэры” [7].

Свет рэчаў складае істотны бок чалавечай рэальнасці, як першаснай, так і мастацка ўвасобленай. Гэта – сфера дзейнасці і месцазнаходжання чалавека. Рэч звязана з паводзінамі, свядомасцю чалавека і складае неабходны кампанент культуры. Яна пачынае дзейнічаць у духоўнай прасторы. Часцей за ўсё рэчы, што ўводзяцца ў мастацкія тэксты, з’яўляюцца эпізодычнымі: даль-намер Жэні Пясоцкага; старыя скрынкі, якія выкідвае Пятро Шапатовіч; радыё, па якім выступе Сталін; канюшына, пра якую ў лісце піша Саша і інш. Такім чынам, рэчавая канкрэтнасць складае неад’емную і істотную частку слоўна-мастацкай вобразнасці.

Прырода таксама выступае важным паказчыкам назапашанага вопыту чалавецтва. Формы прысутнасці прыроды ў літаратуры разнастайныя: міфалагічнае ўвасабленне яе моцы, паэтычныя ўвасабленні, эмацыйна афарбаваныя меркаванні, апісанні жывёл і раслін, пейзажы. Прырода садзейнічае адлюстраванню не толькі акаляючай рэчаіснасці, але і ўнутранага стану чалавека, яго гармоніі або разладу з ёй і самім сабой. У апавесці “Агонь і снег” адным з паказальных эпізодаў, што адлюстроўвае кантраст мірнага жыцця і ваеннай рэчаіснасці, часовай раз’яднанасці галоўных герояў з’яўляецца ліст Сашы да Пятра: “Сёння паўдня я памагала Ані ўбіраць канюшыну. І Ленка была са мной на полі, гэта недалёка, за копанкай. Помніш, дзе мы сядзелі з табой аднойчы, каля старых вербаў? ...Канюшына...копанка...вербы... І ніводнага слова пра вайну” [7].

Літаратурны твор прасякнуты часавымі і прасторавымі ўяўленнямі, што з’яўляюцца значнай і неад’емнай часткай паказу чалавечай істоты. Хранатоп апавесці складаюць вобразы біяграфічнага часу (сталенне герояў), гістарычнага (ваенная храналогія), касмічнага (уяўленне і развагі пра вечнае, жыццё і смерць), сутачнага (змена дня і ночы, раніцы і вечара), а таксама ўяўленні пра суаднесенасць мінулага, цяперашняга і будучыні (успаміны, разважанні, мары герояў). Не менш разнапланавыя прасторавыя малюнкi, што складаюць канву апавесці: апісанне родных краявідаў, мясцін, дзе давялося пабываць героям, рэальныя і ўяўныя мясціны, блізкая і аддаленая прадметнасць: “Трэці дзень плыве туман. “Як у Лондане”, – кажуць хлопцы, хоць, мусіць, нічога раней не чулі пра туманы ў англійскай сталіцы...Пасля спякоты – асенні холад. Ходзім у шынялях. Вось яна – Поўнач!” [7].

Кажучы пра ролю літаратуры, В.Распуцін адзначаў: “У...гадзіны бязбожжа літаратура ў дапамогу царкве...не дазваляла душам людскім зарасці агідай...Літаратура не была невідучай і заўважала надыход зла, але выраканне дабра для яе было раўназначна таму, як адрачыся ад Бога” [6]. Такім чынам, розныя гістарычныя эпохі і адметныя філасофскія сістэмы накладваюць свой адбітак на разуменне каштоўнасцей. Аксіялагічныя арыентацыі асобы выражаюцца праз мэты, ідэалы, інтарэсы, жыццёвыя планы, прынцыпы, перакананні, з’яўляюцца ўтварэннем ідэйна-мэтавага плана, генеральнай лініяй чалавечага жыцця. Сваю праяву яны знаходзяць у вербалізаваных праграмах і рэальных паводзінах людзей. Сістэма устойлівых каштоўнасцей арыентацый асобы, у тым ліку прапушчаных праз прызму мастацкай літаратуры, з’яўляецца паказчыкам таго, што можна чакаць ад індывіда. Пра сацыяльна-палітычную пазіцыю, пра маральны свет асобы можна меркаваць па тым, на дасягненне якіх каштоўнасцей яна накіроўвае свае памкненні. Варта дадаць, што каштоўныя арыентацыі выступаюць як абагульнены паказчык

накіраванасці інтарэсаў, патрэб, запытаў асобы, сацыяльнай пазіцыі і ўзроўню маральнага развіцця.

Літаратура

1. Голубева, Л. Неразборчивые письма нашей души / Л. Голубева // Alma mater. – 1999. – №6. – С. 41 – 44.
2. Персонаж и его ценностная ориентация [Электронный ресурс] / Литература и искусство. – Минск, 2014. – Режим доступа: http://studopedia.ru/4_149221_personazh-i-ego-tsennostnaya-orientatsiya.html. – Дата доступа: 19.01.2017.
3. Понятие ценностных ориентаций в литературе [Электронный ресурс] / Психологическая наука. – Минск, 2013. – Режим доступа: <http://studbooks.net/894848/psihologiya/ponyatietsennostnyh-orientatsiy-literature>. – Дата доступа: 19.01.2017.
4. Рубинштейн, С.Л. Человек и мир / С.Л. Рубинштейн. – М.: Мир, 1998. – 438 с.
5. Федосова, И.В. Проблема ценностных ориентаций в научной литературе / И.В. Федосова // Психология [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа: <http://Downloads/problema-tsennostnyh-orientatsiy-v-nauchnoy-literature>. – Дата доступа: 19.01.2017.
6. Ценностные ориентации русской литературы [Электронный ресурс] / Литература. – Минск, 2012. – Режим доступа: http://knowledge.allbest.ru/literature/3c0b65635b3ac69b5d43b89421216c26_0.html. – Дата доступа: 19.01.2017.
7. Шамякин, И. Агонь і снег / І.Шамякін // Беларуская палічка [Электронны рэсурс]. – 2012. – Рэжым доступу: http://knihi.com/Ivan_Samiakin/Ahon_i_snieh.html#1. – Дата доступу: 19.01.2017.

T.R. Bagaradava

Polatsk State University
e-mail: t.baharadava@psu.by

Means of Axiologic Orientations Expression in I. Shamyakin's 'War' Story 'Fire and Snow'

Key words: axiology, values, common human values, value orientations (axiologic values), system of values.

In this article some main means of personal axiologic value depiction in fiction is considered. The subject of study is the story 'Fire and Snow' (the third one in I. Shamyakin's pentology 'Troublesome Happiness'). The hierarchy of heroes' axiologic orientations and the updated (by interior and exterior factors) values are shown.

В.Ю. Бароўка

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: klit@vsu.by

УДК 821.161.3-3.09"19" -3.09 : 94 (476) "15/16"

МАСТАЦКАЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ АСОБЫ І ДЗЕЙНАСЦІ ФРАНЦЫСКА СКАРЫНЫ ЯК АКСІЯЛАГІЧНАЯ ПРАБЛЕМА (на матэрыяле беларускай прозы XX стагоддзя)

Ключавыя словы: мастацкая інтэрпрэтацыя, рэпутацыя дзеяча культуры, беларуская проза, каштоўнасная шкала, дэтэрмінанты.

У артыкуле асэнсавана дынаміка мастацкага асваення беларускай прозай XX стагоддзя асобы і дзейнасці Францыска Скарыны, фарміраванне пісьменнікамі яго гісторыка-культурнай рэпутацыі; вылучаны дэтэрмінанты мастацкай рэпрэзентацыі.

Культура, па словах Ю.М.Лотмана, – гэта прастора ўласных імёнаў, кожнае з якіх выклікае пэўныя асацыяцыі, звязаныя з рэпутацый носьбіта. Францыск Скарына – знакавая постаць у беларускай гісторыі і культуры. Асноўную ролю ў фарміраванні яго гісторыка-культурнай рэпутацыі адыгралі гісторыкі і філосафы, прычыніліся да гэтай справы і літаратары. Першыя спробы мастацкага асэнсавання асобы і дзейнасці Францыска Скарыны ў айчыннай прозе былі зроблены пісьменнікамі 1920-х гадоў. Максім Гарэцкі ў апавяданні “Фантазія” (1921) абраў аналітычны ракурс. Францыск Скарына ў асвятленні Гарэцкага – “вялікі гуманіст”, што будзіў “люд наш паспаліты” “на дабро ўсе вякі і кожны час” [1, с.119]. Ён балюча перажывае за лёс сваіх землякоў у перыяд грамадзянскай вайны: “Клубок зямлі, агорнуты крывавым туманам і згараючы ў ім, рабіў свой вечны шлях у сыстэме сонца.

Найгусцей прыпаў туман на прасторы Беларусі.

Пад гулкі грукат гармат, траскатанне стрэльбаў і пулямётаў, пры водбліску страшных пажарышчаў раздаваліся дзікія воплі і балючыя стагнанні забіваемых, рэзаных, паміраючых з голаду людзей. Могілка і турмы перапоўніліся. Грэх спавіў кожнае сэрца. Крывёю і слязьмі заплывалі вочы” [1, с.118]. Цень Скарыны склікае цені славных дзеячаў культуры на вялікі сход, мэта якога – разам знайсці выхад са складанага становішча і падказаць яго народу. Фінал апавядання сэнсава шматзначны: “А клубок зямлі, згараючы ў крывавым тумане, ляцеў і ляцеў сваім вечным шляхам, як бы нічога не было” [1, с.120]. Паводле М.Гарэцкага, культура і літаратура – фундамент,

інтэгральная сіла для развіцця грамадства, аднак гуманістычныя ідэалы надзвычай цяжка адраджаць у крывавы час.

У 1926 годзе з'явілася аповесць Сымона Хурсіка "Францішак Скарына", у якой знітоўваліся эмпірычны і аналітычны пачаткі. Там узнаўляўся момант, калі ў Вільні летам 1530 года згарэла друкарня Скарыны. Письменнік ствараў псіхалагічны партрэт адукаванага чалавека эпохі Адраджэння на падставе афіцыйных і ўласных аксіялагічных імператываў свайго часу. Францыск Скарына ў паказе С.Хурсіка – гуманіст, мысляр, чалавек дзеяння, "вялікі палачанін", "бакалаўр філязофіі", "доктар лекарскіх навук", чыё імя вядома ўсяму вучонаму Захаду, "хто адмовіўся ад пыху і блеску каралеўскіх двароў абы толькі працаваць на карысць свайго народу" [2, с.13]. Францішак Скарына выдае кнігі на блізкай народу мове са спадзяваннем: "Кожная новая кніжачка – крок для самазаба-роны, вялікі крок да перамогі беларуса-бедняка над сваімі ворагамі" [2, с.14]. Першадрукар рэпрэ-зентуецца духоўным апанентам служак каталіцкай і праваслаўнай царквы, ворагам панства, пра-зорцам. Ён пераканана гаворыць маладому работніку Данілу, што палякі прагнуць царкоўнай уніі, каб канчаткова заняволіць беларусаў. Бога Скарына ставіць побач з чалавекам. Калі гарыць дру-карня, асветнік асмельваецца сумнявацца ва ўсталяваным светапарадку: "І Бог на гэта спакойна пазірае?.. Чаму яго праўда гэтак далёка ад нас?.. А мо' яе і зусім няма, мо' наўкол усюды толькі пус-тэча?.." [2, с.27]. Ён у адчаі абураецца Богу: "Што ты скажаш людзям на сваім страшным судзе? А я ў цябе спытаю!!!" [2, с.40]. Празаік падкрэслівае, што надзвычайная адукаванасць Скарыны і неаду-каванасць асноўнай масы насельніцтва стала прычынай абвінавачванняў у хаўрусованні друкара з д'яблам. Калі Скарына даведаўся, што па нагаворы польскага пана царкоўны стараста Грыгор падпаліў друкарню, то з горыччу заўважыў, што яго суайчыннікі самі губяць свае душы, прадаюць сябе ў няволю. С.Хурсік асучасніў вобраз Скарыны і яго памочніка Данілы. Ён не пазбегнуў ідэалагічных штампаў свайго часу: работнік друкарні больш спрактыкаваны ў жыццёвых справах за доктара лекарскіх навук, народ цёмны і мае вялікую патрэбу ў палітычным прасвятленні, каталіцкая і праваслаўная царква адзіныя ў імкненні стрымліваць прагрэс і народны гнеў, пер-шадрукара найперш хвалююць сацыяльныя пытанні. Дарэчы работнікаў друкарні пісьменнік на-звае супрацоўнікамі, пра сябе Скарына гаворыць, што ён кіруе (курсіў мой – В.Б.) друкарняй. Мас-тацкая інтэрпрэтацыя жыцця і дзейнасці Скарыны падначальваліся мэце паказаць, што мара пра сацыяльную справядлівасць ніколі не пакідала перадавых людзей.

У 1951 годзе пабачыў свет рускамоўны раман Міколы Садковіча і Яўгена Львова "Георгій Ска-рына", дзе біяграфія Скарыны стала сюжэтаўтваральным элементам твора. Першадрукар насупе-рак таму, што пазначана ім самім, называецца выключна толькі Георгіем. Аўтары расказалі пра гады юнацтва асветніка ў Полацку, падарожжа ў Кракаў і вучобу ў Кракаўскім універсітэце, жыццё ў Празе, знаходжанне ў Падуді, друкарскую дзейнасць у Празе і Вільні. Усё гэта падавалася на шырокім гістарычным палатне канца XIV – першай трэці XV стагоддзя, адзнакамі якога былі процістаянне гарадской улады і рамеснікаў, Вялікага княства Літоўскага і Вялікага княства Маскоўскага; дзейнасць праваслаўных брацтваў, рэфармацыйны рух у Заходняй Еўропе. Скарына ў рамане пастаянна знаходзіцца ў гушчы падзей побач з вядомымі людзьмі таго часу: Мікалаем Капернікам, Міхайлам Глінскім, Томасам Мюнцарам, Марцінам Лютэрам. У рамантычным рэчыш-чы паказана юнацкае каханне Скарыны да Маргарыты і непадзельнае каханне да яго прыгожай жыхаркі Падуді. Асоба Францыска Скарыны ідэалізавалася: ён прадставаў увасабленнем грамадзян-скай мужнасці, абаронцам справядлівасці, ахопленым прагай здабываць веды і несці іх народу, вечным выгнаннікам у сацыяльна несправядлівым свеце. Атмасфера першага пасляваеннага дзясяцігоддзя яскрава адбілася ў трактоўцы вобразаў нямецкага рыцара-арыстакрата Рэйхенберга і прускага караля Альбрэхта Гагенцолерна як вераломных і крывадушных асоб, што рабілі хітрыя захады для духоўнага паняволення славянскіх народаў, а таксама ў пазіцыянаванні Скарыны як інтэрнацыяналіста і чалавека, што смела кідае выклік неспрыяльным абставінам.

Алег Лойка ў рамане-эсэ "Францыск Скарына, або сонца маладзіковае" (1989) абраў нарацый-най дамінантай аповед пра адчуванні, памкненні, духоўны свет Скарыны. У творы цесна спалуча-ны гістарычныя факты і пісьменніцкія гіпотэзы адносна біяграфіі першадрукара. Скарына ў рама-не – тыповы прадстаўнік эпохі Адраджэння, што верыць у вялікія магчымасці чалавека, адчувае маральны абавязак перад Богам і людзьмі. Яго захапляюць "Жыцце Еўфрасінні Полацкай", Полацкі летапіс, спадчына Кірылы і Мяфодзія, Кірылы Тураўскага, ён натхняецца Бібліяй, спасцігае ідэі Арыстоцеля, Яна Гуса, аспрэчвае пазіцыі Марціна Лютэра. Ён выдатны знаўца біблейскай і свецкай гісторыі. Разам з тым, Скарына – патрыёт, дабрачынны хрысціянін. Апавядальнік прызнаваўся, што не ведае дакладнай даты нараджэння беларускага першадрукара, але, паколькі сонца і паўмесяц – знак Скарыны, яго друкарскі сігнет, то, магчыма, такі выбар Скарынам друкарскага знаку быў абумоўлены памяццю года, у які нарадзіўся. Апавядальнік цвёрда перакананы, што на-раджэнне ў талерантным Полацку сфарміравала светаразуменне першадрукара: "І тое было

ўдзячнай глебай, тое было прычынай шырыні светаразумення маладога сына купецкага Францішка, ягонага ўзвышэння па-над верамі з вылучэннем як першаснага свайго палачанства, сваёй прыналежнасці, па-першае, да яго, а затым ужо да царквы ці да касцёла, да той ці іншай веры” [3, с.10]. Час, у які жыў Скарына, абвясчаў, што для чалавека “айчынай ёсць веды” [3, с.51]. Францыск Скарына адчуваў сваю агульнаеўрапейскасць, аднак ён не толькі агульнаеўрапейскі інтэлігент, а “яшчэ і ўсееўрапейскі хрысціянін, той, які ані кропелечкі не мае ў сваёй крыві рэлігійнага фанатызму, нецярпімасці да інакшых веравызнанняў, інакшых народаў” [3, с.263]. Рэлігійная талерантнасць Скарыны, па версіі апавядальніка, верагодна, сілкавалася і сямейнымі абставінамі: яго бацькі маглі быць рознай веры, яго бацька мог па купецкіх справах памяняць веру паміж нараджэннем сыноў. Пры выданні кніг Бібліі Францыск Скарына найперш думаў пра “ўзбагачэнне душ” [3, с.15], вроцлаўскаму пракурору ён патлумачыў: “Я пазнаў мовы Божыя – і стара-славянскую, і лаціну, але я быў бы не сынам бацькі свайго, каб, слова Божае пазнаўшы, не цераз слова бацькі людзю паспалітаму перадаў!” [3, с.136]. Скарына любіў свой час, верыў у сілу слова: “Люблю новы свет, які мы адкрылі, друкарскі вартштат, які мы адкрылі, гарады, якія мы выбудавалі, як песню каменя гімны небу, паэмы вітражных вясёлак, звадчатыя скляпенні, поўныя музыкі арганаў. Мы павесілі на званіцы званы, каб званіць славу Богу і папярэджваць ад ворагаў, ад пажару, ад мору. Мы перад пагрозай дзікунскіх мячоў і капытоў першыя выпрабавалі пробу ўніі – слова: Кальмарская ўнія, Шатландская ўнія, Крэўская ўнія! З Крэва нарадзіўся Грунвальд!” [3, с.290].

Рэфарматар па духу, Скарына хацеў зрабіць адукацыю больш даступнай “людзям паспалітым”. Францыск Асізскі, Ян Гус, Марцін Лютэр пратэставалі супраць сквапнасці, пампезнасці, крывадушнасці духавенства. Ён жа не выступаў супраць царквы як канфесійнай арганізацыі, але выданне ім кніг садзейнічала спрашчэнню царкоўнага рытуалу. Знакамітасцямі часоў Скарыны былі гліняны чэшскі Голем, кульгавы каралеўскі блазан Станіслаў Станьчык, доктар магіі Фауст, чарнакніжнік пан Твардоўскі. Францыск Скарына мог стаць падобным да каго-небудзь з іх: “Фауст і Станьчык былі яму, як браты ці, лепш сказаць, як суродзічы. Бо сапраўды ж і ён сам, шукай ён разгадак таямніцаў жыцця, як Фауст – цаной згубы душы сваёй, і быў бы ён – не ён, а Фауст. А мог бы стаць гулёнай, як пан Твардоўскі, ці то зліўшыся з вулічным натоўпам валацужных студэнтаў Кракаўскай акадэміі, ці то з тым, што спяваў і прытанцоўваў у Падуді, ці то пачынаючы з падваршаўскага куліка. Ды і ўвогуле, ці ж у любы час чалавеку не лягчэй станавіцца гулёнай, чым рупліўцам? Калі гаварыць па шчырасці, то ў яго магло б хапіць таленту і як Станьчыку – на развясельванне магутных свету гэтага. Мог бы ён застацца і беспачуццёвым і цяжкім на ўздзе, як Голем” [3, с.305–306]. Скарына знайшоў сілы стаць самім сабой.

Беларускі першадрукар – інтэлектуал, чалавек справы, што разумее адказнасць выдання кніг Бібліі, таму абраў датай выхаду “Псалтыра” 6 жніўня 1517 года, які быў днём Спаса, “днём Прэображэння, святла Фаворскага” [3, с.12]. Прадмовы і пасляслоўі Скарыны, паводле апавядальніка, вылучаліся несумненнай надзённасцю: “Аб справядлівасці дбае ён: з гэтым клопатам зараз думае над прадмовамі да кнігі “Прамудрасць Божая” і “Царствы”, дзе будзе друк законаў Майсеевых” [3, с.61]. Сябе ён усведамляў майстрам, асмеліўся занатаваць сваё аблічча для нашчадкаў. У кнізе “Ісус Сірахаў” упершыню змясціў свой партрэт; у кнізе “Прамудрасць Божая” перад Богам на каленях з кнігай у руках стаіць чалавек, падобны да Скарыны. Ён клапаціўся пра форму кніг, таму яго Біблія – “не толькі Біблія прарокаў, але і кветак, бо ўсе іх ён уплёў у буквіцы-ініцыялы” [3, с.260]. Гравюры ў яго кнігах адмыслова вярталі чытача да беларускага кантэксту. Беларускі першадрукар разумее, што стаўленне да ягоных выданняў можа быць і негатыўным. Чарнакніжнік Твардоўскі абураўся: “Як так можна?! Як так можна, каб цара Саламона ды цара Давіда абуваць у лапці? Ды ў Вас, пане Скарына, повед я Вам, тысяча д’яблаў, на гравюрах адныя толькі хлопскія магеркі, мужыцкія наміткі!” [3, с.84]. Прыязна настроены Станіслаў Станьчык іранічна пацікавіўся ў друкара: “А не хочаце зірнуць, шматдастойнейшы маэстра, на тытульны ліст кнігі “Аб Руфі”? Чаго гэта васпан гэтулькі анучаў наматаў на ногі жанцам, што жнуць у яго на тытульнай гравюры жыта; няўжо на Сінаі пад час жніва гэтак жа холадна, як у жніва каля Полацка?” [3, с.84]. Хроналогія выдання кніг і колькасць у іх гравюр – іншасказальны паказчык самапачування друкара і ходу друкарскай справы, паводле апавядальніка. Пасля “Псалтыра” Скарына выдаў кнігу пра шматпакутнага Іова: “Што гэта? Праекцыя Скарынам гісторыі Іова-даўгацярпца на свой жыццёвы лёс, на “познание самого себе” цераз Іова ці як бы рыхтаванне сябе да доўгацярпення, да цярпення ўвогуле перад абліччам сіл злых і несправядлівых?” [3, с.88]. Скарына, на думку Лойкі, збіраўся перакласці ўсю Біблію, як указвае яго прадмова. Перадапошняя кнігай у Празе стала “Плач Ераміі”, апошняя – “Кніга суддзяў”: “І пагэтаму сёння і чуецца плач біблейскага Ераміі плачам самога Францыска – перад блізкім спынам ягонага друкарскага станка на Старым Месце без падтрымкі – перад абліччам сіл, якія ад гэтага трыумфуюць. І таму і плача-скардзіцца Богу словамі прарока Ераміі і засмучаны ў душы сваёй, усхваляваны Францыск Скарына, заклінаючы Пана Бога: «Зірні, Пане, на бедства маё,

бо вораг узвялічыўся!» [3, с.115]. «Кніга суддзяў Ізраілевых» адметная: «Пра што гэта кніга? Перш за ўсё пра ўхіленне сыноў Ізраілевых ад Бога свайго, пра тое, як яны пасля смерці чарговых сваіх суддзяў, зноў рабіліся горшымі бацькоў сваіх, ідучы да іншых Багоў, служачы іншым Багам, пакланяючыся іншым Багам». «І зрабілі сыны Ізраілевы злое перад вачамі Бога, і забылі Гаспадара, Бога свайго», – колькі разоў паўтараецца гэтая формула ў «Кнізе суддзяў Ізраілевых», і, відаць, гэтымі сваімі паўторамі яна перш за ўсё імпанавала Скарыне, калі больш чым з двух дзясяткаў іншых кніг «Старога Запавету», ім яшчэ не надрукаваных, апошняй сваёй друкаванай кнігай з гэтага запавету ён узяў «Кнігу суддзяў» [3, с.117]. Скарына тут найперш нагадваў пра забыццё некаторымі ўплывовымі асобамі яго: «Зло робячы мне, грэшачы з поваду мяне, вы грашыце і перад Богам, бо я быў, стаяў ужо перад Богавым абліччам» [3, с.117–118].

Віленскі перыяд дзейнасці найбольш відавочна, паводле А.Лойкі, артыкулюе асветніцкія памкненні Францыска Скарыны. Выданнем «Малой падарожнай кніжкі», разлічанай на падарожнікаў, паводле апавядальніка, ён хацеў зацвердзіць жывую народную мову як аўтарытэтную ў свядомасці суайчыннікаў. Скарына адчуваў сябе месіянерам, падобна да апостала Паўла, аўтара 14 пасланняў. У «Апостале» ён, як апостал Пётр «пабуджае напамінаннем, як Пётр, увешчае, як у сваім пасланні апостал Іуда, свае пажаданні выказвае, як апостал Павел, заклікае да дзеяння ў імя абранай справы, выступае апалагетам актыўнай чыннасці. Ключавыя словы ў «Апостале»: народ, вера, дабро, цнота, любоў, стараннасць, ісціна, слова, надзея, закон, вопыт, дух, справа, вучэнне, настаўнік, мудрэц, кніжнік. Скарына, на думку А.Лойкі, марыў надрукаваць Статут Вялікага княства Літоўскага, а таму па загадзе яго ваяўнічага апанента віленскага ваяводы Альбрэхта Гаштаўта ў маі 1532 года ў Познані быў арыштаваны і кінуты ў турму як асоба, нібыта за даўгі брата Івана вінная грошы варшаўскім купцам Лазару і Мойшу. Невялікая аповесць А.Лойкі «Скарына на Градчанах» (1990) – працяг рамана-эсэ, дзе асоба Скарыны раскрываецца праз добрасумленнае выкананне працы вучонага-батаніка каралеўскага батанічнага сада ў Празе, клапатлівае выхаванне сыноў, стаічнае процістаянне недалёкаму чыноўніку Грыспеку, настойлівае імкненне працягнуць выдавецкую дзейнасць, якому не суджана было збыцца, бо ў час пажару 1541 года згарэў куфар з перакладамі Бібліі, загінуў малодшы сын Францішак, які мог бы працягнуць справу бацькі.

У мастацкай інтэрпрэтацыі жыцця і дзейнасці Францыска Скарыны беларускімі празаікамі ХХ стагоддзя ад самага пачатку наглядаўся аналітычны падыход. Эстэтычная рэпрэзентацыя вобраза першадрукара грунтавалася на каштоўнаснай шкале пэўнага перыяду, аднак адрозненні ва ўспрыманні і рэпрэзентацыі Ф.Скарыны пісьменнікамі розных перыядаў не выключалі адзінай выразнай сэнсавай дамінанты, што заключалася ў артыкуляванні думкі пра гуманістычную і асветніцкую накіраванасць яго дзейнасці. Для Максіма Гарэцкага Скарына – гуманіст, што высока ставіць чалавечае жыццё, Радзіму; асоба, што імкнулася да адраджэння роднага краю. Сымон Хурсік стварае вобраз Скарыны як абаронцы простых людзей і ахвяры сацыяльных сіл. Ён асучаснівае Скарыну, калі падае яго сумненні ў Боскай справядлівасці. Гэта лінія атрымала развіццё і ў рамана «Георгій Скарына», дзе Скарына выступае ворагам сацыяльнай несправядлівасці, рашучым апанентам хцівых царкоўнікаў. Творы А.Лойкі, напісаныя ў перыяд распаду СССР і развіцця беларускай дзяржаўнасці, рэпрэзентавалі Францыска Скарыну як мысляра, патрыёта роднай зямлі, гуманіста, эстэта на багатым гісторыка-культурным фоне эпохі. Не страцілі сваёй актуальнасці словы Ліёна Фейхтвангера: «Я не магу паверыць, што сур'ёзны раманіст, які працуе над гістарычным сюжэтам, бачыць у гістарычных фактах нешта іншае, акрамя сродку стварыць перспектыву, акрамя алегорыі, якая дапамагае нам як мага праўдзівей перадаць уласнае самаадчуванне, уласную эпоху, уласную карціну свету» [4, с.575]. Эстэтычны ўзровень мастацкай інтэрпрэтацыі асобы і дзейнасці Скарыны ў многім вызначаўся асобай пісьменніка, абазначэнню ў сакрэтах мастацкай творчасці і ў матэрыяле, канцэптуальнымі аўтарскімі ўстаноўкамі, таму найбольш удалыя варыянты мастацкага ўвасаблення вобраза Францыска Скарыны належаць Максіму Гарэцкаму і Алегу Лойку.

Стварэнне пісьменнікамі вобразаў, мастацкіх рэпутацый гістарычных дзеячаў, дзеячаў культуры, бясспрэчна, суб'ектыўнае ў сваёй аснове. Важна, каб інтэрпрэтацыя кардынальна не скажала сапраўднае аблічча рэальных асоб, як гэта здарылася ў гістарычным, паводле аўтарскага азначэння, рамана рускага пісьменніка Міхаіла Расолава «Францыск Скарына» (2007), дзе ўзнаўляўся жыццёвы шлях беларускага першадрукара ад нараджэння да драматычнага лета 1530 года. Аўтар гэтага твора кіраваўся прынцыпам Аляксандра Дзюма ў падыходзе да гістарычнай рэальнасці, асучасніў гістарычныя абставіны, дапусціў шмат недакладнасцей бытавога, гістарычнага, нават моўнага плана. Францыска Скарыну ён рэпрэзентаваў выключна прыхільнікам праваслаўнай веры; ментарам у стасунках з людзьмі; апанентам каталіцкай веры, глыбока перакананым у адпачатковай амаральнасці гэтай лініі хрысціянства; засцерагальнікам хрысціянскай веры ад рэфарматарства і расколу. Такого кшталту «смелыя» інтэрпрэтацыі, думаецца, найперш шкодзяць

репутації самого інтэрпрэтатара і ствараюць неадэкватныя ўяўленні пра вядомага дзеяча культуры эпохі Адраджэння.

Значнасць, неардынарнасць, шматграннасць асобы Францыска Скарыны даюць падставы сцвярджаць, што спробы яе мастацкай інтэрпрэтацыі будуць працягвацца, аднак хацелася б, каб яны былі плённымі ў мастацкім і гісторыка-культурным планах.

Літаратура

1. Гарэцкі, М. Творы / М. Гарэцкі. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 629 с.
2. Хурсік, С. Францішак Скарына / С. Хурсік // Надзвінне: літ-маст. альманах Полацк. філіі Усебеларус. аб'яднання паэтаў і пісьменнікаў "Маладняк". – Полацк, 1926. – С. 14–43.
3. Лойка, А.А. Выбраныя творы: у 2 т. – Т. 2. – Мінск: Маст. літ., 1992. – 445 с.
4. Фейхтвангер, Л. Собр. соч.: в 12 т. / Л. Фейхтвангер. – М.: Прогресс, 1968. – Т. 12. – 668 с.

V.Yu. Barouka

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: klit@vsu.by

Artistic interpretation of the person and work of Francis Skaryna as the axiological problem (on the material of the Belarusian prose of the XX century)

Key words: artistic interpretation, reputation cultural work, Belarusian prose, , value scale, determinants.

The paper conceptualized the dynamics of the artistic development of Belarusian prose of the XX century the person and work of Francis Skaryna, the formation of writers of its historical and cultural reputation, identified its determinants.

Т. П. Беценко

Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка

e-mail: becenko@rambler.ru

УДК 801.81+811.161.2

ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ УКРАЇНСЬКОЇ УСНОСЛОВЕСНОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

Ключові слова: фольклорний текст, українська усна народна творчість, цінність, ціннісні настанови у фольклорі, виховне значення фольклору.

Стаття присвячена з'ясуванню поняття цінності стосовно текстів українського фольклору. Розглянуто сутність поняття цінність. Схарактеризовано ціннісні орієнтири, засвідчені в текстах української усної народної творчості.

Фольклор – унікальна галузь духовно-інтелектуальної, творчої діяльності людини – етноносія певної культури. Слов'янський фольклор – скарбниця ціннісних орієнтацій, що з давніх давен в естетичній формі визначали моральний кодекс нації.

Останнім часом в науково-педагогічній думці гостро постало питання про цінності. Виник новий напрям – аксіологія. Аксіологія – учення про природу моральних, естетичних та інших цінностей, їх зв'язку між собою, із соціальними, культурними чинниками та особистістю людини. У педагогічній галузі виділено напрям аксіологічної педагогіки, одним з аспектів якої є аксіологічне виховання, що орієнтується на цінності, які сприяють задоволенню потреб людини та відповідають особистим запитам і нормам у певній історичній та життєвій ситуації.

Ключовим в аксіології є поняття цінності, що нині осмислюється доволі об'ємно і по-різному в філософії, психології, педагогіці. Цінність в загальнословниковому значенні – те, що має певну матеріальну або духовну вартість; важливість, значущість чого-небудь. Стосовно мовно-літературної сфери, пам'яток уснословесної творчості цінність пропонуємо розуміти як те, що становить 1) навчальну, виховну, пізнавальну, культурно-просвітницьку, національно-світоглядну значущість; 2) гуманістичну вагомість; 3) морально-етичну, духовну вартісність.

Проблематика аксіологічної педагогіки привернула увагу багатьох вчених. Інтерес до неї не зменшується, що суттєво і схвально. Питання педагогічної аксіології порушені у працях С.Анісімова, О.Здравомислова, М.Кагана, В.Розанова, В.Тугарінова та ін.; автори намагалися з'ясувати сутність аксіології, окреслити поняття ціннісних орієнтирів, подати їх класифікацію, означити можливі шляхи розвитку аксіосфери особистості й соціальних груп тощо. Методологічні підходи до формування й формулювання ціннісної парадигми в освітній галузі, системи ціннісних орієнтацій запропонували М.Богуславський, О.Бондаревська, Б.Вульфов, Г.Вижлецов, В.Додонов, В.Зінченко, Б.Ліхачов, Н.Нікандров, З.Равкін та ін. Проблеми розвитку, поглиблення і утворення ціннісної системи в освіті, аксіологічні аспекти підготовки майбутніх педагогів порушені й

розглянуті в розвідках О.Булиніна, І.Ісаєва, В.Сластьоніна, Є.Шиянова. Питання формування ціннісних орієнтацій в учнів обґрунтовано в дослідженнях К.Казакової, В.Караковського, Н.Щуркової. Особливості педагогічної аксіології аргументовано викладено в працях Н.Асташової, С.Вітвицької та ін.

Дослідники проблем аксіології в галузі педагогіки з'ясували і описали в теоретичному аспекті функції, принципи аксіології, обґрунтували основні поняття аксіології: цінність, ціннісну орієнтацію та етапи їх формування; визначили структуру ціннісної орієнтації в педагогіці: потреби – установки (намір, ставлення) – інтереси – мотиви – цілі – ідеали – свідомість (самосвідомість) – переконання – вибір – цінності.

Учені одноставні в тому, що аксіологічний підхід притаманний гуманістичній педагогіці: людина розглядається як найвища цінність суспільства та самоціль суспільного розвитку. Поняття цінності покладено в основу концепції особистісно орієнтованої педагогіки і гуманістичного виховання.

У зв'язку з цим постає необхідність розглянути вагу художньої творчості як потужного емоційно-інтелектуального джерела, що за своєю природою покликане (і призначене) естетично репрезентувати й формувати ціннісні орієнтації особистості.

У вітчизняній аксіологічній педагогіці виділено такі фундаментальні загальнолюдські цінності: Людина, Сім'я, Праця, Знання, Культура, Земля, Мир, Батьківщина. Їх формування повинно стати основою для виховання майбутнього покоління педагогів і школярів. Вважаємо, ряд цих цінностей повинен бути доповнений за рахунок понять Любов, Воля (Свобода, Незалежність), Віра, Добро, Дружба, Милосердя, Порядність, Чесність, Істина, Справедливість, Творчість, Життя, Гідність, Співчуття, Патріотизм, Краса тощо. **Мета** статті – з'ясувати ціннісні духовні орієнтири, репрезентовані в уснословесній народній творчості українців.

Незаперечною є істина, що народна творчість – потужне джерело інформативності; це своєрідний моральний кодекс духовного зростання особистості, настанова для життєдіяльності. Народна творчість репрезентує повною мірою мовно-національну свідомість, етномовну культуру, народні звичаї та обряди. Кожен жанр народної творчості – своєрідний погляд на світ – макросвіт і мікросвіт (внутрішній світ особистості), взаємозв'язок цих світів. Особливу вагу має історична проза: легенди, перекази, народні оповідання. Покликання легенд полягає у тому, щоб переказати у достовірності фантастичних подій. Виховною вартісністю відзначаються легенди героїчного змісту – фантастичні розповіді про козаків-лицарів – дужих, самовідданих захисників рідної землі. Наприклад, «Богдан Хмельницький», «Кошовий Сірко», «Сила Сіркової руки», «Палій і Мазепа» та багато інших (збірник «Савур-могила»). Сила цих легенд у тому, що вони не тільки відтворюють народний дух минулого, народну свідомість, ушляхетлюючи захисників, а й впливають на формування національного світогляду, патріотизму, любові й шани до історії Батьківщини, породжують зацікавлення минулим країни.

Календарно-обрядова народна творчість засвідчує систему цінностей, представлених у словесно-образній формі. Зокрема, усвідомлення цінності доброзичливого слова-побажання (жанри зимового циклу календарно-обрядової творчості), розуміння цінності природи (землі, рослинного світу), кохання (жанри весняного циклу календарно-обрядової творчості), глибинне осмислення цінності людських стосунків, кохання, величі природи як основи буття людини (води, землі, рослинності) (жанри літнього циклу календарно-обрядової творчості), пізнання цінності природи, її багатств (землі, рослинності), людської праці, взаємозв'язку людини з стихіями і реаліями світу природи (жанри осіннього циклу календарно-обрядової творчості). Показово, що, як відзначає С.Я.Єрмоленко, «мова усної народної творчості, зокрема мова народної пісні, є скарбницею національного світобачення, своєрідною енциклопедією почуттів, художньо-емоційною пам'яттю народу. Вона має важливе пізнавально-виховне та естетичне значення. ... Характерні художньо-образні форми пісенного слова містять поняття про народну мораль, уявлення про добро і зло, оцінку людської краси, зв'язки людини з навколишньою природою» [1, с.17-18]. Символічно-асоціативне кодування у мовно-естетичних знаках національної культури різнопланової інформації, представленої в народнопісенній творчості, забезпечує творення картини світу етносу (мовної картини світу).

Пісні та поезія зимового циклу – колядки, щедрівки – промовистий взірець народномовного етикету: вітання, побажання, віншування. Зміст цих творів – наскрізно позитивний, доброзичливий, гуманістичний, проймаючий вірою в прекрасне, світле майбутнє.

Народна поезія весняного і літнього циклу поетизує споконвічні уявлення наших предків стосовно вартісності світу природи – як дому буття людини; разом зі світом природи тісно переплітається світ людських переживань, світ почуттів. Веснянки є величанням природи, що пробуджується («А вже весна, а вже красна», «Весняночко-паняночко»), праці на землі («Овес», «Льон»), людських почуттів («Ой виходьте, дівчата», «Ой виходьте, парубойки» та ін.).

Цінність та велич праці як основи життєдіяльності людини засвідчують пісні осіннього циклу. У цих творах – поетичне уславлення сільськогосподарської роботи; замилювання красою людської праці, подяка природі за врожай (косарську пісні, жниварські пісні).

Саме на прикладі словесно-образної організації народної творчості стає зрозумілим, що «мова не тільки засіб спілкування, а й таке явище людської культури, в якому віддзеркалюється і найдовше зберігається світ поетичних уявлень народу» [1, с.17], зокрема, уявлень про прекрасне і потворне, комічне і трагічне, героїчне, про високе і низьке.

Кожна народна казка – ненав'язлива, повчальна настанова, як жити, що є добро, порядність, людяність, любов, що є гарно, а що – погано. У кожній казці закодована певна глибока думка-ідея морально-етичного характеру. У будь-якій казці знаходимо оптимістичну, обнадійливу істину і переконаність в перемозі добра над злом, світлого над темним.

Незрівнянну, неперевершену вагу для становлення національної свідомості, формування патріотизму молоді має героїчний епос – думи. Як ніякі інші твори народного генія думи представляють образ козака-лицаря – захисника рідної землі, також розвінчують зрадників, порушників народної моралі. С.Й.Грица, дослідник українського мелосу, справедливо відзначила: «Виняткова роль епосу в пізнанні й вихованні морально-естетичних принципів, оскільки він є синтезом великих зусиль колективного розуму і емоційної наснаги» [2, с.6].

Подібно до дум возвеличують захисника рідної землі, героїзують його подвиг, уславлюючи на віки, і оплакують загибель воїна історичні пісні. І думи, й історичні пісні формують потяг до волі. Дослідники народної творчості відзначають, що пісенний фольклор «активно вбирав у себе події історичного минулого й соціального життя українського народу. За поширенням певної тематики в піснях можна вивчати долі людей, дізнаватися про умови побуту, найхарактерніші заняття, що визначали їхнє життя, працю. Проте найбільшим скарбом є самі емоції, почуття, втілені в народнопісенних текстах. За ними, так само як і за приказками, прислів'ями, казками, відтворюється модель світовідчуження простої людини і пов'язані з нею концептуальні, стрижневі, найважливіші поняття» [1, с.22]. Звідси зрозумілою є впливова сила творів народного героїчного епосу.

Пісні родинно-побутової обрядовості (весільні, хрестинні), ліричні пісні (родинно-побутові, суспільно-побутові) – приклад морально-етичних норм поведінки у відповідних життєвих ситуаціях. Ці народні твори – переконливий взірєць розуміння нашими предками цінності родинного життя, добрих стосунків між представниками різних поколінь, уславлення традицій роду.

Народна творчість в своїй суті зорієнтована на те, щоб зафіксувати, зберегти, передати у словесно-образних формах любов до рідної мови і культури. В уснословесних зразках подано захоплення історією, героїчним минулим, подвигом захисників Батьківщини. Такі якості особистості, що є ціннісними для української ментальності, як національна свідомість, національна гідність, патріотизм, потяг до волі, незалежності, самовіддане служіння народові, подвиг в ім'я волі народу, відданість народним ідеалам, самопожертва в ім'я свободи народу, здатні формувати саме твори народного героїчного епосу (народні думи, легенди, історичні пісні). Тексти народної творчості слугують джерелом пізнання народної етики та законів моралі (це і шанування батьків, стосунки осіб протилежної статі та ін.). Уснословесні твори також засвідчують розуміння нашими предками вартісності світу природи. Людина і природа в народній творчості – нерозривні і взаємопов'язані. Зрештою народна творчість – ґрунт для формування почуття прекрасного в особистості: поцінування краси зовнішньої і внутрішньої, потягу до краси стосунків, краси поведінки. Взагалі національна пісенна творчість – скарбниця «добропрекрасного» (термін Я. Гарасима).

Отже, українська усна народна творчість – наскрізно гуманістична. Фольклорні тексти слугують не тільки джерелом пізнання національних духовних цінностей, а й виступають своєрідним кодексом законів народної культури, народної моралі, що є незаперечними, незнищенними і сакральними для представників українського етносу.

Література

1. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / С. Єрмоленко. – К.: Довіра, 1999. – 431 с.
2. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К.: Наукова думка, 1979. – 248 с.

T.P Betsenko

Sumskoy state pedagogical university of Makarenko

e-mail: becenko@rambler.ru

Value orientations of Ukrainian folklore

Key words: folklore text, ukrainian folklore, values, value orientations in folklore, the educational value of folklore.

The article is devoted to definition of the values of the texts of Ukrainian folklore. Characterized by values in the texts of Ukrainian folklore. Analyzed educational, cognitive, aesthetic value of folklore.

УДК 821.161.3.09(092)+821.161.09(092)

ІЛЮЗІЯ І РЭАЛЬНАСЦЬ У “МАЛОЙ” ПРОЗЕ Л. АНДРЭЕВА І М. ГАРЭЦКАГА

Ключавыя словы: ілюзія, рэальнасць, светапогляд, “патаемнае”, нацыянальна-культурная спецыфіка.

У артыкуле даследуецца праблема суіснавання ў свядомасці чалавека ілюзорнага і рэальнага, асэнсаваная Л. Андрэевым і М. Гарэцкім у кантэксце філасофскіх праблем першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя ва ўмовах суіснавання рэалістычных і мадэрнісцкіх культурна-літаратурных тэндэнцый. Канкрэтызуецца ўяўленне пра дамінанты мастацкага свету даследуемых пісьменнікаў.

Л. Андрэеў і М. Гарэцкі ў сваіх творах актыўна звяртаюцца да тэмы знаходжання чалавека паміж відавочным, рацыянальна абгрунтаваным, лагічным і звышнатуральным, хаатычным бокам быцця. Пры гэтым і рускім, і беларускім аўтарам робіцца спроба пераасэнсавання месца і ролі чалавека ў свеце, знешня ўпарадкаванасць якога аказваецца такой уяўнай і так лёгка разбураецца.

У прозе Андрэева з падобнай праблематыкай канфлікт чалавека са светабудовай і агульнапрынятымі нормаў часам выліваецца ў своеасаблівы бунт героя, які часта мяжуе з багаборніцтвам (“*Маўчанне*” (1900), аповесць “*Жыццё Васіля Фівейскага*” (1903), “*Вясновыя абяцанні*” (1903), “*Сын чалавечы*” (1909)). У апошнім з іх паказаны крызіс ідэнтычнасці героя ва ўмовах рэлігійна-каштоўнасці, якія церпяць метамарфозы, на вачах папа Івана Багаяўленскага пераўтвараючыся ў пустыя формулы, аб’екты для маніпуляцый. Бунт айца Івана з’яўляецца вынікам своеасаблівага пратэсту супраць маралі, якую можна свабодна скарыстаць у сваіх інтарэсах, што поп і паспяшаўся прадэманстраваць на ўласным прыкладзе ўсяму святарскаму асяроддзю. Парадыйнасць, гратэскавасць апавядання толькі ўзмацняе яго экспрэсіўнасць і драматычнасць сітуацыі, якая перарастае ў сур’ёзны асобны пошук: адмаўленне ад прозвішча як ад неадпаведнага “знаку” выліваецца ў шукальніцтва нейкага вышэйшага знаку.

Падобную накіраванасць па сюжэце мае апавяданне Гарэцкага “*Дурны настаўнік*”, галоўны герой якога таксама паўстае супраць усталяванай светабудовы. Калісьці паважаны чалавек, настаўнік Кубраковіч страчвае ўласную ідэнтычнасць, становячыся звар’яцелым жабраком, мясцовым блазнам. Істотную ролю, як і ў андрэеўскім творы, у вар’яцтве настаўніка адыгрывае “добрамеранае грамадства”. Але, па-сутнасці, галоўны герой расплачваецца за свае замахі на “патаемнае”. Злыя языкі і кансерватызм сялян у стаўленні да ўласных прымхаў і забабонаў робяць людзей чэрствымі ў стаўленні да залішне рызыкаўнага настаўніка, якому не даруюць ягоных правакацыйных выпадкаў супраць агульнапрынятага. Але чытач бачыць і рацыю сялян: Якубу Цімохавічу не даруюць знявагі, выяўленай да веры продкаў, пачынаюць ставіцца да чалавека, якога раней лічылі за разумнага, разважлівага, як да вар’ята, і праз тое ўрэшце набываюць у яго асобе сапраўднага гарадскога юродзівага. Такім чынам, супрацьстаянне адбываецца не па лініі “непісьменнасць, неадукаванасць” – “пісьменнасць, адукаванасць”, а хутчэй у плане “сацыялізаванасць, чалавечая сталасць – нясталасць, безразважнасць, авантурнасць”. Сялянскі розум у рэальным жыцці супрацьстаіць “дурноце” настаўніка.

У эпоху мадэрнісцкага пераасэнсавання рэчаіснасці Максіма Гарэцкага надзвычай цікавіць сувязь рацыянальнага і неспасціжнага, “патамнага” боку існавання – пачынаючы з ранніх апавяданняў і на працягу ўсяго творчага жыцця. Аднак адлюстроўваючы і таямніцы свету, і таямніцы чалавечай душы (што пазней акцэнтуюцца ў яго творчасці ў феномене “дваістасці” характару), Гарэцкі ўвесь час прапускае агульначалавечыя каштоўнасці праз нацыянальнае ўспрыманне. Гэтую скіраванасць акадэмік В. Каваленка слухна называе “тенденцыяй падняць нацыянальнае да ўзроўня агульначалавеческага” [2, с. 118]. Такой тэндэнцыяй і абумоўлены “надрыўно-мучительныя мотывы” [2, с.118] у творчасці пісьменніка, што і дазваляе некаторым даследчыкам параўноўваць творы Гарэцкага з мадэрнісцкімі, у тым ліку з андрэеўскімі [5, с. 100-101].

У апавяданнях Гарэцкага быццё чалавека ў свеце асэнсоўваецца, між іншым, як пошук пэўнага балансу паміж разумным, навуковым падыходам да жыцця і неспасціжным, інтуітыўным, які падчас уяўляе сабой забабоны “цёмнага”, неадукаванага народа (“*У лазні*”, “*Роднае карэнне*”, пазнейшы твор “*Стары прафесар*” (1921)). На думку пісьменніка, якімі б дзіўнымі і часам прымітыўнымі ні здаваліся адукаванаму чалавеку народныя ўяўленні, яны з’яўляюцца тым неабходным складнікам, без разумення якога немагчыма адекватная самаідэнтыфікацыя беларускага народа, у прыватнасці інтэлігенцыі; тым “родным карэннем” [4, с. 73], адекватная павязь з якім дапаможа адрадіць нацыю.

У супастаўленні “малой” прозы Андрэева і Гарэцкага варта таксама звярнуць увагу на апавяданні з выразнымі філасофскімі матывамі, сярод якіх “Цёмны лес” (1913), “Патаёмнае” (1913), “Што яно?” (1913) М. Гарэцкага, “У цягніку” (1900), “Уваскрэсенне ўсіх мёртвых” (1914) Л. Андрэева. Іх адметнасць – у асаблівым спалучэнні філасофскай думкі і эмацыянальна-лірычнага ўздзеяння на чытача, якое дае падставы гаварыць пра імпрэсіяністычную накіраванасць апавяданняў. Пра гэта сведчыць жаданне абодвух аўтараў уздзеянічаць не столькі на чытацкі розум, колькі на ўражанне, эмоцыі, нешта падсвядомае, што дасягаецца прыёмам і відавочнай урыўкавасці, лірызму, хаатычнасці падзей, выразнымі матывамі трывогі, страху смерці, прысутнасці нячыстай сілы. Сам аб’ект увагі, даволі спецыфічны, патрабаваў адэкватнай формы выражэння. Бо такім глабальным, філасофскім разважаннем пра сэнс жыцця, нябачную і неспасціжную наяўнасць звышнатуральнага, немінучасць смерці нельга даць рацыянальнага тлумачэння, іх можна толькі ўлавіць, адчуць. У апавяданнях такога тыпу Гарэцкі свядома сцірае межы паміж рэальным і ўяўным. Так, у апавяданні “Што яно?” іх практычна нельга вылучыць нават фармальна з шэрагу цесна пераплеценых падзей, якія нібыта адбываюцца то насамрэч, то ў свядомасці чараўніка Янкі, а то і ў думках самога наратора.

Фантазмагарычныя разважанні пісьменнікаў пра жыццё і смерць, мінулае і сучаснасць адбіліся ў апавяданнях “Руіны” (1921), “Пакінутыя хаты” (1921). Гарэцкі ў іх з дапамогай сну звяртаецца да мінулага, перад вачамі апавядальніка то ажывае цэлая шляхецкая эпоха, то ўзнікае “старасвецчына”, якой нібыта цікавіцца герой: вялізны пакой, “поўны чалавечых касцей, чарапоў і яшчэ недагнілых трупай” [4, с. 280] – водгаласы мінулай вайны. Часавы вектар апавяданняў “Цудоўна жыццё для ўваскросаных” (1900), “Уваскрэсенне ўсіх мёртвых” Л. Андрэева з падобнай тэматыкай – напісаных, дарэчы, напярэдадні тых падзей, якія водгаласамі гучаць у “Пакінутых хатах” Гарэцкага – накіраваны ў процілеглы бок. Яны прасякнуты прадчуваннямі героем надыходзячых змен. І наколькі радасныя чаканні нейкага абнаўлення, прыбліжанага нават да рэлігійнага, у Андрэева, настолькі ж цяжкім успамінам яно суправаджаецца ў сведкі ваеннай трагедыі – беларускага аўтара.

Абодва пісьменнікі добра адчуваюць тую ілюзорнасць жыцця, якая прымушае мерыць адны і тыя ж здарэнні рознымі меркамі, на працягу гадоў то надаючы ім асаблівую значнасць, то бязлітасна адсяваючы ў разрад “драбніц”. Самі героі на ўласным вопыце перажываюць гэтую адноснасць, залішнюю суб’ектыўнасць успрымання падзей: “Я ж успрымаю так, як на тое паказала маё ўзгадаванне, мой светагляд, мае пачуцці...” [4, с. 265], “Глаза обманывают” [1], “...говорили мы и о жизни, о ее красоте и богатстве, о глубинах ее бездонных, над которыми беззаботно и слепо плавают люди-щепки” [1].

Матыў ілюзіі, самападмана гучыць таксама ў андрэеўскім апавяданні “Прывіды” (1904). Дзеянне разгортваецца ў доме для вар’ятаў, але аўтар па-ўсялякаму падкрэслівае звычайнасць яго жыцця, падабенства з нармальным, уключаючы ў гульню ілюзіі нароўні з прывіднасцю светаўспрымання персанажаў і чытацкую свядомаць. У кожнага з персанажаў лякарні свая жыццёвая ўстаноўка, свае ілюзіі. Адзін з герояў стала ідэнтыфікуе сябе з Георгіем-Пераможцам, што рэгламентуе ўсё яго жыццё: бачачы сябе апорай і надзеяй грамадства, ён усё робіць з аднолькавым імпэтам і задавальненнем. Другі, наадварот, паўсюль бачыць ворагаў. Трэці знайшоў уласны спосаб выжывання: увесь час грукае ў зачыненыя дзверы. (Дарэчы, андрэеўскі матыў блукання, зачыненых дзвярэй і калідораў рэалізуецца і ў іншых яго творах: “Сцяна” (1901), “Праклён звер” (1908), “Зварот” (1913)). Доктар установы стварае вакол сябе ілюзію руху жыцця, ратуючыся штодзённа ў рэстараннай мітусні. Фельчарыца мяняе погляд на свет у залежнасці ад колеру шкла, праз якое глядзіць. Знаёмства з героямі стварае сітуацыю падрабленасці і надуманасці, нечага фальшывага. Акрамя таго, аўтар указвае на раз’яднанасць персанажаў, кожны з якіх “слишком сильно увлечен своей идеей, чтобы слушать или слышать кого бы то ни было” [2, с. 144]. Аднак, разам з тым, пісьменнік імкнуўся паказаць становачыя моманты ў разнастайнасці падыходаў да жыцця, меркаванняў. Бо ніхто не ведае, як правільна жыць, кожны выбірае нешта для сябе. Магчыма, менавіта гэта Андрэеў меў на ўвазе, калі беспаспяхова пераконваў сяброў у аптымістычнасці твора.

Матыў прывіднасці, ілюзіі выразна адлюстраваны таксама ў познім андрэеўскім творы “Зварот”, герой якога апынаецца ў Маскве, нібыта па партыйных справах, і вымушаны блукаць па невядомых, варожых мясцінах. У выніку размываецца ўяўленне пра тое, хто ён, дзе і дзеля чаго знаходзіцца, пакуль не трапляе да незнаёмага дома. Пасля настойлівага і трывожнага (бо ў доме быццам бы знаходзіцца яго нявеста) грукання ў дзверы герой трапляе ў сваю турэмную камеру, якую, зноў жа, быццам і не пакідаў. Так, эпізод, напісаны ў імпрэсіяністычнай манеры гнятлівага страху і трывогі, выводзіць простую калізію (“штосьці прымоілася”) на агульнафіласофскія разважанні: “хто я?” і “што я раблю?” У дадзеным выпадку, герой – чалавек, які грукае ў дзверы ўласнай камеры. Невыпадковымі з’яўляюцца таксама думкі пра здраду, якія прыходзяць у галаву

героя наконт зніклай нявесты ў апошні момант, паколькі гэтая дэталёвая аказваецца адным з варыянтаў, чаму герой зняволены, і збліжае два планы: фантастычны і рэалістычны.

Адноснасць чалавечых спраў, пераацэнка іх па значнасці ў пераламленні жыццёвых дробязяў і няспынным колазвароце гісторыі паказана Гарэцкім у апавяданні “*Габрыелевы прысады*”. Тое, што здаецца надзвычай важным у адзін момант жыцця, праз некалькі гадоў адыходзіць у нябыт (п’янства, грахі Габрыеля). І наадварот, вонкава непатрэбнае, пустое – прага героя да насаджэння дрэў, якую не разумелі людзі – з часам набывае найвышэйшы сэнс, становіцца “прысадамі жыцця” праз гады для апавядальніка [4, с. 215]. Але і прысадам, паводле законаў лёсу, надыйдзе час саступіць месца для нечага іншага. Пісьменніку ўдалося добра адлюстравач гэтую парадаксальнасць рэчаіснасці і адноснасць чалавечых меркаванняў і ўражанняў.

Атрымліваецца, што нейкія звышнатуральныя праявы жыцця могуць паўплываць на лёс чалавека, унесці ў яго душу новыя перажыванні, узбагаціць яе, падштурхнуць да добрых спраў. У творы сцвярджаецца неспасціжная і вечная каштоўнасць жыцця, якое складаецца і з “каравага, чорнага і аграмаднага” [4, с. 213], і з “гарманічнага, музыкальнага і харошага” [4, с. 213], якія адчуліся малому хвораму Габрусіку і засталіся ў яго душы, падштурхнулі насаджаць дрэвы, лёс кожнага з якіх, як і чалавечае жыццё, непарадкавальны, але па-свойму каштоўны. Тое, што здарылася з героем, немагчыма лагічна патлумачыць, але, напэўна, адчуванне цудоўнай таямніцы, успрыманне жыцця як цуду і спарадзіла ў Габрыеля звычку няспынна садзіць дрэвы. Аднак як непарадкавальны лёс дрэва, так і чалавечае жыццё можа па-рознаму павярнуцца. Для Габрыеля прысады з цягам часу згубілі свой “патаемны” сэнс. Нездарма герой-апавядальнік паказвае яго як вялікага “грэшніка, баламута, п’яніцу, картэўніка, гуляку” [4, с. 212]. А ўвогуле ў структуры апавядання даволі празрыста чытаюцца элементы жыццёвага жанру, толькі акрамя цуду ўсе падзеі падаюцца з адваротным, негатыўным сэнсам. Але таму жыццё і таямнічая з’ява, што шляхі яго нязведаны. І ўжо не Габрыель у цэнтры ўвагі апавядальніка, а яго ўласны лёс, які невядома, куды завядзе. Асноўную думку апавядання мы бачым у тым, што ў непарадкавальнасці жыццёвых дарог, у іх недасканаласці, якая складаецца адначасова і з гарманічнага, і з “каравага”, калечанага, а таксама ў рэдкіх перамогах светлага боку жыцця над цёмным і заключаецца жыццёвае хараво і прыцягальнасць.

Калі пазначаць адрозныя, спецыфічныя для творчасці кожнага з прадстаўленых аўтараў рысы, навідавоку аказваецца ўплыў на творчасць Л. Андрэева і М. Гарэцкага нацыянальных культурна-літаратурных традыцый. Асобны канфлікт герояў прааналізаваных апавяданняў Гарэцкага цесна звязаны з забабонамі, або тэмай небяспечных ведаў. У творах Андрэева адчуваецца ўплыў рускай класічнай культурна-літаратурнай традыцыі. Асабліва востра – у калядных і пасхальных творах, дзе падаецца пералом у самаідэнтыфікацыі персанажа пад уплывам свята, матыў своеасаблівага ачышчэння, у выніку якога светлае, добрае перамагае цёмныя бакі свядомасці героя (або – па-андрэеўскі – наадварот).

Л. Андрэеў малюе героя, які шукае сапраўднае праз адмаўленне чалавечага вопыту, пратэстуючы супраць яго прагнітых прынцыпаў і дагматаў; героя, які спрабуе “дакрычацца” да безуважных нябёсаў і чэрствых душ людзей. Гэта надае апавяданням, у якіх пісьменнік імкнецца паўплываць на свядомасць і ўзварухнуць пачуцці чытача, асабліваю надрыўнасць і экспрэсіўнасць. Герой М. Гарэцкага таксама знаходзіцца ў пошуку, але гэты пошук не адмаўляе здабыткаў чалавецтва, а, наадварот, спрабуе выйсці да сапраўднай, “не фальшывай праўды” [4, с. 233], захоўваючы народжаныя беларускім народам ідэалы.

Светапогляд асобы ў творах Л. Андрэева і М. Гарэцкага прадвызначаецца супярэчлівасцю і ілюзорнасцю свету, у якім нельга ўсё рацыянальна патлумачыць. Калі ў рускага аўтара ілюзорнаць мае глабальны, агульначалавечы сэнс, то ў творах Гарэцкага ілюзія ствараецца яшчэ і за кошт нацыянальнага ўспрыняцця: чалавек – носьбіт таямніц свайго народа. Ва ўяўленні Андрэева чалавек часцей аказваецца прыгнечаны нейкімі вышэйшымі сіламі, якія фактычна чыняць над ім самаўпраўнасць. У творах Гарэцкага – больш канкрэтызаваны прасторава-часавы кантэкст. На асобу аказваюць уплыў не нейкія абстрагаваныя сілы, а канкрэтныя сацыяльна-палітычныя падзеі, якія адбываюцца на тэрыторыі краіны і робяць з людзей ахвяр – маральных і фізічных.

Літаратура

1. Андреев, Л. Н. В поезде / Л. Н. Андреев // Lib.Ru: Классика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0132.shtml. – Дата доступа: 09.02.2014.
2. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. / Л. Н. Андреев. – М. : Худож. лит., 1990 – 1996. – Т. 2. : Рассказы; пьесы. 1904 – 1907. – 1990. – 559 с.
3. Коваленко, В. Трагическая мечта о буйном колошении... Философия национальной жизни в творчестве М. Горьцкого / В. Коваленко. // Неман. – 1995. – № 3. – С. 115 – 129.
4. Гарэцкі, М. І. Збор твораў : у 4 т. / М. І. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1984 – 1986. – Т.1.: Апавяданні 1913 – 1930. – 1984. – 446 с.
5. Мішчанчук, М. Вобразная сістэма прозы Максіма Гарэцкага ў кантэксце пошукаў мадэрнісцкай літаратуры першай палавіны XX стагоддзя / М. Мішчанчук // Максім і Гаўрыла Гарэцкія і спадарожніцы іх жыцця і творчай дзейнасці. Матэрыялы XIV Гарэцкіх чытанняў (прысвячаюцца Году Маці). Мінск, 8 чэрвеня 2006 г. / Калектыў аўтараў; рэдкал.: Р. Гарэцкі (адказны рэд.) [і інш.]. – Мінск : 2007. – С. 100-106.

Illusion and Reality in L. Andreyev's and M. Haretsky's short stories

Keywords: illusion, reality, world view, mysterious, national and cultural specificity.

The article deals with the problem of coexistence in the human mind of illusory and rational constituents. It was represented by L. Andreyev and M. Haretsky in the context of the philosophical problems in the first decades of the 20th century in the coexistence of realistic and modernistic cultural and literary trends. The article focuses the dominating ideas in writers' oeuvre

А.Г.Желамский

Музей пейзажного наследия «Окоём»
(д. Чернецово Невельского района Псковской области)
e-mail: praga550@mail.ru

УДК 821. 161

О ПОЭТИЧЕСКОМ (НЕНАУЧНОМ?) ОТКРЫТИИ МИРА

Ключевые слова: научное знание, прогресс, мировосприятие, русская поэзия, пейзажные образы, «поэтическое слушание» природы.

Научно-технический прогресс, нацеленный на преобразование и покорение природы, высветил необходимость выстраивания новой – не природно-ресурсной, а духовной концепции «известных» географических пространств и земных пейзажей. На этом пути нам предстоит заново освоить «опыт» русской и всей славянской поэзии, наиболее полно выразившей отношение к миру, в котором живём.

Возникновение и развитие науки диктовалось вечным и загадочным стремлением человека к познанию окружающего мира. Многие века, а, скорее – тысячелетия существования человеческого рода прошли под знаком созерцательных наблюдений над стихиями природы. Этот период длительного «простодушного» восприятия мира в новое время (в 15–16 веках) неожиданным образом сменился идеологией покорения природы. Произошло, выражаясь словами П.Т.де Шардена, какое-то «невероятное потрясение сфер жизни» [1]. Местом рождения такой идеологии стала западная, европейская цивилизация, охватившая всё человечество.

В эпоху Возрождения (14–16 века) Европа преодолела средневековую идею божественного предопределения и объявила человека «венцом творения», у которого есть и права, и способности устроить этот мир по своему разумному плану. К тому времени завершилась эпоха великих географических открытий и Европа решила управлять этим миром и его природой – через развитие науки и техники. Ф.Бэкон провозгласил формулу – «Знание – сила». Эпоха стремительного развития науки и техники в 18-м – 20-м веках названа временем научно-технической революции.

Однако, к концу двадцатого века наметилось проявление каких-то новых «потрясений сфер жизни». На фоне победоносного шествия прогресса появились кризисные явления в мировом развитии – угроза истощения природных ресурсов и экологические проблемы. В сфере мировоззрения на смену модерну с его опорой на рациональное знание и законы логики пришёл постмодерн, который отказывается от традиций, диктата разума и поиска смыслов. При этом в постмодерне есть одно положительное качество: он высветил, что в отношении к миру важно не только рациональное (знание), но и переживание (восприятие) этого мира. Стало очевидным, что есть смыслы, неподвластные логике. Они зависят от нашего восприятия этого мира. Тенцинг Норгей – первый (вместе с Э.Хиллари) покоритель Эвереста – на вопрос об этой вершине мира ответил «...что такое Эверест без глаза, который его видит? Велик ли он или мал – это зависит от души человека.» [2, с.271].

В основе научного познания всегда была и есть логика, но В.И.Вернадский заметил, что истина открывается не через логику, а через жизнь: «Познать научную истину нельзя логикой – можно лишь жизнью. Действие – характерная черта научной мысли» [3, с.39].

Новое отношение к миру пробивается к нам не только из искусства, поэзии, но и из самой науки. И. Пригожин (известный европейский учёный русского происхождения, Лауреат Нобелевской премии) вместе со своей коллегой И.Стенгерс признают, что в нынешнее время проходит гипноз сугубо научных представлений, что теперь мы более чем прежде «должны уважать и любой другой интеллектуальный образ мира... Наш мир – это не молчаливый и однообразный мир часового механизма... Научное знание, возникшее как бы во вдохновенном сне, ...может нынче оказаться в то же время «поэтическим слушанием» природы...» [4, с.86 – 95].

Сегодня, когда мир как цивилизация понижает природные смыслы до уровня потребительских ценностей, повышается значение нашего отношения к этому миру, тех чувств, какие испытывает человек к миру, в котором живёт. При этом выясняется, что некоторые ненаучные понятия более интересны, чем сугубо научные.

Пейзажем мы называем зрительный, воспринимаемый вид местности. В географии пейзаж называют «перцепцией ландшафта». Но все эти определения ничего не говорят о нашем отношении к пейзажу. И вот «приходит» поэт Максимилиан Волошин и говорит : «В пейзаже отражено всё, что пережито землёй... . Пейзаж – это лик родной земли, лицо матери. От созерцания этого лица в душе поднимается тоска, жалость, нежность, та надрывающаяся и безысходная любовь, с которой связано чувство Родины».

Географы признали, что художественные формы культуры – литература, живопись, музыка являются хранилищем образов географической реальности, появились идеи о «гении» и «чувстве места», о стиле местности, национальных образах ландшафтов [5]. Стало очевидно, что искусство, литература, поэзия стоят ныне рядом с наукой и религией и играют самостоятельную, созидательную роль в формировании представлений человека об этом мире.

О значении восприятия природы напоминает слово «урочище». Сегодня мы называем этим термином «любую часть местности, отличную от окружающих», или «группу ландшафтных фаций». При том в словаре древнерусского языка Н.Н.Срезневского слово «урочище» прочитывается как «указание судьбы», в польско-русских словарях оно переводится как «очаровательный, прелестный, чарующий, обаятельный, пленительный», глаголу «урочить» придаются значения : сглазить, околдовать, очаровать. В белорусском языке есть слово «урачыстасць» (торжество, празднество). Очевидно, что слово урочище обозначало у наших далёких пращуров нечто большее, чем просто чем-то отличающийся участок местности (постигая смысл слова «урочище», начинаешь сомневаться в том, что человек начинал с дикости и варварства).

Сегодня, когда природа земли «разобрана» на тысячи наук, не хватает целостностного восприятия разобшённых явлений. И здесь на помощь нам приходит ритмизованная стихотворная речь, которая ближе к глубинной сущности мироздания – к «языку природы» (Тютчев), к «музыке мира» (Блок), подчинённая всеобщему закону ритма – она соприродна [6].

Необычность русского пространства продиктовала и необычность его восприятия русскими поэтами. М.В.Ломоносов (1711–1765) с мыслями о «возлюбленном Отечестве» писал о грандиозных замыслах русского географического пространства, говорил о могуществе России, которое «будет прирастать Сибирью и Северным океаном». Первые наши поэты – классики вдохновлялись картинами южной природы, её чувственной роскошью. «Я знаю край, где негой дышит лес ... Там счастье, друг !» (В.А.Жуковский, 1817). «Отчизной красоты» назвал Д.Веневитинов Италию. А.Х.Востоков (1808) возражал: «Не итальянцы мы, не греки, Которым наших зим не снести, ... Они пусть хвалят злак лугов, Журчащих ручейков прохладу... Не чужды нам забавы их, Но знают ли они отраду Трескучих зимушек лихих».

Знакомство с сочинениями Оссиана подвинуло наших поэтов к открытию «мятежного духа северной природы» : «Природы ужасы, стихий враждебный бой, Ревущие со скал угрюмых водопады, Пустыни снежные, льдов вечные громады....» (К.Батюшков, 1814 – 15). П.А.Вяземский воспел русские дороги с тройками, верстовыми столбами и колокольчиками и зимние пейзажи России, противопоставляя их роскоши юга.

Развил тему А.С.Пушкин. Он первым заговорил о самобытности русского национального пейзажа с его печалью и просветлённостью, осенним увяданием и буйством метелей. «Отсюда вижу двух озёр лазурные равнины... За ними ряд холмов и нивы полосаты...» Но это была ещё лишь «инвентаризация» русского пейзажа. За ней последовала «Зимняя дорога» : «Ни огня, ни чёрной хаты, Глушь и снег навстречу мне, Только вёрсты полосаты Попадают одне». И это стало началом духовного освоения родной природы [7].

Ф.Тютчев любил Швейцарские края, где «радужные горы в лазурные глядятся озера», но сказал пророческие слова о границах Русского мира и роли России в истории. У Н.А.Некрасова, создателя национального русского пейзажа, случались выпады против русского окоёма: «Бесконечно унылы и жалки Эти пастбища, нивы, луга, Эти мокрые, сонные галки, Что сидят на вершине стога», но в стихотворении «Железная дорога» всё стало на свои места : «Славная осень ! Морозные ночи, Ясные, тихие дни... Нет безобразья в природе... Всё хорошо под сиянием лунным, Всюду родимую Русь узнаю...».

Наши дворянские поэты – классики увлекались созданием образов, наполненных ощущениями утрат, чувствами наслаждения красотой: «Таинственная прелесть», «Пышное увядание», «Усталая нежность», «Безглагольность покоя»...

Другое мироощущение находим у крестьянских поэтов – «Ну, тащися, сивка ! Выйдет в поле травка, Вырастет и колос – Станет спеть, рядиться В золотые ткани» (И.Никитин).

Вот и Максим Танк в отличие от Пушкина, любившего «пышное природы увяданье», написал об осени очень просто и пронзительно: «Начинается осень не тогда, когда синий Сивер лезет за пазуху, заставляя поёжиться, Не тогда, когда ветви в сквозной паутине И жнивье на пригорке щетинится ёжиком, А тогда, когда птиц торопливая стая Жар последних лучей унесёт, улетаю» [8, с.37].

Наконец, Лермонтовские слова о «желтеющей ниве», о «внемлющей богу пустыне» оставляют на обочине всю физику с метафизикой и диалектикой. У Лермонтова о земном и небесном сказано – космонавты подтверждают, что они видят Землю «по – лермонтовски» - «в сиянии голубом».

Тему Лермонтова продолжил Н.Рубцов: «И всё ж прекрасен образ мира, Когда в ночи равнинных мест Вдруг вспыхнут все огни эфира, И льётся в душу свет с небес...». Наконец, и это самое главное, с М.Ю.Лермонтова утверждается у нас представление о России, как о Родине.

Обрами России-Родины стали в русской поэзии зимние дороги с тройками, колокольчиками и бубенцами, желтеющие нивы, разливы рек, дали и просторы. «Безбрежность дали, русской дали, О, как ты странно хороша. Тебя светлее светлой стали Как любит русская душа. О, даль родимых кругозоров, Где нет преград для жадных взоров, Где ширь небес и ширь полей В одной сливаются лазури. Где место есть для всех лучей И есть раздолье всякой буре!» (П.Д.Бутурлин, 1890). Словом, ничто так не воспитывает чувство русского пейзажа, как русская поэзия (только «Зимние грёзы» Чайковского можно поставить рядом).

Среди русских поэтов никто так, как М.Волошин, не был увлечён идеями европейской цивилизации. Об этом говорят ключевые слова из его наследия – «Когда же ты поймёшь, Что ты не сын земли, Но путник по вселенным..», «Что человек рождён, Чтоб выплавить из мира Необходимости и Разума Вселенную Свободы и Любви», «В скитаньях без возврата Иду из края в край...». Ради всего этого он уходил в свои мысли-странствия – «к нагорьям», «к невидимому граду», «на Северо-Восток», «к престолам Азиатских гор»... Волошинский образ «скитаний без возврата» по-существу является манифестом европейской идеи прогресса (с её представлениями о вечно новом). Между тем такой односторонний образ М.Волошина как выразителя идеалов европейской цивилизации, не столь очевиден в общем контексте его творческого наследия. Кажется, что М.Волошин не только уходил в странствия, («из края в край» и «от костра к костру»), но и возвращался из них, а это уже нечто другое, не вписывающееся в контекст европейского мировоззрения.

Прозорливый поэт почувствовал ограниченность «безграничного» познания. Когда-то он мечтал «выплавить из мира Необходимости и Разума Вселенную Свободы и Любви». Не иначе, чем сомнением в этих целях, звучат его же слова: «Я признак истин сплавил в стройный бред», «Но ужас звёзд от знания не потух». Истина, очевидно, не в том, что мы ещё что-то не выплавили из мира разума. Более истинно то, к чему приходит Волошин: «В себе несём своё изгнание мы». После таких слов возвращение – из пространств, из истории, из бесконечного познания – неизбежно. «После долгих лет скитанья Нити тёмного познания Привели меня назад». При возвращении он заново открывает знакомый ему мир Киммерии и находит в нём доселе скрытые черты. Это – не Есенинская «волнистая рожь при луне», и не «яркая и гордая краса» моря, как у Пушкина, а какой-то скрытый от непосредственного восприятия, но не менее реальный эмоциональный ряд.

У М.Волошина волны – «гудящие», пространства – «безвозвратные», печаль – «радость» пыль – «нежная», путеводительная идея – «боль» и даже Коктебель – «безрадостный и распятый»...». Наверно, придти к открытию таких сторон бытия можно только в сравнении с чем-то увиденным и пережитым. Может быть, ради таких открытий и нужно уходить в странствия.

Тонкий исследователь и поклонник творчества М.Волошина Э.Менделевич в одном лишь нуждается его упрекнуть – в том, что он «берёт культуру в общечеловеческом объёме, но общемировые законы никогда не применяет к России. Говоря о России, он заменяет дух истории ... непроборимым давлением некоей метафизической сущности, которая пребывает неизменной ... и составляет суть национального характера и национальной культуры» [9]. Эта «метафизическая сущность» России фактически выражена М.Волошиным в словах: «Эх, не выпить до дна нашей воли, Не связать нас в единую цепь!» (поэма «Россия»).

Глубокий географический и даже геополитический смысл имеют слова М.Волошина, которыми он обозначил приметы пространственных стихий России, своеобразие её положения на земной поверхности: «Леса, увалы, степи и в дали Пустыни тундр – шестую часть земли От Индии до Ледовитых вод Я дал тебе и твой умножил род, Чтоб на распутьях сказочных дорог Ты сторожила Запад и Восток» («Благославение», 1923).

Обращение к темам, которые занимали русских поэтов, подвигает к ответу на главный мировоззренческий вопрос: является ли преодоление природы единственным вектором развития цивилизации? И заставляет задуматься о своеобразии русского пути развития вместе с природой,

суть которого не в том, чтобы двигать мир по пути прогресса, а в том, чтобы сохранить полученный в дар – от бога, или от природы – миропорядок. Сегодня, когда очевиден кризис той цивилизации, которая построена на покорении природы и техническом прогрессе, самое время сказать о необходимости становления в природе.

С «невообразимым пространством родины связано континентальное бытие народа, оно становится духовным полем, живой сутью поэзии» [10]. Конечно, мы не можем остановиться только на эмоциональных, созерцательных впечатлениях. Сегодня мы видим и другие лики красоты в русском пейзаже, которые открываются нам через топообразы («архитектуру») земной поверхности. Прозрения наших поэтов о гармонии русской природы и русского тоposa подтверждаются и рациональным опытом, но только поэтический Контекст вселяет надежды на продолжение истории.

Литература

1. Тейяр де Шарден. Феномен человека / Т. де Шарден. М.: Наука, 1987.
2. Тигр снегов. – М.: Молодая гвардия, 1957.
3. Вернадский, В.И. Размышления натуралиста. Книга вторая / В.И. Вернадский. – М., 1977.
4. Пригожин, И., Стенгерс, И. Возвращённое очарование мира / И. Пригожин, И. Стендерс // Природа. – 1986. – №2.
5. Исаченко, Г.А. Образное восприятие в географическом познании мира / Г.А. Исаченко // Изв. РГО / - 2001 / - т.133.
6. Благой, Д. Мир как красота / Д. Благой. – М., 1975.
7. Эпштейн, М.Н. Природа, мир, тайник Вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высш. шк., 1990.
8. Максим Танк. Нарочанские сосны / Максим Танк. – Минск, 1977.
9. Менделевич, Э.С. «Пойми простой урок моей земли» / Э.С. Менделевич. – Орёл, 2001.
10. Берязев, В. Ибо наше небо не могила: о поэзии Кублановского / В. Берязев // Сибирские огни. – 2010. – № 8.

A.G. Zhelamskiy

Museum of Landscape Heritage "Okoe" (Chernetsovo village, Nevelskiy district, Pskov region)
e-mail: praga550@mail.ru

Poetical (non-scientific) exploration of the world.

Key words: scientific knowledge, progress, perception of the world, russian poetry, landscape images, "poetical listening" to the nature.

Scientific technical progress which is mostly focused on nature modification and its conquering has outlined the necessity of creating a new spiritual concept of well-known geographical areas and earth landscapes, which is not based on nature resources. Following such a direction, we will have to explore the experience of Russian and Slavic poetry anew; as such poetry has managed to express the attitude to the world we live in at its best.

И.М. Куликова

Сургутский государственный университет
e-mail: kim0153@mail.ru

УДК 130.2:82.081

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭТИКО-ФИЛОСОФСКИХ УСТАНОВОК ХРИСТИАНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ЗАУРАЛЬЯ

Ключевые слова: христианская философия, христианская этика, мифологизация, символика, метафоризация.

В статье анализируются особенности восприятия, осмысления и отражения философских и этических установок христианства в современной региональной прозе Зауралья, отмечены способы их репрезентации. Современные писатели делают акцент на необходимости возвращения в современную жизнь основ христианства, придавая зачастую ему новую степень мифологизации. Тема решается на примере произведений Е.Айпина, С.Козлова, А.Неркаги, Ю.Шесталова, А.Иванова.

В последние десятилетия в современном литературном процессе наблюдается пристальный интерес к мировоззренческим основам и аксиологическим установкам христианства. Не является исключением в этом плане и региональная проза, которая решает вопрос репрезентации этих основ разными способами и методами и на тематически разном материале. Исходная точка в реализации таких установок – философские воззрения христианства и вытекающие из них этические нормы.

Этико-философская система христианства строится на общечеловеческой ценности, возведенной в абсолют, – на идее любви, власти любви, на убеждении, что она есть величайшая сила в мире, главный закон человеческих отношений и жизни. Любовь в христианстве – прежде всего, конечно, любовь к Богу: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» [Первое послание Иоанна, 4: 16]. Следующим нравственным предписанием христианства, вытекающим из этого основного постулата, является любовь к людям: к отцу и матери, родственникам,

«ближнему» и «дальнему» человеку, любовь к врагу. В этом плане весьма симптоматичным является название книги прозы С.Козлова по рассказу, напрямую связанному с христианской тематикой и символикой, – «Ночь перед вечностью». Все рассказы сборника объединены христианской идеей: православие становится спасением от хаоса и жестокости жизни, источником духовного очищения; церковь здесь – символ покоя, очищения души, приют для уставшего путника, источник сил. Центральный рассказ – «Ночь перед вечностью» – попытка автора создать своего рода современную мифологию: священника расстреливают семь раз, пули проходят мимо. И не потому, что красноармейцы стреляют не по цели, а потому что отец Вениамин неуязвим для пуль, как и икона Богородицы в романе хантыйского писателя Е.Айпина, как Христос у А.Блока – «от пули не вредим». И только после того, как митрополит Вениамин попросил Бога прекратить мучения бойцов, расстреливающих его (о чем умоляет священника один из бойцов), пули наконец его настигают. Однако священник смерти не боится, поскольку умирает с именем Бога на устах: «С именем Господа ничего не бойся». Довольно прямолинейна символика рассказа: красноармейцы – овцы заблудшие, не ведающие что творят; отец Вениамин – воплощение христианской идеи абсолютной Любви («он беззлобно посмотрел на своих убийц и как-то по-отечески взглянул на солдата», который попросил его обратиться к Богу с просьбой, чтобы пули попали в цель). Весьма символично, что бывший красноармеец Анисимов (тоже расстреливал священника) становится (в будущем) иеромонахом Вениамином. Попытка создания новой мифологии объяснима убежденностью автора в необходимости возрождения духовных основ – и в первую очередь, через позитивную переоценку православия.

Соотнесение персонажей рассказа С.Козлова с евангельскими действующими лицами можно обозначить как способ «метафорической сакрализации персонажей и пространства» [1, с.7]. Такой способ репрезентации христианских основ широко распространен в литературе Зауралья. Он характерен для романов «Божья Матерь в кровавых снегах» Е.Айпина, «Откровение Крылатого Пастора» Ю.Шесталова, А.Неркаги «Молчащий», А.Иванова и др.

Весьма интересен опыт Е. Айпина. Уже название его романа «Божья Матерь в кровавых снегах» отсылает к евангелиям. Семантика образа Матери Детей в контексте заглавия книги приобретает мощный всечеловеческий масштаб. Икона Казанской Божьей Матери, висящая в остояцком чуме, спасает героиню – Матерь Детей – от смерти и не утрачивает магической силы даже после того, как в нее попадает «красная пуля». Семантика символической сцены (Богородица приняла пулю революционного фанатика и тем спасла язычницу и ее сына, хотя икона для Матери Детей была сначала чем-то чужеродным, посторонним) заключается в утверждении возможности соединения «своего» (традиционного) и «чужого» (христианского), установлении общего для всех духовного порядка. Образ Матери Детей вырастает в ходе повествования до символа Матери всех людей и приобретает черты Богородицы Марии. Героиня Айпина подобна лику Божьей Матери на иконе в золотой оправе, особенно в сцене кормления младенца. В картине будущего, представляемого Матерью, ей чудится собственная фигура, заколдованная и заговоренная от пуль и смерти, как Божья Матерь. Само имя героини – Вера – также наполнено символическим смыслом. В многослойном образе Матери Детей Е.Айпин соединяет и этнический, и христианский, и общечеловеческий архетипы материнской силы и самопожертвования: «Так в романе возникает образ... великой остояцкой Мадонны, исполненной безграничной любви к Сыну» [3, с.122]. Автор романа решает вопрос о вере так: защитница небесная помогает всему человечеству, будь то язычник или православный.

По мировоззренческой концепции роман Е.Айпина сопоставим с книгой пермского прозаика А.Иванова «Сердце Пармы» (формально А.Иванов не относится к югорским писателям). Действие романа разворачивается в среде вогулов (манси) из Приуралья. Идея взаимопроницаемости мира решается здесь на образе языческой Золотой Бабы, из-за которой в романе разворачиваются жестокие конфликты. «Не Баба это никакая, а Богородица. Потому её язычники прячут», – рассказывает епископ Филофей, затеявший охоту на языческое сокровище. У другого героя, Калины, своя история: Золотая Баба, действительно, Богородица, слепленная из града, в нее уверовала и крестилась половина язычников в дальних странах, а другая половина в родную Парму вернулась и Богородицу из золота с собой унесла. Параллель Золотая Баба – Богородица проходит через весь роман как знак изначальной общности всех народов и верований и как трагический символ враждебности распавшихся осколков этой общности [4]. Глядя на свою возлюбленную Тиче, кормящую младенца, герой романа Михаил видит в ней Богородицу: «но не ...бесплотную, излучающую печаль», а «языческую богородицу – нагую, отважную, сильную, как волчица». Этот образ у А.Иванова многозначен, являет разные ипостаси (возлюбленной, матери, языческой богини, «бестелесной Богородицы-Умиленьи»).

Выход А.Иванова к религиозно-философскому осмыслению мира, сближает его с поисками мансийского прозаика Ю.Шесталова, поиски которого нашли отражение в романе-камлании «Откро-

вание Крылатого Пастора». Активное обращение к христианству, восточным религиям, теософии Е.Блаватской приводит писателя к признанию «равновесности» религиозно-философских систем, идее «ипостасного родства» (Г.Ионин). Определение жанровой специфики книги (роман-камлание) связано с традициями шаманизма. Название романа отправляет к последней книге Нового Завета – «Откровению Иоанна Богослова» и одновременно связано с мансийским мифом о Крылатом Пасторе. Поток сознания камлающего героя синтезирует разные религиозные представления. Так, миф о сотворении мира в книге – результат наложения библейской и угорской мифологии (есть гагара, есть первые люди – Адам-Атя и Ева-Эви). Христианская история непорочного зачатия переплетена с зороастрийскими мифами (рождение Мирсуснэхума). Г.Ионин видит точки сближения между образами Крылатого Пастора и ветхозаветного Яхве, а Мирсуснэхума соотносит с Христом [2, с.12]. В книге Ю.Шесталова образ сына Нуми-Торума по «ипостасности» не просто равнозначен образу евангельского Христа, он сливается с ним в неразделимую параллель. С образом Мирсуснэхума-Христа связаны и апокалиптические реминисценции, которые соседствуют с пересказом мифа об Эквапыгрисе. В отдельных моментах «мировой Хранитель» (Мирсуснэхум) сливается с Крылатым Пастором, Откровение которого призвано спасти людей. Но усиливая христианские реминисценции и христианское звучание образа Крылатого Пастора, Ю.Шесталов сохраняет и языческую обрисовку Мирсуснэхума, сохраняя в образе черты медведя. Важную роль играет и параллель Золотая Баба-Богородица. Этот персонаж выступает в роли посредника между светом и тьмой, как символ жизни и ее смысл. В образе Сорни-най-Богородицы реализуется общечеловеческий архетип Матери и Женщины, Возлюбленной: «Золотая Богиня, Богиня-Любовь, Богиня-Мать». В данном случае мы видим явные переключки с художественными концепциями А.Иванова и Е.Айпина. Апокалиптические мотивы, определяющие содержание книги, сознательно ориентированы автором на изображение конца света в «Апокалипсисе», поскольку, по его мысли, дисгармония современной цивилизации приобрела такие размеры, что сегодня это может обернуться гибелью человечества.

По силе трагического видения гибели мира произведение Ю.Шесталова сопоставимо с романом немецкой писательницы А.Неркаги «Молчащий», который критики называют Апокалипсисом современности. В нем речь идет об абсурдности мира, в котором «грех разъединения» превратил людей в Скопище. УА.Неркаги мы наблюдаем «совпадение» образа главного героя с образом Христа, слияние Евангелия с Апокалипсисом. «Скопийцы», совершив третью, самую страшную голгофу Молчащего, растерзав его, «прозревают, склоняются перед ликом Христа и идут в искупительное пламя» [2, с.13]. В хаосе кошмара жизни А.Неркаги стремится отыскать стержень, который объединит людей и возвратит миру порядок. Такую опору она видит в духовных основаниях христианства.

Христианские реминисценции присутствуют и в произведениях о войне. В рассказе Е.Айпина «В окопах, или явление Екатерины Великой» христианская традиция связана с концепцией посмертной жизни человека, эсхатологическими переживаниями героя. Эволюция души героя рассказа происходит на пути восстановления им связи времен, переживания духовного опыта жизни и смерти. «Богородичный» мотив здесь связан с образом радистки, которую в солдатской среде прозвали Екатериной Великой. Девушка, напоминавшая внешне «свежую упругую ягоду-брусничку, или ягоду-клюквинку», получила знаменательное прозвище Явление (что-то непонятное, сверхъестественное). Она и изображается не как реальная девушка, а как святая, пророчица, мученица. «...Она шла по траншее, не обращая никакого внимания на свистящие пули и рвущиеся мины...Шла она, словно заколдованная». Героиня была послана герою как возможность осознать, пусть на уровне ощущения, надличные начала в самом себе, исполнить свое жизненное предназначение. «Христианский след» в сюжетной линии радистки явно отсылает читателя к народным поверьям о явлении Богородицы, святых, ангелов-хранителей людям. Этот образ приоткрывает для героя завесу тайны внемногого существования души. Бессмертная душа Екатерины Великой спасает его для мирной жизни. Но воссоединиться с возлюбленной он не может даже в своих снах. Исследователь М.Рябий утверждает, что причина этого – в житейских делах и заботах, которыми живет герой, в том, что он – из «окопной жизни» [5, с.136]. И только возвращение к духовным основам дает ему осознание жизни и смерти не только как физические состояния, но и как единого духовного опыта человека. Рассказ о войне становится своеобразной «мистической» дорогой к вечности, ликвидацией разрыва в цепи времен.

Символично-философское осмысление войны характерно для рассказа С.Козлова «Самый неизвестный солдат». Здесь в центре проблема забвения героев войны. Для художественного решения заявленной проблемы автор использует реминисценции, разного рода символику. Символично здесь все: и сам образ главного героя, и его имя (Иван Непомнящий), и «детали», выделенные автором. Инвалид войны, герой продолжает страдать и в настоящем. В рассказе проявляется мотив «юродивости»: герой напоминает юродивого тем, что ничего не имеет, питается тем, что ему по-

дадут, обитает постоянно возле церкви, всех любит, всему радуется, не замечает невзгод жизни, живет в каком-то своем мире. Вместе с тем он один из тех, кто отстоял родину, защитил ее в лихую годину. Интерпретация образа приближается к тому типу, который Ф. Достоевский обозначал как «христоролик». Юродивые всегда соотносились с понятием праведности, нравственности, истинности («неложности»). Окружающие же люди не замечают этого человека, забыли о ветеране, поскольку вокруг много другого – «главного и важного», в котором нет духовности. Автор возлагает ответственность на современников за потерю памяти о прошлом, за потерю ими духовности.

Подводя краткий итог сделанным наблюдениям, отметим, что в региональной литературе все больше внимания уделяется вопросу осмысления роли православия и русской церкви в духовном пространстве России, в сохранении духовных основ жизни. Писатели все активнее связывают христианские ценности с основами современной культуры, делают акцент на необходимости возвращения в современную жизнь основ христианства, придавая зачастую ему новую степень мифологизации. Используя разные способы и методы репрезентации этих основ (метафоризация, символика, реминисценции и проч.) и решая вопрос на тематически разном материале, писатели отражают смену культурных парадигм в современном сознании общества.

Литература

1. Азаренко, Н.А. Метафорическая сакрализация персонажей как основной способ объективации христианских традиций в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского / Н.А. Азаренко // Вестник ЛГУ имени А.С. Пушкина. – 2010. – № 3. – Т. 1. – С. 7-14.
2. Ионин, Г. Новый Шесталов / Г. Ионин // Юван Шесталов. Избранное. – М.: Советский писатель, 2007. – С. 3-16.
3. Роговер Е., Нестерова С. Творчество Еремея Айпина / Е. Роговер. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007. – 140 с.
4. Ребель, Г.М. «Пермское колдовство», или роман о парме Алексея Иванова / Г.М. Ребель. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://arkada-ivanov.ru>. – Дата доступа: 20.02.2017.
5. Рябий, М.М. «Окопная» правда в рассказе Еремея Айпина «В окопах, или Явление Екатерины Великой. Рассказ фронтовика» / Исследования и литература о Великой Отечественной войне: современные дискуссии: Материалы научной конференции, г. Ханты-Мансийск, 13 декабря 2010 г. – Ханты-Мансийск: Принт-класс, 2011. – С. 132-137.

I.M. Kulikova

Surgut State University

e-mail: kim0153@mail.ru

Representation of the ethical and philosophical foundations of Christianity in the modern literature of Zauralye

Key words: Christian philosophy, Christian ethics, mythologizing, symbols, mythologizing.

The article analyzes the peculiarities of perception, comprehension and reflection philosophical and ethical systems of Christianity in modern regional prose of Zauralye, marked the ways of their representation. Modern writers have focused on the need to return to the basics of Christianity modern life, often giving it a new level of mythologizing. Topic is solved by the example of the works of E. Aipin, S. Kozlov, A. Nerkagi, Yu. Shestalov, A. Ivanov.

Г.І. Радько

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

e-mail: hanna.radko@mail.ru

УДК:821.161.2:82-14

«Я ДЛЯ ТЕБЕ ГОРІВ, УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДЕ...»: ЗМІСТОВІ АКЦЕНТИ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА

Ключові слова: Василь Симоненко, шістдесятництво, антропоцентризм, національний характер, спорідненість з Т. Шевченком.

У статті окреслено змістову парадигму художніх текстів українського поета-шістдесятника Василя Симоненка. Описано конкретні прояви його індивідуального стилю, а саме: загострене відчуття несправедливості, максималістська любов до України, антропоцентризм. Акцентується увага на спорідненості національного характеру автора і ліричного «я» з ліричним героєм Тараса Шевченка, а також популярності і актуальності поезії Василя Симоненка у сучасній Україні.

У час, коли весь український народ переживав Велике Різдво своєї нації і велике випробування, захищаючи свій вибір і право на Свободу, на Правду, на Людську гідність, на національну Свідомість, коли український народ і сьогодні захищає у Донецькій та Луганській областях свою територіальну цілісність, його національну ідею можна окреслити словами українського поета, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (померлого) Василя Симоненка: «На-

род мій є! Народ мій завжди буде! // Ніхто не перекреслить мій народ!» [8, с.271]. Озброєний вірою і переконанням народ захищає свою країну, свою землю. Наша звитяга – це боротьба за незалежність і суверенітет України, за яку склали голову тисячі наших краян.

У цьому контексті по-особливому бачиться і творчість Василя Симоненка. Його голос став в ці дні нашим внутрішнім голосом. Чути й розуміти його – означає йти до самих себе. Він утверджував у слові наш український родовід, нашу гідність. Його поезія і сьогодні допомагає вірити, що ми відбулися як народ.

Спираючись на спогади друзів В.Симоненка, нині відомих поетів та літературознавців, на самі твори нашого талановитого земляка, а також на дослідження А.Ткаченка, В.Пахаренка, М.Жулинського та Л.Тарнашинської, поміркуємо над мисленневими горизонтами поета, зацитувавши увагу при цьому на змісті творів, їх провідних мотивах. Це питання, при всій широті досліджень, не можна вважати остаточно вирішеним. То ж звернення до цієї теми викликане і потребами часу, і потребами літературознавства.

Василь Симоненко народився в селі Біївці на Полтавщині на другий день Різдва – 8 січня 1935 року. Біївці – то віддалене від цивілізацій, степове, козацьке село, що розкидало білі хати в заплаві Удаю на Лубенщині. «Переказують, що вони – щасливий уламок сівери, племені, яке в праісторичні часи разом із полянами, кривичами, деревлянами пригорталося до Дніпра, Десни, Удаю з далекого Півдня. Сівера пракорінням тут навічно вросла. А коли ту людність до Паміру відкинув льодовик, то вона й через тисячоліття повернулася на материзну, сюди, під трипільські святі вітри, дощі й сонечко» [2, с.110]. Як стверджує Борис Олійник, Василь «акумуляував в собі всі характерні ознаки рідного краю: помірковану засмаглість, за начебто безстороннім поглядом – гоголівський причасний усміх, за помірною неквапливістю – гостру, зірку реакцію Остапа Вишні» [6, с.11].

Він належав до покоління шістдесятників і став виразником його духу. Українське шістдесятництво як феномен літератури і феномен політики розпочинається в середині 1950-х років національно-визвольним протестом проти імперської тоталітарної системи. Шістдесятники, діючи в рамках існуючої системи, відновили суму соціально-психологічних якостей інтелігенції: природну самоповагу, індивідуалізм, орієнтацію на загальнолюдські цінності, неприйняття несправедливості, повагу до етичних норм, до права і законності.

У Києві вони згуртувалися в Клуб творчої молоді (1959-1964 рр., президент – Лесь Танюк), який став національно-культурним осередком: організовували літературно-художні вечори, виставки, подорожі, колядування. Такі ж клуби почали діяти і в інших містах України. Основним завданням шістдесятників було повернути принцип правди, справедливості, гуманізму в літературу і політику.

Як стверджує учасник правозахисного руху Василь Овсієнко [5], восени 1962 року Лесь Танюк [9], Алла Горська та Василь Симоненко віднайшли поховання жертв репресій 1930-х років у Биківні поблизу Києва і оприлюднили меморандум до Київської міськради з вимогою розслідувати ті події. Після цього на членів Клубу творчої молоді розпочався інтенсивний тиск. Вивчення творчості Василя Симоненка у школі, яке розпочалося по його смерті, було призупинене аж до набуття Україною незалежності.

Моральний максималізм в усьому, а особливо в синівській любові до рідної землі, до Батьківщини – одного з провідних мотивів творчості, вирізняв його з-поміж інших поетів-шістдесятників. І в цьому феномен Василя Симоненка. Звертаючись до України, він запально проголошував: *«За нашу землю, дорожу й кохану, // Я рад прийняти на себе всі вогні!»* [8, с.120]; *«я для тебе горів, // український народі,»* [8, с.208]; *«Україно ти для мене – диво! // (...) Буду, мамо горда і вродлива, // З тебе дивуватися повік. // Ради тебе перли в душі сію, // Ради тебе мислю і творю – // Хай мовчать Америки й Росії, // Коли я з тобою говорю! // (...) Маю я святе синівське право // З матір'ю побуть на самоті // (...) Україно! Ти-моя молитва, // Ти моя розпука вікова... // Гримотить над світом люта битва // За твоє життя, твої права»* [8, с.214]. У вірші «Лебеді материнства», частина якого вже стала піснею, поет категоричний: *«Можна все на світі вибирати, сину, // Вибрати не можна тільки Батьківщину»* [8, с.237]. Такий максималізм маємо хіба що у Т. Шевченка. Оксуморон «Любове грізна! Світла моя муко! // І радосте безрадісна моя!» у поезії «О земле з переораним чолом» вказує на гнів і тяжкі страждання поета від кривди і зла, від якого потерпає наш народ [8, с.252].

22 травня 1962 року на літературному вечорі молодих авторів (під головуванням Павла Григоровича Тичини) Василь Симоненко так репрезентував себе: «Я – українець. Оце і вся моя автобіографія». На думку Романа Корогодського «це – ключ до пізнання явища на ім'я Симоненко» [4]. На той час вже була видана «Тиша і грім», книга, яка викликала велике зацікавлення критики, всієї літературної громадськості. Відчуття потреби своєму знедоленому народові зміцнювало віру, надихало на творчість, не давало поетові можливості зупинятися, остерігатися: *«Як не крути, // на одне виходить, // слід би катюгам давно зазубрити: // можна прострелити мозок, // що думку народить, // думку ж не вбить!»* [8, с.260].

Він скромно оцінював свій талант. «Я розумію, що поет з мене такий собі. Але бувають і гірші. Такі, як я, теж необхідні для літератури. Ми своїми кволими думками угноємо ґрунт, на якому виросте гігант. Прийдешній Тарас або Франко. Жду його, як віруючий пришествия Христового. Вірю, що мені пощастить почути радісну осанну на честь його приходу. Хай тільки не зневажає він нас, маленьких чорноробів поезії. Він виросте з нас» 18. IX.1962 [8, с.542]. На думку академіка М.Жулинського, Василь Симоненко тому оцінював свій талант невисоко, усвідомлюючи, «що час наклав і на його думки, на його характер образного самовираження печать перестрашування. Ця недовіра до слова (...) мимоволі всотувалася в думки і настрої митців, витворюючи і в них самих „домашніх“, внутрішніх цензорів (...)» [3, с.399].

Василь Симоненко багато працює над собою, замислюється над проблемами в літературі, життєм народу. Доказом цього є запис у щоденнику: «Ніяке вчення не сміє монополізувати духовне життя людства. До нестями ненавиджу казенну, патентовану, відгодовану мудрість. Якими б цитатами бездари не підпирали свою розумову стелю, вона однак занижка для нормальних людей. Як простір немислимий без руху, так поезія немислима без думки. Що то за простір, коли в ньому не можна рухатися? Яка то поезія, коли вона не мислить? Поезія – це прекрасна мудрість» 21.X.1962 [8, с.544]. На 1963 рік його голос перекривав голоси багатьох правдиво талановитих, самобутніх поетів, в якому виділяємо ще одну особливість індивідуального стилю Василя Симоненка, ще один змістовий акцент – це реакція на зневаження людини у цілому, людини праці зокрема і духовного в людині.

Однією з головних світоглядних засад шістдесятників був гуманізм та антропоцентризм. Антропоцентризм — це принцип, відповідно до якого людина є завершенням еволюції світобудови. Сам термін був вжитий в добу Відродження. Суть його полягає в тому, що центр Всесвіту переноситься від проблем світобачення до конкретних проблем людини [1]. Здається, нікому не вдалося в ті роки так індивідуалізувати та екзистенціювати в поезії простір українства, як Василю Симоненку: «Люди – прекрасні...»; «Ми усі по характеру різні...». Сонет «Я», написаний 1955 року (задовго до однойменного вірша «Я»), свідчить про органічність і послідовність в опрацюванні проблеми антропоцентризму В. Симоненком: «У кожного Я є своє ім'я, // На всіх не нагрімаєш грізно, // Ми – це не безліч стандартних „я“, // А безліч всесвітів різних. // Ми – це народу одвічне лоно, // Ми – океанна вселюдська сім'я. // І тільки тих поважають мільйони, // Хто поважає мільйони „Я“ » [8, с.233]. Перший вірш «Ти знаєш, що ти – людина?...» [8, с.266] в умовах загального переляку прозвучав як вибух. Героями його поезій є люди-односельці, багаті духовно, як і дід Федір Трохимович Щербань (вірш «Дід умер» [8, с.177-178]. Усе життя В.Симоненко ніс у собі почуття болю за матір, яка, не виробивши трудовнів, мусила перебувати на його утриманні, за бабу Онисю, якій «За те, що ми в космос знялися, // що нині здорові й живі, // я пам'ятник бабі Онисі // воздвиг би на площі в Москві» [8, с.217]. Апофеозом поетичного возвеличення матері і материнства, рівного Шевченковому «У нашій раї на землі...» є балада «Одинокa матір»: «Мадонно мого часу! // Над тобою // Палають німби муки і скорбот, // І подвиг твої, // Обпечений ганьбою, // Благословив розстріляний народ» [8, с.254].

Вміння сказати правду, коли в суспільстві все мовчить, – то яскрава особливість поета. Ці поезії публіцистичні, експресивні, оскільки сама «Земля кричить. Шинкують кров'ю війни» [8, с.143]. Навіть вірш у Симоненка називається «Крик ХХ віку». «В.Симоненко носив у собі не тільки зовнішній, а й внутрішній бунт словом. Звідси окличність, щоб почули його глибинне, найсокровенніше. Звідси і коротка спресована фраза, як викристалізоване кредо. Спроба говорити сентенціями – аби врізалось у пам'ять. Загостило увагу. Спонукало до думки», – пише Людмила Тарнашинська [10, с.276]. Читаючи щоденник [8, с.541–548] розумієш, що після виходу першої поетичної збірки, поет був уже іншим. Йому боліли болі вже не тільки окремої людини, а всієї погвалтованої нації. Василь на той час уже мав поезії Шевченкового духу. Отже, третій змістовий акцент – викривальний пафос радянської дійсності, метафоричне самоствердження людини і народу.

Йому вже тісно в скупих формах традиційної поетики, він розриває класичний розмір і вже виривається на простір парадоксального зміщення стилів, міфологічних образів і сучасних реалій. На вечорі пам'яті Симоненка в Спільці письменників Іван Дзюба заманіфестував нове значення Василю поезії і самого поета – як національного, схарактеризувавши його творчість як вияв громадянської звитяги. У квітні 1963 року у Жовтневому палаці в Києві під час відбору молодих поетів на поїздку в Москву на дні культури і мистецтва Василь Симоненко читав «Злодія», «Пророцтво 17 року» (тепер друкується під назвою «Гранітні обеліски, як медузи...»), чи [На цвинтарі розстріляних ілюзій] та «Некролог кукурудзяному качанові, що згнив на заготпункті». Різкий викривальний пафос і гнівний осуд радянської системи пронизував ці вірші. У мужньому слові поета заговорила сама Правда: «Де вони, ті – відгодовані й сірі, // Недорікувати демагоги і брехуни, // Що в'язи скрутили дядьковій вірі, // Пробиваючись у крісла й чини. // Їх би за грати! Їх би до суду! // Їх би до карцеру за розбій! // Доказів мало??? Доказом будуть // Лантухи вкрадених вір і надій» [8, с.255].

Роман Корогодський [4, с.138-143] згадує, як на одній із вечірок заговорили про героїв, яких оспівують у народних піснях, думах, переказах, казках. Василь слухав уважно і навів такий приклад: Кирило Кожум'яка, Ілля Муромець, наші слов'янські герої епосу, вкрай здивувалися б, довідавшись, що один з їхніх далеких нащадків Тимофій Єрмак бере участь у безперервних завоювницьких походах. Іронія долі – перетворення Кирила Кожум'яки на Тимофія Єрмака... Василь Симоненко спитав: чи можна уявити Сагайдачного, Наливайка, Гонту, Морозенка, Нечая, Богуна і десятки інших наших героїв, які несли б поневолення чужим народам.

Отже, те, що як магніт, притягує у віршах Симоненка, є відчуттям критеріїв, історичного буття українського народу, відстоюванням його національної своєрідності, голосом національного болю. Ці почуття хвилюють і просто вражають читачів.

Чи не до безтурботних і наївних деяких земляків своїх звертався поет у своїй «лебединій пісні» «Казці про Дурила» [8, с.365–372], яку не друкували 24 роки, із пересторогою: легко загубити дорогу до рідного краю (при тому, що і сама батьківщина відштовхує тебе за твоє інакомислення), але як важко буде згодом відшукати свою вітчизну, утвердитися у правоті своїй, у свободі вираження думок, надій, переживань.

Перечитаймо казки про дітей (написаних не тільки для дітей) «Подорож у країну Навпаки», «Цар Плаксій і Лоскотон» – зразки художньої сатири на радянську дійсність. Йому дано було пізнавати фундаментальні основи буття як Г.Сковороді і Т.Шевченку. Але ... не сталося. Смерть Симоненка аж ніяк не була випадковою [7]. Як засвідчували подальші суспільні події, подібним способом були вбиті художники Алла Горська, композитор Володимир Івасюк.

Поезія Василя Симоненка була найпершим виразним свідченням доростання культурного руху шістдесятників до політичного, антиімперського, адже колоніальне становище України було основною причиною нищення української культурної самобутності. І тому сьогодні, коли цей час настав, Василь Симоненко і його поезія з нами, бо він до цього дня йшов, чекав.

Література

1. Борейко, В.Є. Видовий терор / В.Є. Борейко. – К.: Логос, 2010. – 144с.
2. Дмитренко, О. «Згадуй зрідка черкаську осінь», або «Дай мені у думку динаміту...» / О.Дмитренко // Дмитренко, О. Де береться Дніпро... Повісті-есе, есе. – СПб.: «Гуманістика», 2004. – С.106–236.
3. Жулинський, М.Г. Василь Симоненко / М.Г. Жулинський // Жулинський, М.Г. Із забуття в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). – К., 1990. – С.397–415.
4. Корогодський, Р. Симоненко долає «Земне тяжіння», або зустрічі на черговій орбіті / Р. Корогодський // Сучасність. – 2001. – №6. – С.138–143.
5. Овсієнко, В. Правозахисний рух в Україні / В. Овсієнко // Овсієнко, В. Світло людей. Мемуари та публікації: У 2-х книгах. – Кн.ІІ. – Київ-Харків, 2005. – С. 107–146.
6. Олійник, Б. Дорога життя. Далина життя. Долина життя... / Б. Олійник // Відлуння Василевого Різдва: Збірн. присвячений 70-літтю від дня народження Василя Симоненка / Упоряд. Н. Баклай, В. Куксань та ін.. – Полтава: АСМІ, 2004. – С.11–14.
7. Онойко, В. Чи били Василя Симоненка / В. Онойко // Літературна Україна. – 1992. – 27 лютого.
8. Симоненко, В. Вибрані твори / В.Симоненко / Упоряд. А.Ткаченко, Д. Ткаченко. – К.: Смолоскип, 2010. – 852с., 16 іл. – («Шістдесятники»).
9. Танюк, Л. [У Биківнянському лісі] / Л. Танюк // Танюк, Л. Твори: В 60 т. – Т. VI: Щоденники 1962 р. – К.: Альтерпрес, 2006. – С.538–544.
10. Тарнашинська, Л. «Поетика поривань» як естетична норма: Василь Симоненко / Л. Тарнашинська // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності.: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Виддім «Києво-Могилянська академія», 2010. – С.274–286.

H.I. Radko

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

e-mail: hanna.radko@mail.ru

"I have devoted my life for you, the Ukrainian people ...": content accents of the poetry by Vasyl Symonenko

Keywords: Vasyl Symonenko, the authors of the 1960th, national character, anthropocentrism, moral maximalism, Taras Shevchenko.

The article outlines the semantic paradigm of the texts of the Ukrainian poet of the 1960th Vasyl Symonenko. The peculiar manifestations of his individual style, namely a heightened sense of injustice, his love for Ukraine, anthropocentrism were described by the author of the article. The attention is focused on the correlation of the national character of the author and the lyrical "I" with the lyrical hero Taras Shevchenko, as well as the popularity and relevance of poetry Vasyl Symonenko in modern Ukraine.

УДК 821.161.1

**ДИАЛЕКТИКА МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ И ЦЕННОСТНЫХ УСТАНОВОК
В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО (ШТРИХИ К ПРОБЛЕМЕ)**

Ключевые слова: литературная критика, модернизм, позитивизм, гнозис, методология.

Обозначенный в заглавии статьи проблемный подход позволяет определить гносеологическое качество литературной критики Д.С.Мережковского и суммарно очертить ее аналитический потенциал. Задача Мережковского не сводится к «субъективной» трансляции модернистских идей и ценностей; он выдвигает осмысленную гностическую альтернативу позитивистскому принципу изучения литературы.

О литературной теории и критике Д.С.Мережковского написано немало, но парадоксальным образом до сих пор не выявлены конституитивные принципы его подхода к художественным явлениям с позиций модернистского сознания. Точнее сказать, определенное воззрение на этот счет сложилось издавна, буквально с первых шагов Мережковского на критическом поприще, и первоначальное отражение нашло в полемических откликах Н.К.Михайловского, затем на разные лады варьировалось у многочисленных поборников позитивистской методы, не исключая будущих формалистов, и вообще в методологическом плане слабо эволюционировало, так что и поныне аналитическая практика одного из виднейших «отцов русского символизма» проходит по разряду «субъективистских историко-литературных концепций». Виною тому во многом оказался сам Мережковский, ведь именно он предложил вполне определенную квалификацию – «субъективная критика» – для описания своего направления и манеры интерпретации литературно-художественного наследия. Надо ли удивляться, что за подобную «саморазоблачительную», якобы все объясняющую дефиницию с большой охотой ухватились современники критика, оппоненты модернистского лагеря, а затем и литературоведы.

Спора нет: целым рядом критико-эстетических деклараций (особенно в ранний период творчества) Мережковский дал удобный повод для упреков в субъективизме, импрессионизме, тяге к психологическим интерпретациям, и одновременно – в абстрактном схематизме, вообще-то, по идее, плохо вяжущимся с мировосприятием субъективистского толка. Но и в последнем случае логика оппонирующей «стилю модерн» стороны понятна. Жесткий схематизм Мережковского-критика, неизменная привязка художественной проблематики большинства исследуемых авторов к коллизиям «духа и плоти», «универсальность» и вместе парадоксальность обобщений – все эти и подобные особенности аналитики однозначно, казалось бы, изобличают «субъективный» характер религиозно-модернистской критики. И кого бы из сонма великих предшественников ни затрагивал Мережковский, он неизменно видит в них «вечных спутников», породняет их проблематику со своею, то есть в некотором роде всегда пишет о себе, обосновывает и «оправдывает» мировой литературой модернистский формат понимания «смысла творчества» и возможность собственного интеллектуально-художественного поиска, свои религиозно-философские идеи, «открывает» закономерность эволюции от сугубо эстетического к религиозному «сознанию» и непосредственно к данности «Третьего Завета». Все это, повторим, бесспорно и не подлежит какому-либо дополнительному обсуждению. Однако, признавая непреложные факты, нельзя в то же время успокаиваться на констатации голой «субъективности», «придуманности» критико-методологического подхода Мережковского.

Оборотной стороной медали выступает, например, столь же очевидный факт критической проницательности Мережковского, гносеологической убедительности ряда его наблюдений над творчеством русских и западноевропейских писателей. Трактовки Мережковского, помимо оригинальности и глубины, оставляют впечатление подлинной новизны восприятия классического наследия, дают обильную пищу для размышлений относительно разнообразных тенденций мышления и творчества на пространстве мировой культуры и зачастую выглядят гораздо более выигрышными сравнительно со стандартами, предлагаемыми «настоящей» и «строгой» гуманитарной наукой. Неспроста многие ученые мужи соблазнялись идеями Мережковского; следы творческих заимствований без особых ссылок на первоисточник простираются от «полифонического» принципа «научного» бахтинизма, впервые обнаруживаемого в книге «Л.Толстой и Достоевский», вплоть до мотивов «диссидентского» литературоведения 1970–1980-х годов и генетически связанного с ним нынешнего «православного литературоведения». Без той или иной степени рецепции содержания книг и статей Мережковского трудно представить современные подходы к наследию Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева и Гончарова, Л.Толстого и Достоевского, не говоря уже о понимании реалий самого русского модернизма.

Можно объяснить этот парадокс элементарным образом, отнеся удачу анализа на счет художе-

ственного чутья Мережковского, а просчеты – на счет порочности его общей концепции со всеми ее неотчуждаемыми «схемами» и смысловыми натяжками. Но подобные объяснения были хороши в свое время; сейчас же, ввиду реабилитации религиозно-философского подхода к изучению литературы, они мало кому покажутся достаточными. Следовательно, необходимо напрямую обращаться к критической *методологии* Мережковского и давать ей определенную *гносеологическую* оценку. И здесь прежде всего прочего стоит отметить, что автохарактеристика «субъективная критика» – очень не точна и даже в корне не верна. Вообще это довольно маргинальное для Мережковского словоупотребление, удостоенное более-менее подробной мотивации лишь дважды: в работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», снискавшей славу первого символистского манифеста в России, и в предисловии к книге статей «Вечные спутники». Декларации последнего источника [1, с.353] несложно подверстать к апологии модернистской «субъективности». В случае с модернистским манифестом дело обстоит гораздо сложнее. Мережковский заводит речь о «субъективно-художественном методе критики» и указывает на определенную *традицию*, как европейскую, так и русскую («Сен-Бёва, Гердера, Брандеса, Лессинга, Карлейля», «Белинского, Ап. Григорьева, Страхова... Тургенева, Гончарова и Достоевского... Пушкина...»), где этот метод критического восприятия получает то или иное преломление [1, с.530–531]. Если вдобавок учесть, что «субъективно»-критический подход Мережковского органично сочетается с проповедью «художественного идеализма» и ориентирован на рассмотрение религиозно-мистических материй творческого процесса, то становится понятным *подразумеваемый* смысл данной теоретической заявки, содержащей какой-то *символический намек* на *альтернативу* общераспространенному критическому поветрию, ибо в обоих случаях (и в манифесте, и в ремарке к «Вечным спутникам») «субъективно-художественное» восприятие литературы противопоставлено *объективизму* критического анализа, то есть, попросту говоря, *позитивизму*. Мережковский прямо оспаривает И. Тэна и его «попытку применения строго научного метода к искусству» [1, с.530], но еще более знаменательно, что *размышления о методе* в манифесте «О причинах упадка...» предваряют главу «Современные русские критики», где с нескрываемой издевкой, но и со знанием дела говорится об эпигонах прогрессивно-демократической (добролюбовской и писаревской) традиции, убежденных позитивистах Протопопове, Скабическом и присных, этих «живых мертвецах» [1, с.531–535], устранить которых со сцены могут только «новые течения в русской литературе» и, соответственно, в критической мысли. Позитивистской догматике и «ремесленным» формам интерпретации должна противостоять подлинно *художественная* критика, конгруэнтная объекту своего анализа: «Тайна творчества, тайна гения иногда более доступна поэту-критику, чем объективно-научному исследователю» [1, с.531]. Художественную литературу должна интерпретировать *такая же по качеству*, представляющая тот же «род поэзии» *художественная* критика, – «поэзия поэзии», «поэзия мысли», преобразующая и самого критика «в самостоятельного поэта».

Мережковский не без умысла, даже на уровне словесных отсылок («поэзия мысли»), сближает свою позицию с традициями русской *философской критики*, восходящей к любомудрию и славянофильству. В данной связи «субъективно-художественный метод критики» по семантике и ценностной ориентации предполагает почти то же, что и «идеально-художественный» «общий взгляд на искусство», отстаиваемый А.А.Григорьевым в полемике с «теоретическим» воззрением (тенденциями «утилитарной» революционно-демократической критики) и «эстетическим», то бишь эстетским подходом [2, с.230]. Григорьевское словоупотребление, надо признать, даже более удачно отражает мысль Мережковского, да и противники у критиков одинаковые. Отвергая «наследство 1860-х годов» в status quo и на стадии позитивистского «разложения», Мережковский в равной мере ополчается на эстетизм, декларируя связь искусства с религией как необходимое метафизическое основание и оправдание творчества. Проповедь «нового идеализма», «божественного» и «художественного» одновременно, как раз и предполагает религиозное обоснование литературы, ибо идея имманентной красоты делает творчество метафизически нецелесообразным. Еще более наглядным образом, чем в манифесте [1, сс.531, 536–537], эта мысль проводится в статье «Флобер» из «Вечных спутников» и предельно резких итоговых очертаний достигает в контрэстетских декларациях, увенчивающих первый том книги «Л.Толстой и Достоевский» [1, с.136–137].

Естественно, Мережковский мыслит уже как модернист, опирается на *новое религиозно-модернистское сознание* и всячески его пропагандирует, однако апелляции к «традиционалистскому» дискурсу – «русскому шеллингианству», славянофильско-почвенническому наследию и одновременно к «идеализму» мировой художественной культуры («Непростительная ошибка – думать, что художественный идеализм – какое-то вчерашнее изобретение парижской моды» [1, с.537]) – далеко не случайны. Как *настоящий* теоретик он отлично понимал, что притязания литературной новизны получают под собой твердую почву только в том случае, если прочертить определенную *преемственность* «старого» и «нового» в свете единой тенденции, в качестве каковой выдвигается *религиозно-идеалистическая* компонента, соприродная национальной ментальности. Оттого и «новые течения в русской литературе» выводятся *из нее же самой*, а не из «парижской

моды». Русский модернизм, в статусе первопроходца которого утверждает себя Мережковский, призван *творчески восполнить* и целесообразным образом «достроить», *завершить* существующую национальную традицию: «Мы должны вступить из периода поэзии творческого, непосредственного и стихийного в период критический, сознательный и культурный!» [1, с.560]. В этом императиве отражается *новизна* и общий *характер направления*; недвусмысленно фиксируются и принципы *организации* наличного литературно-философского процесса.

Такова *рациональная* задача Мережковского, в свете которой сама собой отпадает, как надуманная, проблема «субъективности» его критического подхода. С полным правом можно утверждать, что для самого Мережковского не вполне удачное словосочетание «субъективная критика» («субъективно-художественный метод») имело ситуативно-историческое и полемическое значение, использовалось как фигура речи в споре с позитивизмом и «современными русскими критиками» этой ориентации. Но именно употребленная в сугубо полемических целях дефиниция стала своего рода универсальной отмычкой в изучении не только литературной критики Мережковского, но и всей теории русского модернизма. В некотором роде научное сообщество уподобилось позитивисту Н.К.Михайловскому и даже прямо пошло по его стопам, ведь именно этот поборник «фактов» первым апробировал на Мережковском и его модернистском манифесте «метод» *позитивистской редукции* непонятного и неугодного содержания. Только что рассмотренное *сложное* построение было квалифицировано как элементарное «русское отражение французского символизма». Но Михайловского оправдывают задачи ведомой им во имя идеалов 1860-х годов литературной борьбы, тогда как последующее научное коловращение в предзаданном круге «русского отражения французского символизма» и «беспоследственной субъективности» модернистских умозрений не оправдывается ничем, кроме выдержанности позитивистской методики.

При разрешении вопроса об истинном характере методологии Мережковского следует принять во внимание, что отторжение им позитивистской гносеологии (к которой почти на равных причислялся и кантовский «критический рационализм», положивший пределы познанию и ограничившийся миром явлений) сочетается с утверждением иной «теории познания», предполагающей раздвижение его границ за счет еще «не познанного» «мистического содержания» [1, с.535–536]. Сообразно с этим выдвигается особый *гносеологический* подход к литературе и сопряженным с нею духовным реалиям. В силу того позицию Мережковского правомерно определить как гностическую. *Гностический метод становится методом критического анализа* и одновременно основоположением всей философско-художественной системы Мережковского. Сам гнозис при этом определяется по-разному: как «религиозное ведение», как «возможность религиозного опыта», как «внутреннее зрение, пережитой опыт «иных миров», столь же реальный, как опыт чувственный»; на гностической закваске держится и «авторское» определение символа, самое, пожалуй, емкое, понятное и существенное из имеющихся: «Образ, явление этого мира, изображенное так, что оно становится прозрачным и сквозь него светится образ «миров иных», – вот символ». Задачей символизма является *сознательное* воплощение «божественного идеализма», и потому эволюцию и перспективы литературы Мережковский выстраивает как постепенный переход от чисто эстетических к религиозным формам сознания и творчества.

Итак, критика Мережковского в существе своем никакая не «субъективная» (в смысле волюнтаризма критических оценок), а именно гностическая или, еще точнее, *гностико-гносеологическая критика*. Именно *это* и есть то *новое*, что внес Мережковский в область критической *методологии* и в содержательную специфику русской критико-философской *мысли*. И «парадокс» как раз состоит в достаточной *продуктивности* данного метода, в известных отношениях не уступающего по своим *познавательным возможностям* современным так называемым «научным методам», генетически восходящим к позитивизму.

Проиллюстрируем сказанное лишь одной, но очень значимой проблемой национально-художественного развития в постановке Мережковского. Приблизительно ее можно определить как проблему «отрицания» Пушкина и пушкинской гармонии в динамике дальнейшего развития русской литературы. Идея странная, и не случайно статья «Пушкин» и «пушкинский» финал первого тома книги «Л.Толстой и Достоевский», где она была озвучена, вызвали массу нареканий при жизни Мережковского. Современные литературоведы оказались более изобретательными, объяснив все «символистским мифом о Пушкине», «у истоков» которого стоял Мережковский. Понятно, что после столь глубокомысленного «научного» решения, которому, наверное, позавидовал бы сам Н.К.Михайловский, отпадает всякая охота вдаваться в детали предмета. Но мы возьмем на себя этот труд, учитывая, в том числе, отношение Мережковского к позитивизму и «ученой смердяковской мифологии», «мифомании» – «мнимонаучной форме религиозной ко Христу и христианству ненависти» [3, с.11–12, 167].

В творчестве Пушкина, по Мережковскому, дан *образ единства* русской культуры, в границах которой Пушкин объективно знаменует чудо «бессознательного» гармонического примирения противоположных начал и стихий, условно «языческих» и «христианских». Однако в последующем

развитии русской литературы восприимчивы Пушкина «поверили светом сознания» и довели до логического предела те религиозные полюсы, которые были органически слиты в пушкинском творчестве. Естественное завершение процесс нашел в коллосальных фигурах Л.Толстого и Достоевского. Безмерно *углубив* путем «сознательного раздвоения» изначальную пушкинскую проблематику, они вместе с тем *разрушили гармонию* Пушкина, отменили своими *односторонними* религиозными исканиями намечавшийся *синтез* религии и культуры, причем ничего равноценного взамен обретоено не было. Пушкинский дорефлексивный синтез распался на тезис и антитезис («полярно противоположные» позиции Толстого и Достоевского), которые, в свою очередь, стали дробиться на еще более мелкие части (например, «бессознательное», чисто «языческое» чувство плоти у Толстого и его же «христианское сознание»), нарушая границы друг друга (допустим, «плоть» Толстого и «карамазовщина» Достоевского). Все *усложнилось*, но лишилось ясности и стройности, пушкинской органики и *перспективы*. В конце концов, как должное и пока еще не сущее постулируется высший «сознательный» и *сверхсознательный* синтез (тот самый «символический Пушкин»), и эту задачу, по контексту общего высказывания, призван решить символизм. Он-то и достроит «здание» русской культуры, исполнит ее провиденциальное предназначение.

Текущая критика, как сказано, вдоволь поиздевалась над «символическим Пушкиным» в образе «г. Мережковского», но надо признать, что и сам Мережковский хорошо сознавал конвенциональность *любых* методологических программ. Далеко не случайно его статья «Пушкин» открывается апологией не вполне достоверных в фактическом отношении «Записок» А.О.Смирновой. Но для Мережковского не имеет смысла разговор о скрупулезной точности там, где есть некое высшее и существенное *знание*. И у Смирновой, и в своих произведениях Пушкин — один человек. Приблизительно такое же соотношение собственного и пушкинского «познаний» устанавливает и Мережковский. И ему удастся показать универсализм пушкинского мировосприятия (отправная точка большинства современных научных доктрин), тяжбу христианского и языческого начал внутри единого, а потому все же гармоничного пушкинского целого, сложность и неоднозначность каждого из слагаемых этого целого, особенно «языческой» составляющей (темный оргийный дионисизм, созерцательная мистика и «мудрость» естественного, природного человека, героическое начало), вписать творчество Пушкина в контекст последующего литературного развития. Вместе с тем основная схематическая линия работы изобилует видимыми противоречиями и натяжками: так, герой-сверхчеловек и «первобытный» человек отнесены к одному, положительному аксиологическому полюсу, а вся «культура» вкупе с поклоняющейся ей «чернью», побочным продуктом этой культуры, — к другому. Евгений Онегин и Евгений «Медного всадника» как нечто недолжное объединены и противопоставлены тоже объединенным Татьяне Лариной и Петру Великому. Однако эти модернистские парадоксы *вовсе не являются таковыми в рамках гностической методологии*, ибо здесь все противоречия «снимаются» в вопросе о *степени приближения* к наличной эмпирической действительности или *удаления* от нее. Поэтому культура, цивилизация, чернь — один полюс, недолжный, где власть «духовной середины» тотальна; там же, где еще не устоялись, как в случае с «первобытным» человеком, законы эмпирической действительности, или там, где они сознательно упразднены сверхчеловеческой волей «творца», где видны просветы в сверхэмпирическое бытие, открываются совершенно иные бытийные и смысловые горизонты, на которых и сосредоточен главный интерес пушкинского творчества. С тех же позиций оценено и жизненное дело Пушкина, религиозно-философский смысл его «явления» в русской литературе. По мысли Мережковского, Пушкин дал некое обетование о путях преображения человеческой природы, прозрел (подобно собственному Пророку) и запечатлел в своем творчестве именно эти *пути трансцендирования «естества»*, в чем и заключается его высшая мудрость. Пушкин оценивается Мережковским как *религиозный писатель*, вознесший русскую литературу и вообще русский дух, творческую энергию народа на недостижимую религиозную высоту. Но эту пушкинскую «стихийную» мудрость необходимо *укрепить познанием*, поверить гностически-«сознательным» «раздвоением». Соображениями о *сознательном* претворении гениальных пушкинских интуиций не только в эстетическое, но и в грядущее религиозное строительство, целью и итогом имеющее реальное преображение духа и плоти, обусловлена и охарактеризованная выше концепция развития русской литературы, не исполнившей пока своего великого бытийно-религиозного предназначения. Поэтому эволюция национальной словесности представлена как путь *ниспадения* обратно в эмпирию, как все более усиливающееся тяготение к одностороннему, «чисто человеческому» мировосприятию. Последняя, крайняя стадия такого «падения» ознaменована для Мережковского фигурой Л.Толстого.

Диспозиция Пушкина и Толстого по-своему не менее принципиальна для критика, чем Толстого и Достоевского. Выражаясь предельно лапидарным образом, Толстому не было дано *познать* данного ему как Божий дар «ясновидения плоти». Он просто «не доходит сознанием» до трансцендентальных высот своего религиозно-мистического и натурально-онтологического «ясновидения». И это сыграло с великим писателем злую шутку. «Не святая плоть», человеческое «мясо», «накапливаясь» в произведениях Толстого, начинает в итоге давить и на самого творца, и на читателя своею «тяжестью»; даже в самых идеальных толстовских образах проглядывает «животное»,

«звериное» начало (Наташа Ростова, Анна Каренина). В толстовском же морализме Мережковский и вовсе видит чудовищную подмену творчески продуктивной мысли о святости плоти на противоположную и бесплодную – о «бесплотной святости». Это влечет искажение всей творческой перспективы, порождает неустрашимый разлад «плотскости» и «духовности», делает Толстого проповедником превратно понятых христианских, а затем и вовсе «нигилистических» идей.

Сказанное позволяет понять смысловое и аксиологическое наполнение радикального противопоставления Пушкина и Л.Толстого. В свете гностической концепции Мережковского они действительно представлены как антиподы с разнонаправленными векторами творчества. У Пушкина, который, казалось бы, весь в действительности и является ее «поэтом», отмечается движение «снизу вверх», то есть путь, ведущий к преодолению «тяжести» наличной эмпирической действительности с удержанием лишь самых ценных ее элементов, подлежащих преобразению. Толстой идет прямо противоположным путем, погружаясь в стихию плотской жизни, именно ее отражая и мастерски анализируя, но в итоге и по большому счету – отрицая. Толстому не удалось, подобно Пушкину, силой творческого гения пересоздать, высветлить, преобразить эту стихию плотского начала, не удалось найти ценного религиозного ядра в недрах «плоти» и стать *выше* выше изображаемой действительности. Это удалось только Пушкину. У Толстого же изображаемая «плоть» постепенно теряла свою субстанциальность (и, следовательно, «святость»), ибо, по мысли Мережковского, «только через землю можно прийти к неземному, не против и не без плоти, а только через плоть – к тому, что за плотью» [1, с.43]. Оттого и «натурализм» как более понятная «вера» и эстетика (разумеется, позитивистская) смог под конец века победить великих титанов русской литературы и устроить на поле национальной культуры «жидкую слякоть». Появление «новых течений» в такой ситуации закономерно, но *может ли* русский модернизм исполнить свое великое предназначение и превзойти в новом преобразовательном качестве базовое классическое наследие – для Мережковского всегда оставалось (и подобным образом ставилось в его работах) мучительным вопросом.

Наверное, нетрудно заметить, что аксиологическая программа Мережковского-критика заложена в самой *методологии* его подхода к явлениям литературы. Критика Мережковского очень системна и *ценностно выстроена*, – именно потому, что идеально выстроена методология «сверх-эмпирического», контрпозитивистского анализа. Можно сказать и иначе: Мережковский умеет сделать *ценности* модернистского сознания и культуры значимыми фактами (или слагаемыми, парадигмальными установками) оригинальной программы познания, которая через это отнюдь не теряет своего *гносеологического* качества, познавательного значения, продуцируя идеи, над которыми можно и нужно размышлять. И не только идеи. В совокупности мы вообще получаем некий *вертикальный срез* литературы. Мережковскому *удается коснуться религиозных основ творчества* своих «вечных спутников» *посредством религиозной же по направленности методологии*. Это отнюдь не обычная рациональная рефлексия *по поводу* религиозного мирозерцания кого бы то ни было; налицо именно задекларированное *созвучие* «критика» и «поэта», смычка уровней мировосприятия в определенных точках, «гармония сфер». Тем самым достигается эффект «открывающихся бездн», обретается *возможность* того *содержания* со стороны «глубокой, темной части существа» творчества, которое по определению неведомо «плоскостному» и всецело «позитивному» стандарту научного познания.

Литература

1. Мережковский, Д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. [Прилож.: О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы] / Д.С. Мережковский; [подгот. текста, послесл. М.Ермолаева; Комментар. А.Архангельской, М.Ермолаева]. — М.: Республика, 1995. — 624 с. — (Прошлое и настоящее).
2. Григорьев, А.А. Искусство и нравственность / А.А. Григорьев; [вступ. ст. и коммент. Б.Ф.Егорова]. — М.: Современник, 1986. — 351 с.
3. Мережковский, Д.С. Собр. соч.: Иисус Неизвестный / Д.С. Мережковский; [Редкол.: О.А.Коростелев, А.Н.Николюкин, С.Р.Федякин]. — М.: Республика, 1996. — 687 с.

Y.V. Sarychev

Semenov-Tyan-Shansky Lipetsk State Pedagogical University

E-mail: sarychev.yaroslav@yandex.ru

Dialectics of methodological and axiological guidelines in literary criticism of D.S. Merezhkovsky (strokes to a problem).

Keywords: Literary criticism, modernism, positivism, gnosis, methodology.

The problematic approach designated in the title of article allows to define gnoseological quality of literary criticism of D. S. Merezhkovsky and to totally outline its analytical potential. Merezhkovsky's task does not come down to "subjective" broadcast of the modernist ideas and values; he puts forward an intelligent Gnostic alternative to the positivistic principle of studying of literature.

УДК 821.161.1-3:17.022.1

СИСТЕМА ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТИРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НИКОЛАЕВА

Ключевые слова: монтаж, мотив, событие, тема, духовные ценности.

В статье рассматриваются формальные и содержательные особенности книг В.Николаева. Особое внимание уделяется проблеме определения основных ценностных ориентиров в создаваемой картине мира.

Обращение авторов к особому способу формальной организации текста – к человеческим головам – в каждом конкретном случае имеет свои причины. Но определяющим фактором, на наш взгляд, является особая острота затрагиваемой тематики, когда вымысел бледнеет перед фактами реальной действительности и задачи автора состоят в том, чтобы преобразовать, сохранив содержание, услышанные истории в единое текстовое пространство, с тем чтобы представить определенную систему ценностных ориентиров. Данный принцип в творческой деятельности В. Николаева стал ведущим и последовательно проявил себя уже в трех книгах: «Из рода в род» (2003), «БезОтцовщина» (2008), «Время подумать о главном» (2011). Автор отстаивает право на представление читателям особой модели реальности, сконструированной из документальных свидетельств, которая включает в себе анализ этой реальности, её оценку и духовный опыт собственной личности. В творчестве В.Николаева эта модель становится формальным способом выражения его авторского миропонимания, а значит правомерно определить её как жанровую, характеризующуюся определенным набором устойчивых свойств.

Книги «Из рода в род» и «БезОтцовщина» имеют жанровое определение – документальная повесть. Книга «Время подумать о главном» имеет подзаголовок, также указывающий на жанровое своеобразие: «Шамординские истории». Документальные свидетельства, собранные автором, преобразуются и распределяются в рамках пространственно-временного единства, связанного с развитием общего сюжета, что обеспечивает внешнее сходство с повестью. Позиция автора выражается открыто и декларативно, что позволило исследователям и коллегам-писателям усомниться в художественности данных произведений. Так, по поводу книги «Из рода в род» Е.Местергази замечает: «Книга Николаева ближе к святоотеческой традиции, чем к литературе светской. Хотя автор и не проповедует напрямую, но достаточно жестко проговаривает читателю те истины, которые исповедует. Отсюда возникает эффект: именно вкрапления из писем заключенных, т. е. собственно документы, выполняют в книге эстетическую функцию. Автор же как повествователь назидателен и не скрывает этого. Если бы не письма заключенных, эта книга не была бы повестью и скорее носила бы публицистически-просветительский характер» [1, с.86]. В.Ганичев высказывает сходные суждения: «Я бы не считал новую книгу завлекательным, блещущим авторским заумием художественным произведением. Это куски жизни и боли, вырванные из разных мест нашего бытия и требующие заживления, лечения и после этого некоей трансплантации в общество, в семью» [4, с.202]. В данных высказываниях признается значимая структурообразующая функция монтажа зафиксированных документальных свидетельств, являющегося основным способом формальной организации книг В.Николаева.

В предисловии к книге «Из рода в род» автор открыто обращается к читателям, определяет тему повествования – тюрьма как «землетрясение души, попущенное Богом», знакомит со своими героями, каждый из которых «представляет отдельно взятое исправительное учреждение России. В то же время он является подлинным прихожанином своего тюремного храма» [2, с.32]. В судьбах заключенных автором усматривается общая «родовая беда», позволяющая в каждом конкретном преступлении заметить нарушение законов, определяющих передачу духовного опыта от поколения к поколению: «По мере углубления в тюремную тему, я понял, что война за людские души, которая сегодня ведется в государстве, страшнее, чем война физическая. Более изощренная, циничная, наглая, жестокая, поражающая не отделение и полк, а весь род. Тысячи родов. Срубается не “ветвь всякого древа, не приносящего плода” – вырубается целые родовые сады. В тюрьмах порой сидят уже не кто-то из семьи, а целые семьи: муж, жена, мать» [2, с.9]. Обозначенная автором тема обогащается и возникает мотив, соединяющий отдельные истории в единое повествование, – мотив духовного очищения людей, находящихся в исправительных учреждениях. Пишет автор без желания шокировать публику, не склонен он и смаковать жестокости тюремной действительности, писатель, скорее, предлагает читателю задуматься и сделать самостоятельный вывод.

Основной текст книги «Из рода в род» разбит на 12 глав. В. Николаев организует повествование данной книги, накладывая его на молитвенные песнопения Божественной литургии. По словам Е. Местергази, «автору удаётся совместить два временных пласта: пласт первый – сегодняшняя Воскресная служба в тюремном храме Святителя Николая, на которой присутствуют заключённые. Этот временной пласт, обозначенный в самом начале и в самом конце, внутри повествования в каждой главе «всплывает» словами молитвенных песнопений Божественной литургии. Последняя, 12 глава так и называется «Со страхом Божиим...» – словами, которыми начинается Причастие Св. Христовых Тайн. Второй временной пласт – ретроспективный. Автор повествует о судьбах своих героев. При этом в некоторых главах автор прямо выступает в роли повествователя, перемежая иногда свое повествование отрывками из подлинных писем заключенных» [1, с.81].

В реальной жизни судьбы героев не имеют точек соприкосновения, но в моделируемой автором реальности они связаны событием совершаемой Божественной литургии. В пространственной организации повести также можно выделить несколько слоев: описание внешнего мира присутствует только в воспоминаниях героев, а внутреннее пространство претерпевает значительные изменения, постепенно преодолевая ограниченность зоны, перемещаясь в тюремный храм и заполняя пределы души человека, где происходит его очищение и перерождение.

Услышанные истории автор передает своими словами, фокусируя внимание на содержании, а не на особенностях манеры говорения. Вероятно, и письма заключенных, которые вставляются в основное повествование, подвергаются литературной обработке. Единство авторского текста на вербальном уровне поддерживается концептуально. В событийных рядах, выполняющих важную конструктивную функцию, прослеживается повторение и развитие определённых идей. Жизнь и возможность продолжения рода, по мысли автора, есть основной ценностный ориентир, определяющий систему миропонимания. Данные представления в виде отдельных мотивов пронизывают всю книгу, позволяя проследить динамику их смыслового развития. Род являет собой последовательный ряд поколений, происходящих от одного предка. От того, какие духовные ценности транслируются по этим каналам, зависит будущее каждой отдельной семьи: «Берегите свой род, как святую землю» [4, с.173]. С такой позиции отбывание срока наказания рассматривается как «расплата за родовой грех», но полное освобождение возможно только после внутреннего осознания личной вины. Собственные страдания должны поддерживать желание уберечь своих детей от подобных жизненных «уроков», что способствует укреплению истинных «родовых отношений».

Многие из тем, затронутых в повести «Из рода в род», найдут продолжение в следующих книгах В. Николаева «БезОтцовщина» и «Время подумать о главном». Разрушение «родового корня», по мнению автора, является одной из главных причин детской преступности: «Детская преступность во многом корнями уходит в наши родительские отношения. Дети живут, копируя родительское поведение и родительские грехи» [2, с.15]. Определяя предмет исследования повести, В. Николаев отмечает: «Я вновь хочу рассказать о том, что видел и прочувствовал лично» [3, с.7]. Автор подчеркивает приоритет субъективности и при этом признает трудную роль слушателя, поскольку на душевное, а то и на физическое восстановление после откровенных бесед требуется немало времени. «Главное, что вдохновляет на подобную работу, – пишет автор, – это искренность тех, кто, несмотря на все лишения и трудности, желает очистить душу» [2, с.22].

Вступительное слово начинается с письма, в котором его автор («Саша из мест лишения свободы») просит наставления и совета «...научите, как полезно жить». Ответом на эту просьбу становится книга, составленная из писем, бесед, монологов-откровений. В целом, и речь услышанная, и слово письменное подвергаются литературной обработке, объясняется это тем, что многие подростки от волнения и от неумения выразить свои чувства переходили на специфический лагерный жаргон. Использование ненормативной лексики отражает безграмотность и духовную пустоту. «Однажды, – пишет автор, – мне пришло благодарственное письмо от подростка из колонии, которое больше, чем на половину, было написано... матом! И не оттого, что он это сделал специально, а потому что он других слов просто не знает!» [2, с.25]. Это объясняет и то, что ведущую позицию занимает автор-повествователь, который описывает своих героев, подробности их бесед. Писатель говорит о том, какое впечатление производят на него встречи с подростками: большинство из них сильно озлоблены, замкнуты, никому не доверяют, но, разговорившись с ними, начинаешь понимать, что они хотят одного – обыкновенной родительской любви, изначально отсутствие которой и становится причиной их тюремного заключения.

Автором используется особая графика для написания названия книги «БезОтцовщина»: корневая морфема написана с заглавной буквы, что значительно обогащает смысловой потенциал слова. Отказ от определённости значений и закреплённых в слове смыслов приводит к тому, что читатель воспринимает слово не в прямом значении (жизнь и воспитание ребёнка без отца в семье),

а стремится постичь авторские интенции, обуславливающие существование данного слова на границах смыслов. Корень многих существующих проблем в современном обществе, по мнению автора, надо искать в революции семнадцатого года и расстреле отца-царя и царской семьи: «Для России отсутствие царя-монарха в государстве и потеря отца в семье, как кормильца, понятие единое» [2, с.39]. «Страна брошенных детей» не в состоянии защитить себя и обеспечить процветание своим будущим детям. В слове «отец» актуализируется еще одно значение: многие из героев впервые используют его, обращаясь так к священнику. Осторожно выговаривая, они постепенно приывают к звучанию, потом начинают произносить уверенно, с пониманием подлинного смысла.

Структурная организация книги «БезОтцовщина» такая же, как и в предыдущей: содержание состоит из 12 глав, которые обрамляются предисловием «От автора» и заключением. Услышанные рассказы не только составляют сюжетную основу, излагаемую автором, но и выступают в виде самостоятельных документов, вмонтированных в повествование. Истории героев, точнее предыстории их заключения, последовательно включаются в описание одного дня тюремного пребывания от момента подъема до отбоя. В начале повествования автор представляет читателю основных героев, далее знакомит с их судьбами, а наличие дополнительного единого события придает законченность действию и позволяет в конце показать изменившихся героев, что придает композиционную завершенность самому основному событию. Автор, используя моделирующие свойства события, преодолевает дискретность и фрагментарность повествования и усиливает связность текста.

В структурной организации книги «Время подумать о главном» автором выделено 10 глав, содержание которых связано общим сюжетом – паломничеством в Шамординскую обитель. В своем обращении к читателям автор расширяет пространство книги, поскольку все рассказанное в этой книге можно распространить на все монастыри России, «куда едет, идет, а порой буквально ползет человек, чтобы найти утешение, получить совет на извечный вопрос: “Как жить дальше?”» [3, с.5]. Особенностью повествовательной организации данной книги является доминирование речи автора-повествователя: именно в его изложении мы знакомимся с историями героев, ищущих «свою дорогу к храму». Отдельную повествовательную линию в данной книге составляет развитие темы «мать, зона и тюрьма». Утрата чувства материнства и безответственное отношение к судьбам собственных детей, по мнению автора, – причина многих проблем в современном обществе. Автор вновь использует приём наложения двух временных планов, движущихся в разных направлениях. Единство пространственно-временной организации (служба в храме, описание одного тюремного дня, паломничество в монастырь), связующее судьбы отдельных героев, необходимо автору, для того чтобы показать их внутренне развитие, точнее возможность их нравственного перерождения.

Итак, В.Николаев создает свои книги на основе услышанных историй, направляясь от изучения остросоциальной проблематики к исследованию внутреннего пространства человека. Организовать себя как целостную личность, восстановить распавшееся внутреннее единство героям В. Николаева становится возможным только после покаяния. Основным ценностным ориентиром в художественной системе В.Николаева является семья – родовое единство, питающее корни и поддерживающее нравственный рост подрастающих поколений.

Литература

- 1 Местергази, Е.Г. Литература нон-фикш / non fiction. Экспериментальная энциклопедия / Е.Г. Местергази. – М. : Совпадение, 2007. – 328 с.
- 2 Николаев, В.Н. БезОтцовщина / В.Н. Николаев. – М. : Софт Издат, 2008. – 200 с.
- 3 Николаев, В.Н. Время подумать о главном. Шамординские истории / В.Н. Николаев. М., 2012. – 192 с.
- 4 Николаев, В.Н. Из рода в род / В.Н. Николаев. – М. : Софт Издат, 2006. – 206 с.

N. A. Sivakova

Gomel State University named after F. Skorina
e-mail: sivakovan@mail.ru

The system valuable reference points in the work by V. Nikolaev

Key words: montage, motive, event, theme of spiritual values.

The article deals with the structure and semantic features of the books V. Nikolaev. Particular attention is paid to the problem of determining the fundamental valuable reference points in the emerging picture of the world.

УДК 821.161.3.-3.09"19/20"

«ЗВЫШЛІТАРАТУРА» ЯК ІДЭЯ АЛЕСЯ АДАМОВІЧА І ПРАКТЫКА СВЯТЛАНЫ АЛЕКСІЕВІЧ

Ключавыя словы: беларуская проза, звышлітаратура, дакументальнае, мастацкае, экстрэмальная рэальнасць, «крыкавая эстэтыка».

У артыкуле аналізуецца запісы «З “зялёнага сшытка”» Алеся Адамовіча, у якіх прасочваецца ідэя «звышлітаратуры». Даказваецца, што практычна ўвасобіла ідэю «звышлітаратуры» Святлана Алексіевіч. Яна стварыла новы эпас: Хронікі «Галасы Утопіі», 2007 – 2008 (Нобелеўская прэмія па літаратуры, 2015 г.).

У часопісе «Крыніца» за нумарам 1 (58) 2000 г. з’явілася канцэптуальная для нашай культуры публікацыя запісаў Алеся Адамовіча (1927 [1926] – 1994), якому прысвечана рубрыка «Я» гэтага выдання. Падрыхтавала матэрыял дачка славутага пісьменніка і грамадскага дзеяча, Наталля Адамовіч. Ён называецца «З “зялёнага сшытка”»; запісы Адамовіча датаваныя гіпатэтычна – 1987 годам. Гэта якраз часы, калі Адамовіч унутрана супрацьстаяў шэрагу крытыкаў той ідэі пра «звышлітаратуру», што была акрэслена ім у артыкуле «Ну, дык стварайце звышлітаратуру!» (1984); яму былі сугучныя і публікацыі Адамовіча «“Overkill”. Ці адэкватная рэакцыя?» (1984), «Логіка ядзернай эры і літаратура» (1985).

«Звышлітаратура» вырасла з трылогі Адамовіча ў познесавецкія часы пра тое, што ў ядзерную эпоху, калі ўзнікла пагроза самому існаванню людзей на зямлі, абсалютна ўсё змяняецца ў быццці асобы, усё набывае новыя сэнсы. І мастацтва таксама павінна кардынальна змяняцца: і ў разуменні свету, і ў формах яго адлюстравання. Алесь Адамовіч заклікаў пісьменнікаў ствараць літаратуру, якая была б вялікай, «а яшчэ лепш – вялікаснай. І па думцы, і па майстэрству, па адпаведнасці лёсам народным і чалавечым» [2, с. 42]; лічыў надзённымі «апакаліпсіс і смелы ўнутраны паказ нашых праблем (як сусветных: праз нас, наша, свет або ўратаўцеся, або загіне <...>)» [2, с. 47]. А. Адамовіч запісаў у сваім нататніку: «Звышлітаратура – гэта ўсяго толькі звышнамаганне таленту (калі ён ёсць), звышнапружанне сумлення (калі ёсць), звышадказнасць твая асабістая за лёс роду чалавечага, чалавечы. А хіба не так працавалі ў сваіх умовах Талстой, Дастаеўскі і інш. Яны – так. Мы – не. Нашы ўмовы патрабуюць чагосьці большага, чым мы робім» [2, с. 37]. Сам Алесь Адамовіч, як вядома, рабіў менавіта больш, многа больш, чым можна было чакаць ад аднаго чалавека.

Звышлітаратура як ідэя А. Адамовіча нейкі час дыскатувалася, але з распадам СССР амаль забылася; пасля таго, як А. Адамовіч пакінуў гэты свет, пра звышлітаратуру, бадай, ніхто па-сур’ёзнаму не згадваў. Аднак пра тое, чым гарэў Алесь Адамовіч, не забылася Святлана Алексіевіч. Менавіта ёй з наступнага пасля шасцідзсятнікаў пакалення аказалася па плячы вось гэта: «браць адказнасць за ўсё больш важныя рэчы – на сябе» [2, с. 45]. Святлана Алексіевіч, цяпер ужо ўладальніца Нобелеўскай прэміі па літаратуры (2015 г.), нярэдка называе А.Адамовіча тым чалавекам, які даў ёй больш, чым універсітэт; падкрэслівае, што лічыць Адамовіча беларускім Вацлавам Гавелам, страчаным Беларуссю якраз напачатку новага, дзяржаўна-незалежнага этапу ў сваёй гісторыі; што ёй таксама блізкія гандзізм, пацыфізм, і што яе крэда (на жаль, пакуль недасяжнае) – «трэба забіваць ідэі, а не людзей» [4]. У сваёй нобелеўскай лекцыі пісьменніца падкрэсліла: «Мой настаўнік Алесь Адамовіч, чыё імя хачу назваць сёння з удзячнасцю, <...> лічыў, што пісаць прозу пра жахі XX стагоддзя кашчунна. Тут нельга выдумваць. Праўду трэба даваць, як яна ёсць. Патрабуецца «звышлітаратура». Гаварыць павінен сведка» [5]. Відавочна, для Святланы Алексіевіч важнейшым зрабіўся гэты адамовічаўскі акцэнт: Алесь Міхайлавіч пасля працы ў 1970-х гг. над кнігамі «Хатынская аповесць» (1970) і «Я з вогненнай вёскі...» (1974, 1975), і яшчэ крыху пазней – «Блакаднай кнігай» (1977, 1981), гаварыў, што вядомыя мастацкія формы ў пар ператвараюцца ад судакранання з магмай чалавечага болю [8, с. 332]. Іншымі словамі, экстрэмальная рэальнасць экстрэмальна ж пераўзыходзіць, падаўляе гіпатэтычную мастацкую фантазію на адпаведныя тэмы.

У гэтым сэнсе падобная рэальнасць з’яўляецца вытокам «звышлітаратуры» – такой, якая павінна знайсці безумоўна новую мастацкую мову: па-першае, здатную адэкватна перанесці на паперу не менш чым плазму чалавечых пакут у маштабных катастрофах XX ст.; а па-другое, для паўнаўвартаснага, роўнага выклікам часу, мастацкага асэнсавання глабальнай пагрозы роду *homo sapiens*.

І Святлана Алексіевіч за некалькі дзесяцігоддзяў выпрацавала і замацавала ў хранікальнай серыі з пяці кніг (Хронікі «Галасы Утопіі», 2007 – 2008, шырока вядомай у свеце па ранейшых і пазнейшых асобных выданнях) такія новыя, відавочна сістэмныя дакументальна-мастацкія формы.

З'яўленню новага, аднак, надзвычай спрыяе сталасць традыцый. Меркаванні пра тое, што дакументальна-мастацкая літаратура мае сваю эстэтычную спецыфіку, былі дастаткова папулярнымі ў савецкім літаратуразнаўстве, якое вельмі цаніла вобразны патэнцыял рэальнага факта ва ўмовах падцэнзурнага існавання літаратуры [7].

Але мы згадаем найперш Алеся Адамовіча, які спецыяльна вылучыў і прааналізаваў, падрабязна пракаментыраваў ролю тых – самадастатковых – фактаў, уведзеных у мастацкі тэкст, якія робяцца аналагічнымі вобразу мастацкаму. Гэта факты, якія функцыянальна замяняюць традыцыйны вобраз. А. Адамовіч даў гэтую думку на прыкладзе той прозы, што засталася ў выглядзе не «адшліфаванага», а гетэрагеннага тэксту, з дакументальнымі фрагментамі: на прыкладзе спадчыны беларускага класіка Максіма Гарэцкага, які не паспяваў дапісаць (і ведаў, што задуманага не паспее) сваіх твораў перад расстрэлам у 1938 г. [1], [3]. Абсалютную стаўку на **дакумент у ролі вобраза** зрабіў і сам А.Адамовіч. Аднак інерцыя вядомых дакументальна-мастацкіх дыскурсаў замаруджвала выпяванне новай жанравай формы: яна спачатку парасткам праглядалася ў розных кантамінацыях дакументальнага, публіцыстычнага і мастацкага. Варта падкрэсліць яшчэ і тое, што Алесь Адамовіч распачынаў падобныя эксперыменты ў прасторы, дзе яшчэ нават не прадбачылася эпоха гарбачоўскай перабудовы і галоснасці. Новы ж жанр меў на ўвазе, па словах А. Адамовіча, «Менавіта іншы ўзровень праўды, новы, небывалы» [2, с. 73]. Пазней Алесь Міхайлавіч занатоўваў: «Калі Гранін мне спрабаваў даць сааўтараў для “Блакаднай кнігі”, яны непаразумела паказвалі на дзясятка кніг, дзе гэта ўжо зроблена: запісаны ўспаміны. І калі я спрабаваў ім растлумачыць, што гэта не тое і не так, а нешта якасна іншае – не зразумелі» [2, с. 73]; «...вазьміце і параўнайце “Апошнія сведкі” [1985. – Л.С.] Алексіевіч і гэтую кнігу [зборнік успамінаў дзяцей пра вайну “Ніколі не забудзем”, 1948. – Л.С.]. Здавалася б, і памяць была свяжэйшая, мацнейшая, але ў адным апавяданні “Апошніх сведкаў” вы ўбачыце столькі ўражлівых дэталей, якіх не набярэцца ў той усёй кнізе. І не таму, што там менш таленавітыя апавядальнікі. Не тая ўстаноўка: тут – выцягнуць усю праўду пачуццяў! Там: падраўняць пад агульнае клішэ» [2, с. 73].

Сапраўды, аўтарская ўстаноўка ў Святланы Алексіевіч была ўжо новая. Яна фарміравалася ў 1970-я; затым – у 80-я гады, калі пісьменніца канчаткова знайшла ўласны мастакоўскі голас, свой стыль: не «кабінетны», а загартаваны ў «палявой» працы; ён адштурхнуўся ад журналісцкіх стратэгий. С.Алексіевіч распытвае, слухае, фіксуе, а затым сустварае чужое маўленне з аўтэнтычных маналагічных плыняў. Такім чынам нараджаецца не літаральная стэнаграма, а своеасаблівы дакументальна-мастацкі магістрал: запіс акцэнтаваных яскравых, ужо мастацкіх вобразаў і сэнсаў, што захоўваюць сутнасць цэлага расповяду, унікальнага сведчання-факта. У тым адмысловым сюжэтна-кампазіцыйным палілогу, складаным кантрапункце або цэлай сімфоніі, што выбудоўвае пісьменніца (хоць вонкава яна радыкальна саступае ў ценю сведкі), галасы сведкаў робяцца рэзананснымі, бо звязаныя пісьменніцкай мастацкай ідэяй. Актualізаванымі Святланаю Алексіевіч галасамі-сведчаннямі агучваецца цэлая сага – менавіта па-аўтарску канцэптуальная гісторыя «чырвонай» эпохі.

Такім, зусім не падобным на класічныя наратывы, бачыў новую, адпаведную новаму мысленню літаратуру (магчыма, «звышлітаратуру» як эпас новага часу) і Алесь Адамовіч. Шукаючы наймення таму, што нараджалася ў яго працы над «Я з вогненнай вёскі...» і «Блакаднай кнігай», ён абдумваў тэрміны [3], якія ўслед за ім множылі розныя даследчыкі [6]: «эпапея-дзённік», «магнітафонная літаратура», «саборны раман», «эпічна-харавае проза», «кніга-араторыя», «раман-сведчанне», «жанр галасоў», «non-fiction», «verbatim» ...

У любым выпадку відавочна, што гэта не традыцыйная проза. Гэта менавіта ломка старой формы і нараджэнне новай, чыю навізну не кожны і не адразу бачыць і адэкватна ацэньвае, бо густы грамады часцей натуральна-кансерватыўныя, чым «рэвалюцыйныя». Аднак, калі хтосьці, напрыклад, ніколі не ўпадабае «Чорны квадрат» Малевіча, то тут можна сказаць, што супрэматызм і не меў на ўвазе быць адразу зразуметым шырокімі масамі. Але і Адамовіч, і Алексіевіч у сваіх кнігах маюць на ўвазе тое, што адрасавана якраз кожнаму, як мага большай колькасці людзей. Разам з тым, калі мы чытаем у Адамовіча пра «*рух да “звышлітаратуры”*» наступнае: «*Гэта несціханы крык*» (напрыклад, у Быкава, які «*гэта адбіраць стаў увесь час, першы – увесь час*» [2, с. 33 – 34]); гэта «*крык: не магу маўчаць <...>. Талстой. А ўжо – Дастаеўскі!*»; «*дакрычацца! Праз усё, скрозь усё!*» [2, с. 33], – то як не прыгадаць экспрэсінізм, Эдварда Мунка з яго «Крыкам». Гэта, безумоўна, новая мастацкасць, якая, будучы мастацтвам (а ў Алексіевіч – і сведчаннем), не можа не быць яшчэ і справай густу (які, дарэчы, прафесійная крытыка павінна развіваць). Так, экспрэсія незвычайная. Але ж – Алексіевіч задае зусім не экзальтаваны па-экспрэсінісцку агульны тон («камертон») свайму дакументальна-мастацкаму тэксту («хору галасоў»), а тон іншы: хранікальна-спавядальны.

Некамфортнасць новага для мас вельмі добра разумеў Алесь Адамовіч. Яго засмучала кансерватыўнасць мыслення нават у творчым асяроддзі. «*Як вярнуцца да мастацкасці, ідучы ад яе?*

Гэта – вечная праблема літаратуры, мастацтва. І вечная памылка мастацтва, якое выраджаецца, – ісці наперад праз адпрацоўку таго, з чаго дух гісторыі выпарыўся» [2, с. 36]; і яшчэ раз – вобразна: «“Тытанік” наскочыў на айсберг (амаль наскочыў), а яны ірвуцца туды, куды не паспелі, упусцілі. Дзіўная псіхалогія» [2, с. 48]. Трэба разумець: на думку А.Адамовіча, для сучаснай літаратуры, найперш беларускай, багдановічаўская ідэя пра абавязковы «паўтарыцельны курс», пра неабходнасць для літаратуры засваення-паўтарэння мастацкіх узораў мінулага, па вялікім рахунку, састарэла. Сапраўды, ва ўсім свеце расце цікавасць якраз да актуальнага і «непрыдуманнага» мастацтва – найперш у прозе, у драматургіі. І якраз эпічныя хронікі чырвонай утопіі С.Алексіевіч варта прызнаць узорам Адамовічавай «звышлітаратуры».

Такім чынам, працытаваныя вышэй канцэптуальныя тэзісы Алеся Адамовіча, апублікаваныя дачкой пісьменніка, даюць нам ключ да самых актуальных пытанняў эстэтыкі і паэтыкі, што адлюстраваліся найперш у творчасці самога Алеся Адамовіча, Васіля Быкава, а таксама іх паслядоўніцы Святланы Алексіевіч, уганараванай Нобелеўскай прэміяй – першай для Беларусі.

Літаратура

1. Адамовіч, А. «Браму скарбаў сваіх адчыняю...»: Даследаванне жыцця і творчасці М.Гарэцкага / А.Адамовіч. – Мінск: Выдава БДУ, 1980. – 223 с.;
2. Адамовіч, А. З «зялёнага шыйтка» (1987) / Публікацыя Наталлі Адамовіч // Крыніца. – 2000. – № 1 (58). – С. 28 – 81.
3. Адамовіч А. Камароўская хроніка - творчая гісторыя, жанр // Гарэцкі М. Збор твораў: У 4-х т. Т. 4. - С. 310-331.
4. Алексіевіч, С. «Мои книги – не коллекция ужасов» [Электронный ресурс] / С. Алексіевіч. – Режим доступа: www.lustrum.com.ua/svetlana_aleksievich Дата доступа: 07.04.2016.
5. Алексіевіч, С. Нобелевская лекция [Электронный ресурс] / The Nobel Prize in Literature 2015 Svetlana Alexievich http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_rv.html Дата доступа: 07.12.2015.
6. Ігнат'ев Н. Е. Жанрові пошуки художняй дакументалістыкі 1970-90-х гг. // Автореферат дис. ... канд. філалог. наук. – Дніпропетровськ, 1998. – 18 с.
7. Палиевский, П.В. Документ в современной литературе // П.В.Палиевский. Литература и теория. – М.: Сов. Россия, 1979. – С. 128 – 173.
8. Тычына М. А. Алесь Адамовіч // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя. У 4-х т. Т. 4. Кн. 1. 1966-1985 / НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. - Мн.: Беларуская навука, 2001. - С. 319-343.

L. D. Sinkova

Belarusian State University
e-mail: ldsinkova06@mail.ru

“Super-literature” as Ales Adamovich’s Idea and Sviatlana Aleksiyeovich’s Practice

Keywords: Belarusian prose, super-literature, documentary, artistic, extreme reality, cry aesthetics.

The article analyzes records “From “the green notebook”” by Ales Adamovich, they view the idea of “super-literature”. The article proves that Sviatlana Aleksiyeovich embodies the idea of “super-literature” practically. She created new epos: chronicles “Voices of Utopia”, 2007 – 2008 (Nobel Prize for Literature, 2015).

З.І. Трацяк

Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт
e-mail: zoya.tretyak@rambler.ru

УДК 821.161.3

МАСТАЦКАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ КРЫЗІСУ АКСІЯЛАГІЧНЫХ УСТАНОВАК У БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ ПРА ПЕРШУЮ СУСВЕТНУЮ ВАЙНУ

Ключавыя словы: Першая сусветная вайна, беларуская літаратура, каштоўнасць арыентацыі, нацыянальная самасвядомасць.

Артыкул прысвечаны разгляду беларускай літаратуры, якая ў 20-30-я гг. ХХ ст. увасабіла новыя аксіялагічныя установы, народжаныя Першай сусветнай вайной і рэвалюцыяй 1917 г. Даследуецца канцэптуальная тэндэнцыя: апавед пра знішчэнне высокага статусу асобы, яе прыпадабненне да мізэрнага механізму.

Першая сусветная вайна – падзея, што змяніла сістэму каштоўнасцей у кожнай з краін-удзельніц. Паводле К.Свасьяна, «... калі дапушчальна выкарыстаць у дачыненні да гісторыі паняцце інфаркту, то дзень гэты [01.08.1914 г. – 3.Т.] варта было б назваць шырокім інфарктам папярэдняй Еўропы ... Раптам ... распалася сувязь часу, і пачалося новае стагоддзе, “звіхнутая пара”...» [1, с.9]. Яго наступствы – войны і рэвалюцыі – адчулі на сабе і нашы продкі.

Трансфармацыі закранулі сутнасць узброенага канфлікту: «разлічаны стрэл спрактыкаванага снайпера, прыцельны гарматны агонь разам з захапленнем двубою саступілі месца неразборлівай кулямётнай чарзе і сканцэнтраваным артылерыйскім ударам» [2, с.45]. Каштоўнасць жыцця

зводзілася да мінімуму, а малюнкi бiблейскага апакаліпсiсу спраўджвалiся на вачах. Гэта адзiн з зыходных пунктаў, якiя ў 20 – 30-я гг. XX ст. улiчвала беларуская лiтаратурная супольнасць (П.Броўка, З.Бядуля, А.Гародня, М.Гарэцкi, Я.Колас, К.Крапiва, Я.Купала, М.Мялешка, Э.Самуйлёнак, К.Чорны i iнш.), спрабуючы ўсвядомiць, як сусветная вайна паўплывала на iх суайчыннiкаў.

Узброеныя канфлiкты, якiя вялi суседзi, «пракочвалiся па Беларусi i яе народу. I шведская, i з Напалеонам, i ўсе войны з немцамi» [3, с.445]. Разам з праявамi нацыянальнага ўдiску, iншымi грамадскiмi працэсамi, яны змянялi ўяўленнi чалавека пра ролю i месца ў свеце, адносiны з iншымi этнасамi. Войны суправаджалiся рознай па часе, iнтэнсiўнасцi i скiраванасцi акупацыяй беларускiх тэрыторый.

Новыя павевы жнiўня 1914 г. адбiлiся на мастацтве слова. Паэзiя (асаблiва ў час вайны) аператыўна рэагавала на змены. Я.Купала ў паэме «Песнi вайны» (1914) актуалiзаваў вобразы, вядомыя па летапiсах, «Слову пра паход Iгаравы» i беларускiм фальклору. У раздзеле «Варожбы» чытаем пра хмары ад пажарышчаў, хвалi пошасцi, камету, сонечнае зацьменне, пра гругана, нячысцiка, начнiцы [4, с.210–211]. Кожны вобраз меў негатыўную афарбоўку, спрадвечу вядомую шараговаму чалавеку. З другога боку, згадкi пра самалёткi-арлiхi, што супрацьстаялi кракадзiлам-гарматам (верш «Арлiхi», 1914, З.Бядулi [5, с. 89–91]), выклiкалi здзiўленне i цiкавасць, якiя перараджалiся ў жах i адмаўленне. Бядулевы напрацоўкi сведчылi пра тэндэнцыю да пошукаў парадкасных вобразаў, якiя б адпавядалi новым каштоўным арыентацыям.

А.Адамовiч, разважаючы пра «Камароўскую хронiку» М.Гарэцкага, падкрэслiў, што «ў першым “сшытку” ... людзi памiраюць, як жывуць: па-сялянску проста ... Такiя смерцi ўключаны ў спрадвечную плынь жыцця, аб iх апавядаецца i помнiцца побач з клопатамi пра надвор’е, ураджай, ацёл, вяселле, хрысцiны ...» [6, с.179]. Назiраннi актуальныя для вывучэння твораў iншых беларускiх мастакоў слова. У мiрны час земляробчы цыкл арганiзоўваў быццё працаўнiка, якi забываўся на iрацыянальнасць долi, назiраючы за стваральным пафасам прыроды. Пачатак вайны сiгналiзаваў надыход этапу, калi веды пра акаляючае асяроддзе, звыклыя вiды дзейнасцi, чалавечыя адносiны i стаўленне да сябе праходзiлi выпрабаванне. Былыя сяляне спасцiгалi новыя каштоўнасцi: формулу «што чалавек, што чарвяк» [7, с.576], аксiёмы, што забойства ворага – варты ўчынак, а вайсковыя статуты – аналаг бiблейскiх запеваў, iдэал працы – «старанна страляць, калоць, падпальваць, нiшчыць, руйнаваць» [8, с.25].

Падзеi на фронце вымушалi разважаць пра сутнасць гераiзму, якi да вайны здаваўся бясспрэчнай каштоўнасцю. Пазней «наставаў такi момант, калi любы салдат мог зрабiцца героем: дастаткова было знайсцi ў сабе крышку мужнасцi, усхапiцца наверх, закрычаць “ура” i кiнуцца ўперад ...» [9, с.60]. У папярэднiм урыўку М.Лобан згадваў рэшткi мужнасцi, якiя вымушалi яго персанажаў дзейнiчаць. М.Гарэцкi разгледзеў выпадкi разбурэння асобы. У кнiзе «На iмперыялiстычнай вайне» ўражвае згадка пра «“праўдзiвых герояў” – падпрапаршчыка Х. i старшага феерверкера Z., якiя пасылалi па розных справах пад кулi нiжнiх чыноў, а самi “рабiлi” ў акопе i закапвалi лапатачкамi» [10, с.72]. У падобным кантэксце змянялiся i адносiны вайскоўца да падзякi за варты ўчынак. Ва ўмовах, калi практыка ўзнагароджання закранула знясiленых жахамi вайны людзей, набыла выпадковы характар, станоўчай рэакцыi на медаль цi ордэн не прадбачылася.

Айчынныя прайзiкi, разважаючы пра мiзэрны статус асобы, не кiравалiся прапагандысцкiмi лозунгамi, якiя будавалi мур варожасцi памiж прадстаўнiкамi розных нацый. Э.Самуйлёнак падаў галоўнага персанажа апавядання «Герой нацыi» як бiлагiчную адзiнку, што змянiлася пад уплывам франтавога вопыту: «Поўзаў Франц Штанге ... А калi ўставаў на ногi, то стаяў так няўмела, так няпэўна, як-бы гэта быў не чалавек, а чацвераногая iстота, што ў сiлу бiлагiчных законаў толькi вось цяпер, праз тысячагоддзi, наважылася стаць на дзве ногi ...» [11, с.108]. Заўвага трагiчная, бо ў мiнулым пратаганiст-немец захапляўся музыкай, граў на флейце, займаўся ва ўнiверсiтэце. Яго «перараджэнне» ўвасобiла тыповы i незалежны ад iндывiдуальных асаблiвасцяў вопыт чалавека ў антыгуманных абставiнах.

Бессэнсоўным становiлася жыццё цывiльнага. Яго знiшчалi / выпрабоўвалi не толькi кулi, бамбёжка, цi атрутныя рэчывы, а голад («Вiленскiя камунары» М.Гарэцкага), непамерная праца («Сокi цалiны» Ц.Гартнага), казацкiя пагромы («Наблiжэнне» З.Бядулi), зняважлiвае стаўленне акупантаў («Лiтоўскi хутарок» М.Гарэцкага). Згубным здавалася вымушанае выгнанне: «Уцякацкая сям’я старалася выбрацца на абочыну дарогi i прымаць сваю чорную долю ў чыстым полі сярод чужых людзей, а найчасцей бяз iх. Колы i рэшткi набытку пястрэлi паабাপал гасыцiнцу; кожны дзень паўз яго вырасталi новыя магiлы з крыжамi, i бяз iх; небаракi клалiся парыць зямлю пад енкi i сьлёзы сваiх родных пакутнiкаў, а праз некалькi часу ... тыя самыя, што плакалi нядаўна, хаваючы свайго блiзкага, самi развiтвалiся з жыццём на гэтым-жа самым гасыцiнцы, адно што па iх ня было ўжо каму плакаць. Магiлы паабাপал гасыцiнца дзiрванелi шпарка ...» [12, с.48]. Вайна знiшчыла таямнiцу смерцi, не пакiнуўшы асобе права на годнае месца апошняга спачыну. Тыя персанажы, што заставалiся жыць,

пасля некалькіх сустрэч з рэшткамі чалавека забываліся на агіду, і адчувалі абьякавасць. У памежных умовах тэма смерці набывала трагічнае гучанне, калі дзейная асоба разважала пра ўласную магчымасць сысці ў нябыт, забойства блізкіх, сяброў, асобных таварышаў па службе.

Звыродствам становілася ідэя нараджэння новага жыцця (гісторыі Монці з «Літоўскага хутарка» і Юзі з «Віленскіх камунараў» М.Гарэцкага). Сям'я страціла функцыю захавання каштоўнасцей (творы З.Бядулі, М.Гарэцкага), бо яе функцыянаванне парушалася чужынцамі, адносіны парываліся з нагоды мабілізацыі і вымушанага перасялення. Вопыт, набыты ў акопах, перашкаджаў салдату падпарадкоўвацца патрыярхальным нормам, якія выглядалі як анахронізм (аповесць «Дзве душы» М.Гарэцкага).

Назіранні за бойняй вымагалі перагледзець адносіны да хрысціянства, дагматы якога ўкараніліся ў народнай свядомасці. У апавяданні Э.Самуілёнка «Герой нацыі» адзначалася: «Бог носіць супроцьгаз і кідае бомбы вагою ў пяцьсот кілограм страшнай выбуховай сілы ... Бог дзікуноў скончыў акадэмію генеральнага штабу па класу паветранай бамбардыроўкі і перакваліфікаваў святых» [11, с.121]. Здавалася, што толькі так тлумачылася атмасфера татальнага разбурэння, якая ўсталявалася па ўсёй Еўропе. Слова божае не асацыявалася з разумным і гуманым светаўпарадкаваннем.

Прапаганда спрабавала адрадіць спагадлівае стаўленне да воінаў. Сапраўдныя пачуцці хаваліся за псеўдахрысціянскай сімпатыяй і паказным клопатам пра параненых, вонкавым шанаваннем забітых. У трэцяй квадра рамана «Сокі цаліны» Ц.Гартны сведчыў: «з герояў і абаронцаў раненыя рабіліся назолаю, лішніцай. Той, хто ... апяваў іхнія адважныя ўчынкі, у трамваі злаваўся і мармытаў лаянкі, што яму недзе сесці з-за абрубкаў людскога мяса» [13, с.190]. Страты на фронце не перашкаджалі мірным грамадзянам захапляцца гневам у дачыненні да ворага. Пакалечаныя вайной ветэраны наноў спасцігалі жыццё, знаходзячы простыя рэчы, якія мелі большы сэнс, чым прыгожыя словы ў прапагандысцкіх лозунгах (георгіеўскі кавалер Перагуд з паэмы «1914» П.Броўкі; сляпы ветэран Антось з аповесці «Набліжэнне» З.Бядулі). Асаблівай каштоўнасцю становілася магчымасць кантактаваць з людзьмі, тым больш, што персанаж-інвалід вырываўся са звыклай плыні даваеннага жыцця і нават франтавога існавання, да якога ён паспеў прызвычаіцца.

Мастакі слова (М.Гарэцкі «Жартаўлівы Пісарэвіч», «Палонны»; З.Бядуля «Набліжэнне») заўважалі, што бежанства патрабавала ад персанажаў адаптавацца да абставін і каштоўнасцяў мясцовага насельніцтва, што ставіла знак тоеснасці паміж уцекачом і злодзеям. Беларус здагадаўся, што людзі з імперскай глыбінкі ўспрымалі яго як дзіва, абражаючы пытаннямі кшталту: «Хрышчоныя? Бараду носіце? Сурдут новы? Гаворка людская?» [7, с.563]. Калі канструктыўны дыялог не адбываўся персанаж чуў абвінавачванні: «Каб вас паралюш разбіў! Басурманы! Ідалы! Нехрысці!» [7, с.555]. У настолькі неспрыяльных умовах адарваным ад радзімы беларусам было складана захаваць традыцыі, звычаі і мову. За клопатам пра выжыванне яны не паспявалі перадаць наступнаму пакаленню, што знаходзілася пад моцным асіміляцыйным уплывам, думку пра іх нацыянальную выбітнасць.

Вайна нараджала новыя каштоўнасці. Карыснай здавалася адаптыўнасць (і ў цывільных, і ў вайскоўцаў). Напрыклад, пані з апавядання «Крывавы вір» Я.Коласа, пакутуючы на пачатку рэвалюцыі ад новага грамадскага ўпарадкавання, «думала аб немцах, думала аб іх ваяцкай выдатнасці. Калісь, ня вельмі даўно, яна шчыра жадала ім усякага ліха, лічыла іх разбойнікамі, катамі, ворагамі чалавецтва, якіх трэба знішчыць, пасадзіць на жалезны ланцуг. А цяпер гэтыя "каты" ёй здаваліся збавіцелямі, і яна прасіла бога ў патайных мыслях сваіх, каб яны, гэтыя немцы, хутчэй прышлі сюды ...» [14, с.42]. Адсутнасць (запозненае развіццё) гэтай актуальнай якасці прыводзіла да негатыўных наступстваў. Радыкальным падаецца выпадак з Рускім (з аднайменнага апавядання М.Гарэцкага). Не здолеўшы падпарадкавацца франтавым памежным умовам жыцця, ён спазнаў горыч псіхічнага захворвання.

Люты 1917 г. адзначыў надыход яшчэ адной эпохі, што адразу пачала фарміраваць іншыя каштоўнасці арыентацыі. Пісьменнікі заўважалі некаторую пераемнасць: у 1914 г. і 1917 г. высокі статус індывіда толькі пастуляваўся, але ўвасабленне гэтай ідэі ў жыцці не вытрымлівала крытыкі.

Літаратура

1. Свасьян, К. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу / К. Свасьян // О. Шпенглер Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1993. – С. 5 – 122.
2. Юнгер, Э. Лейтенант Штурм / Э. Юнгер // Рискующее сердце / пер. с немецкого, составление, вступительная статья и комментарии В.Б. Микушевича. – СПб.: Владимир Даль, 2010. – С. 39 – 104.
3. Адамовіч, А. Тварам да Апакаліпсіса / А. Адамовіч // Выбраныя творы. – Мінск: Кнігазбор, 2012. – С. 445 – 455.
4. Купала, Я. Песні вайны / Я. Купала // Збор твораў: у 9 т. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1997. – Т. 3: Вершы, пераклады 1911 – 1914. – С. 210 – 218.
5. Бядуля, З. Арліхі / З. Бядуля // Збор твораў: у 5 т. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1985. – Т. 1: Вершы і паэмы. – С. 89 – 91.

6. Адамовіч, А. «Браму скарбаў сваіх адчыняю ...» / А. Адамовіч. – Мінск : Выдавецтва БДУ, 1980. – 224 с.
7. Гарэцкі, М. Жартаўлівы Пісарэвіч / М. Гарэцкі // Выбраныя творы. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – С. 553 – 576.
8. Гародня, А. У поплавах: Апавяданьне / А. Гародня // Маладняк. – 1927. – № 7 – 8. – С. 23 – 35.
9. Лобан, М. На парозе будучыні / М. Лобан // Выбраныя творы. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – С. 21 – 328.
10. Гарэцкі, М. На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі Н-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы) / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – Т.3. – С. 5 – 128.
11. Самуйлёнак, Э. Герой нацыі / Э. Самуйлёнак // Дачка эскадрона: апавяданні. – Мінск : ДВБ, Мастацкая літаратура, 1937. – С. 92 – 136.
12. Чорны, К. Бацкаўшчына / К. Чорны. – Менск : ДВБ ЛіМ, 1932. – 156 с.
13. Гартны, Ц. Сокі цаліны / Ц. Гартны // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – Т.3: Раман. – С. 5 – 506.
14. Гушча, Т. Крывавы вір / Т. Гушча // На рубяжы. – Менск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1925. – С. 36 – 55.

Z.I. Tratsiak

Polotsk State University

e-mail: zoya.tretyak@rambler.ru

Fictional Depiction of Axiologic Crisis in Belarusian Literature about World War I

Key words: World War I, Belarusian literature, value orientations, national identity

The article is devoted to the study of Belarusian literature which in the 1920-30s depicted new axiologic orientations born by World War I and the revolution. A conceptual tendency is studied. That is the creation of a fictional story about the ruin of a special status of a personality compared to a tiny mechanism.

A.B. Шаколо

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

e-mail: aleksasch-94@yandex.by

УДК 821.112.2

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ В СКАЗКАХ БРАТЬЕВ ГРИММ

Ключевые слова: ценности, сказки, братья Гримм, принципы, мораль.

В статье рассматриваются ценностные ориентации сказок, записанных братьями Гримм; подтверждается факт их актуальности в настоящее время; проведено сопоставление ключевых персонажей с позиции воплощения ими разного рода ценностей (антиценностей); обозначен спектр ценностей, отражающий общие тенденции сказочного дискурса в аксиологическом плане.

Сказки народов мира, как правило, обладают направленностью на конкретные идеалы, ценности, душевные качества своих персонажей. На примере сказок, записанных братьями Гримм, можно с уверенностью говорить об изображении в них таких ценностей, как справедливость, доброта, миролюбие, любовь, ненасилие [5]. Рассмотрим непосредственно сказочные тексты, чтобы определить, какую роль играют те или иные ценности (а также антиценности) в записанных и обработанных Я. и В.Гримм немецких народных сказках.

В сказке «Чудаковатый музыкант» („Der wunderliche Spielmann“) заглавный герой, оказавшись в лесу, где «время тянется медленно», вначале испытывает чувство единения с природой: «Он взял свою скрипку и заиграл на весь лес» [2, с.33]. Музыкант, казалось бы, как человек искусства, наслаждается гармонией с миром и собой на лоне природы, вдали от городской суеты. Он желает найти здесь товарища, однако на его пути встречаются только дикие звери (волк, лиса, заяц). Очарованные музыкой, те просят главного героя научить их играть так же, однако тот в ответ поступает вовсе не как хороший учитель: зажимает лапу волку, «помогает» лисе повиснуть на ветвях двух деревьев и оставляет привязанным зайца. В итоге музыкант все же встречает человека: местный дровосек наслаждается игрой скрипки и защищает незадачливого персонажа от гнева освободившихся животных.

В данной сказке главный герой изображен довольно неоднозначно, несмотря на то, что, как правило, сказочный дискурс предусматривает четкое разделение на черное и белое. С одной стороны, музыкант любит свое дело, ищет родственную душу, друга, воплощает возвышенность искусства, учитывая тот факт, что даже животные желали бы овладеть подобным мастерством. С другой же стороны, угроза в этой ситуации исходит вовсе не от леса, что было бы вполне ожидаемо, но от самого музыканта. Животные не проявляли никакой агрессии, однако он всех, в том числе и абсолютно безобидного зайца, наказывает, цинично обещая освободить позднее. В подобном контексте не совсем понятно, чего иного, кроме гнева, можно ожидать, поступив так с кем бы то ни было. Следовательно, эпитет «чудаковатый» использован в названии отнюдь не случайно: человек идет в лес, но раздражен тем, что встречает в качестве почитателей своего таланта не людей, а животных. Параллель с тенденциями современного общества напрашивается сама собой:

люди пытаются управлять природой, всюду считая себя хозяевами жизни. Если в сказке и есть протагонист, олицетворяющий гуманистические ценности, то, на наш взгляд, им в первую очередь является сама музыка, способная пробуждать лучшие качества. Трагичного финала удастся избежать только благодаря ей, принципы ненасилия и миролюбия не нарушены, злоба побеждена гармонией природы и музыки.

В сказке «Гензель и Гретель» („Hänsel und Gretel“) в обработке братьев Гримм смешались три фактора: бедность, жестокость мачехи и слабование формального главы семейства. Брат и сестра заблудились в лесной чаще: мачеха уговорила их отца оставить детей в лесу. Несчастные находят чудесную избушку, где их поджидает коварная ведьма, которая, несмотря на явные проблемы со зрением, желает испечь бедных гостей. Разумеется, в случае с ведьмой о любви, миролюбии, милосердии, доброте и справедливости речи быть не может. Принцип ненасилия также остается для нее пустым звуком, учитывая дальнейшее развитие событий, и только смекалка спасает главных героев: хитростью им удастся заманить в печь саму ведьму, а найденные в ее жилище драгоценности обеспечивают протагонистам безбедное существование в дальнейшем. Несмотря на раскаяние отца, внутренний, бытовой конфликт, изображенный в данной сказке, подтверждает: абсолютная безропотность, пассивность и равнодушие одних немногим лучше коварства и жестокости других. Сказка ориентирует, судя по всему, на доброту, взаимовыручку, находчивость, стремление к справедливости и неприятие губительного для всех и каждого безразличия. Образы отца и мачехи довольно прозаичны, в то время как появление ведьмы как главного, на первый взгляд, антагониста обусловлено прежде всего исторически: «сказка <...> сохранила противоположное понимание сжигания как ужаса, который счастливо избегается» [4, с. 81]. Не злые ведьмы, а мудрые знахарки у предков немцев с принятием христианства и появлением письменности стали нежитью, что нашло отражение в сказках, дошедших до нас в основательно переработанном виде.

Померанская сказка «О рыбаке и его жене» („Vom Fischer und seiner Frau“), записанная братьями Гримм, послужила основой для увековеченной А.С.Пушкиным «Сказки о рыбаке и рыбке». Концовка немецкой сказки в переводе звучит так: «Там [в рыбацкой хижине] они по сей день сидят да посиживают – на море синее поглядывают» [1, с.67]. Данный отрывок подтверждает силу художественного мастерства русского гения, которому мы обязаны устойчивым оборотом «остаться у разбитого корыта», не имеющим точных аналогов в других европейских языках. Изначально данный оборот, разумеется, был употреблен в прямом смысле, но впоследствии приобрел известность благодаря своему образному значению. В целом между немецким и русским текстами нет значительных расхождений в плане морали данной сказки, однако в померанском варианте цепочка запросов старухи более развернутая: ненасытная особа желает лучшее жилье, после – роскошный замок, затем – стать королевой, императрицей и в конечном итоге занять место папы римского. Несмотря на очевидные абсурдность и нескромность запросов, камбала (заколдованный принц) исполняет все желания, кроме последнего – старуху не устраивал и пост понтифика, поэтому она захотела стать Богом. Финал вполне ожидаем и убедителен; на примере запросов жены рыбака несложно проследить градацию по возрастанию одного из самых тяжких грехов – жадности. Также антагонистке присущи другие пороки: гнев и гордыня; ответом на них является шторм, поднявшийся на море накануне последней встречи ее супруга с рыбой. Такие ценности, как доброта, отзывчивость и сострадание, готовность помочь и знание меры красной нитью проходят через эту сказку. Жадность, ненасытность и жажда власти изображены в самом неприглядном виде, что позволяет нам говорить об их резком и однозначном осуждении в тексте сказки. Однако и рыбак играет второстепенную и не самую достойную роль: изначально не попросив у камбалы ничего, он меняет свое решение из-за бесконечных требований жены и является к рыбе еще шесть раз. Ненасытная старуха наказана, справедливость восторжествовала, равно как и умеренность, одна из ключевых христианских благодетелей. Финал сказки, известный русскоязычному читателю благодаря пушкинскому варианту, в особенности поучителен: сколько бы благ ни желал для себя человек, всему есть предел. Примечательно, что образ старика по большей части нейтрален: он понимает пагубность запросов своей супруги, но при этом не в силах настоять на своем и не идти к камбале с очередной просьбой. Малодушие и бессловесность порицаются в этой сказке, на наш взгляд, в той же степени, что и алчность: «молчаливые» пороки одного человека влекут за собой чувство безнаказанности другого. Отметим также, что рыба как символ неизбежной кары, воплощение роковой предопределенности выступает и у Ф. Шиллера в его известной балладе «Поликратов перстень» (1797), переведенной впоследствии В.А. Жуковским: «Найден твой перстень драгоценный, / Огромной рыбой поглощенный, / Он в ней ножом моим открыт» [3]. Согласно Геродоту, правитель Самоса не для того выбрасывал перстень в море, чтобы украшение тотчас нашли и вернули, пусть и по воле случая. У братьев Гримм заколдованный принц наказывает жену рыбака без посредников, являясь и дарителем, и беспристрастным судьей. Высшая справедли-

вость, таким образом, представлена как одна из важнейших ценностей данной сказки, в противном случае всякий ненасытный человек, не страдающий угрызениями совести, не знал бы никаких ограничений своим запросам.

Итак, на основе анализа приведенных выше сказок, можем прийти к выводу, что Якоб и Вильгельм Гримм, создавая свой бессмертный сборник „Kinder und Hausmärchen“, стремились наиболее полно изобразить в нем все грани действительности посредством фантастического, ирреального, обозначив при этом основные ценности, которые не теряют актуальности и в наши дни. Гуманизм, взаимоуважение, бережное отношение к природе, умеренность, бескорыстие, умение отстаивать свое мнение, решительность, смелость, мудрость, чувство справедливости и собственного достоинства – эти и многие другие ценности, выбранные братьями Гримм в качестве образцовых для сказок, по-прежнему остаются духовными ориентирами каждого из нас.

Литература

1. Гримм, Я. Сказки, собранные братьями Гриммами / Я. Гримм, В. Гримм. – СПб.: Типография А.Ф. Маркса, 1901. – 567 с.
2. Гримм, Я. Сказки / Я. Гримм, В. Гримм. – М.: Худож. литература, 1978. – 509 с.
3. Поликратов перстень / Баллады В.А. Жуковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://zhukovskiy.lit-info.ru/zhukovskiy/ballady/polikratov-persten.htm>. – Дата доступа: 11.02.2017.
4. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки: научная редакция, текстологический комментарий И.В. Пешкова / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
5. Susanne Stöcklin-Meier: Werte mit Märchen entdecken / Spiel und Zukunft [Elektronische Ressource]. – Zugangsregime: <http://www.spielundzukunft.de/kinderzeit/fantasie-maerchen-und-geschichten/1058-susanne-stoecklin-meier-werte-mit-maerchen-entdecken>. – Zugangsdatum: 11.02.2017.

A.V. Shakola

Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: aleksasch-94@yandex.by

Value Orientations in Grimms' Fairy Tales

Key words: values, fairy tales, brothers Grimm, principles, morality.

The article dwells upon value orientations of the fairy tales collected by brothers Grimm; the fact of their topicality at present time is confirmed; key characters are compared from a position of their value (antivalue) embodiment; the range of the values reflecting general tendencies of the fairy-tale discourse in terms of axiology is designated.

Л.И. Шевцова

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: milash8@mail.ru

УДК 821.161.1-32.09«19»

АКСИОЛОГИЯ ЛЮБВИ В РАССКАЗЕ А.И. КУПРИНА «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ»

Ключевые слова: антинатурализм, романтизация, символика, художественная деталь, композиция.

В статье рассматриваются причины, побудившие А.И. Куприна к написанию серии произведений о высокой любви, в ряду которых выделяется рассказ «Гранатовый браслет». Уделяется внимание истории написания рассказа, анализируются композиция, характеры центральных персонажей, художественные детали, образы-символы.

Рассказ «Гранатовый браслет» в творчестве А.И. Куприна появился не случайно, как, впрочем, и ряд других произведений, посвященных любви – «Олеся», «Суламифь», «Колесо времени», окрашенных той же тональностью, что и этот рассказ. Он был написан в самом начале 1910-х годов и стал апофеозом любви. Сам Куприн говорил о «Гранатовом браслете», что ничего более целомудренного он еще не писал и плакал над своей рукописью.

Потребность в идеальном, романтическом чувстве, очищенном от всего житейского, жила в Куприне всю жизнь. Однако именно на рубеже двух столетий он, как писатель, ощущает острую необходимость в создании произведений, в которых любовь изображена как спасительная сила, обещающая «чистое золото» человеческой натуры от «оподления», от разрушительного влияния накопительской и потребительской силы цивилизации. Он занял своеобразную антинатуралистическую позицию (повесть «Яма» не была дописана, вероятно, по этой причине), позицию резкого неприятия изображения в литературе «свинцовых мерзостей жизни», порой безоценочное, фактографическое, произведений, лишенных художественного обобщения, не ставивших бытийных вопросов, смаковавших телесность. Так называемая литературная порнография, появившаяся в то

время, казалась, с одной стороны, новым словом в литературе, вызывала живой интерес читающей публики, дискуссии, с другой стороны, резкое отторжение, были известны даже судебные процессы над авторами подобных произведений. Особое неприятие Куприна вызвал шумевший роман М. Арцыбашева «Санин», о котором К.И. Чуковский писал: «У героинь этого романа очень пышные груди, у героев очень сильные мускулы, и вообще весь роман ужасно как старается, чтобы мы сочли его поэмой телесности, солнца, половой радости, звериного счастья, греха» [1].

Офицер Назанский в повести Куприна «Поединок» (1905 г.) задается вопросом о том, что такое любовь в понимании большинства людей. Он с горечью восклицает: «...Для большинства в любви... таится что-то грубо-животное, что-то эгоистичное, только для себя, что-то сокровенно-низменное, блудливое и постыдное... Оттого-то люди и отвели для любви ночь, так же как для воровства и для убийства...». Генерал Аносов в «Гранатовом браслете» считает, что в большинстве случаев люди женятся не по любви – ими движет рассудительность или даже прямой расчет, аргументы в пользу женитьбы у женщин и мужчин свои. В том, что из жизни исчезла настоящая любовь, Аносов обвиняет мужчин, в двадцать лет пресыщенных, «с цыплячьими телами и заячьими душами», не способных «к сильным желаниям, к героическим поступкам, к нежности и обожанию».

Таким житейским и во многом пошлым отношением Куприн противопоставляет идеальную любовь, образ которой создан на страницах его самых пронзительных произведений. В уста разных персонажей писатель вкладывает слова о любви, которая «имеет свои вершины, доступные лишь единицам из миллионов». Это любовь, «для которой совершить любой подвиг, отдать жизнь, пойти на мучение – вовсе не труд, а одна радость», любовь, которая «выдерживает всякие испытания, преодолевает все преграды и соблазны, торжествует над бедностью, болезнями, клеветой и долгой разлукой», которая «сильнее смерти» и которая «должна быть трагедией», «величайшей тайной в мире», «единственной, всепрощающей, на все готовой, скромной и самоотверженной».

Безусловно, Куприн создает романтическую концепцию любви. И это его сознательная установка. Герои, носители такой любви, – личности яркие, неординарные. События рассказа «Суламифь» (1908 г.) развиваются в ветхозаветные времена царствования мудрого Соломона. Вот они, те давние времена, когда люди еще умели по-настоящему любить, времена, о которых персонажи, живущие в начале двадцатого века, благоговейно вспоминают. Любовь царя к простой девушке с виноградника – сюжет, восходящий к сентиментальным и романтическим произведениям конца восемнадцатого и начала девятнадцатого века. Таковы же и истоки сюжета повести «Олеся» (1898 г.) – любви «паньча» Ивана Тимофеевича к полесской дикарке и колдунье Олесе. Суламифь гибнет из-за ревности и коварства другой женщины. Иван Тимофеевич оказывается слабым и недостойным «нежной и великодушной» любви Олеси.

В основе сюжета рассказа «Гранатовый браслет» (1911 г.) лежит реальная история. Но как она переосмыслена Куприным! Первая жена писателя в своих воспоминаниях так обрисовывает реальные события, легшие в основу этого рассказа, о которых ей с Куприным поведал Дмитрий Николаевич Любимов, крупный чиновник Государственной канцелярии. События развивались в Петербурге. Мелкий почтовый чиновник Жолтиков «с неотступным упорством» преследовал письмами Людмилу Ивановну Любимову, его жену. «В них заключались не только стихотворные послания, но и прозаический текст с малограмотным объяснением в любви. Подписывал он письмо своими инициалами – П. П. Ж.». Ему даже удалось несколько раз проникнуть в ее квартиру, а однажды на пасху он прислал подарок – коробочку, «в которой на розовой вате лежал аляповатый браслет – толстая позолоченная дутая цепочка, и к ней было подвешено маленькое красное эмалевое яичко с выгравированными словами: «Христос воскрес, дорогая Лима. П. П. Ж.»» [2, с. 60]. Муж Людмилы Ивановны и ее брат отправились к Жолтикову, чтобы прекратить эту историю. В убого обставленной комнате дома, в котором сдавались дешевые квартиры, они нашли «убитого вида» чиновника, «невзрачного, небольшого роста», страшно растерявшегося, испуганно смотревшего. Вероятно, этот визит его сильно напугал. Больше он не писан никаких писем, а позже был переведен в провинцию и там женился.

На Куприна эта история произвела очень сильное впечатление. Он говорил своей жене: «Я представляю себе П.П. Ж.. Я представляю себе, как мучительно напрягает он свои душевные силы, стараясь преодолеть малограмотность и отсутствие необходимых слов, чтобы выразить охватившее его большое чувство, и как стремится он уйти от своей убогой жизни в мечты о недостижимом счастье» [2, с. 61].

Уже в этой оценке Куприным полуанекдотической истории реального Жолтикова проступает замысел «Гранатового браслета». Под пером писателя жизненная история преобразуется в романтический сюжет, обретает черты высокого трагизма, где главный персонаж Г.С. Желтков, чиновник контрольной палаты, высокого роста, худощавый, «с длинными пушистыми, мягкими волосами», «очень бледный, с нежным девичьим лицом, с голубыми глазами и упрямым детским подбо-

родком с ямочкой посредине», оказывается способным на любовь, которая действительно оказалась «сильнее смерти». Причем Куприн показывает, как растет его любовь со временем («семь лет безнадежной и вежливой любви»), от «глупых и диких писем» к еще юной барышне Вере Николаевне до благоговения, вечного преклонения и рабской преданности перед уже замужней княгиней Верой Николаевной Шеиной.

Д.Н. Любимов, рассказывая эту историю супругам Куприным, очень трогательно отнесся к Жолтикову: «Он ведь, так же как и я, любит Милочку, и я не могу за это сердиться на него – я счастливый соперник, и мне его жаль. Ведь если бы он был крупным чиновником, а я бедным служащим, может быть, Милочка и полюбила бы его, а не меня, кто знает» [2, с. 61]. Такое же отношение к Желткову, признание его права на любовь, находим мы в повести со стороны Василия Шеина и его жены Веры. Так в повесть входит тема социального неравенства. Если Жолтиков в реальной жизненной истории выглядит жалким и ничтожным, то в характере купринского Желткова ощущается размах шекспировских трагедий. Его письма исполнены обожания, преклонения, внутреннего огня, такой силы чувств, что в уме Веры уже после смерти Желткова складываются слова, совпадающие по эмоциональному накалу с сонатой Бетховена, которую она слушает, слова, которые кажутся письмом Желткова с того света. Эта кульминационная сцена представляет собой духовное единение героев через музыку, через искусство, которое, как и любовь, в представлении Куприна, вечно. Желтков оказался способным на такую любовь, которая, однако, имела место в реальной жизни. Любовная история, созданная Куприным, заставляет вспомнить двух великих поэтов – Данте и Петрарку, увековечивших свою любовь-поклонение к Беатриче и Лауре в жанре сонета в XIII – XIV веках. А такая художественная деталь, как сравнение лица мертвого Желткова с посмертными масками Наполеона и Пушкина, ставит маленького чиновника в один ряд с этими «великими страдальцами». Всем повествованием подчеркивается, что именно маленький чиновник оказался способным на ту великую любовь, о которой говорил генерал Аносов. Его любовь противопоставлена всем любовным историям, существующим в повести, и его же любовь пробудила души Веры и Василия Шеиных, возможно, к более глубоким и осмысленным чувствам, к отношениям на новом уровне. В этом смысле финал произведения остается открытым.

Безусловно, центральными персонажами рассказа являются и княгиня Вера, и генерал Аносов. Особую, символическую роль играют гранатовый браслет и музыка Бетховена. Можно сказать, что и гранатовый браслет, и генерал Аносов, и музыка Бетховена – это своеобразные проводники, осуществляющие связь между любовью Желткова и Верой. Именно в такой последовательности они появляются в рассказе. Получив в подарок от Желткова гранатовый браслет, княгиня Вера, согласно преданию семьи Желткова, обретает дар предвидения. «"Точно кровь!" – подумала с неожиданной тревогой Вера», как будто предчувствуя смерть. Разговор о любви Желткова, отраженный в виде шутильной истории в домашнем альбоме Шеиных, кажется ей неуместным: она уже начинает понимать на уровне подсознания всю серьезность его чувств. Аносов, рассказывая разные любовные истории и рассуждая о любви, произносит ключевые слова, которые потом не раз возникнут в ее сознании: «... Может быть, твой жизненный путь, Верочка, пересекла именно такая любовь, о которой грезят женщины и на которую больше не способны мужчины». После визита мужа и ее брата к Желткову она предчувствует его смерть: «... я знаю, что этот человек убьет себя». Никогда не читавшая газет, она по какому-то велению свыше развернула именно тот лист и натолкнулась на объявление о самоубийстве Желткова. После прощания с покойным, возвратясь домой, «она почти ни одной секунды не сомневалась в том, что Женни сыграет то самое место из Второй сонаты, о котором просил этот мертвец с смешной фамилией Желтков». Более того, каким-то мистическим образом в ее голове начинает звучать молитва. Рефрен «*Да святится имя Твое*» автором выделен курсивом и отсылает читателя к молитве «Отче наш», которую дал Иисус Христос своим ученикам в ответ на просьбу научить их молитве. Сама музыка (тональность *Largo appassionato* — ре мажор) носит строгий, молитвенный и в то же время светлый характер — он чрезвычайно созвучен и словам «*Да святится имя Твое*», и всему фрагменту рассказа, где Желтков словно обращается к княгине Вере из какого-то иного измерения.

Можно предположить, что и сам рассказ строится как особый гимн — акафист (хвалебно-благодарственное пение в честь богов и святых, при исполнении которого нельзя сидеть; имеет 13 частей, кондаков). При создании «Гранатового браслета» писатель воспользовался его структурой: в акафисте, состоящем из 13-ти частей, важен последний кондак. Столько же глав и в рассказе, а 13-я глава является кульминационной, в ней звучат мотивы смерти, прощения и воскрешения. В эту же главу Куприн включает молитву любви. Таким образом, весь рассказ – это гимн любви.

Так для чего же Вере была дана любовь Желткова? Конечно, не для того, чтобы бросить мужа и связать свою жизнь с одухотворенным великой любовью человеком. В некотором смысле и фигура Желткова является в рассказе символической: он носитель любви-трагедии, безусловной, ли-

шенной корысти и расчета, жертвенной любви. В настоящей трагедии такая любовь обречена на гибель. Вере дано было понять эту любовь, прикоснуться к ней.

Куприн показывает, как меняется Вера под влиянием событий. В самом начале рассказа не случайно даны два контрастных портрета сестер – Веры и Анны. Это портреты-характеристики. Вера – красавица, с высокой гибкой фигурой, нежным, но холодным и гордым лицом, она как будто сошла со старинных миниатюр: «была строго проста, со всеми холодно и немного свысока любезна, независима и царственно спокойна». Анна, напротив, имела лицо «сильно монгольского типа», «с надменным выражением в маленьком, чувственном рте», была «живая, легкомысленная, насмешница», любившая кокетничать и флиртовать с мужчинами. Анна очень земная и прагматичная женщина, ее подарок – молитвенник, преобразованный в дамскую записную книжку, – очень красноречив. Вера, еще достаточно молодая женщина, грустна, задумчива, в ней как будто что-то угасло. Она лишена счастья материнства, некогда страстная любовь между ней и ее мужем перешла в любовь-дружбу. Ее психологическому состоянию, настроению соответствует осенний пейзаж морского побережья. Но как только камни граната сверкнули, точно кровь, в сознании Веры начинает многое меняться, вернее, она начинает обретать то, что раньше ей не было свойственно. Во-первых, она обретает этот самый «дар предвидения», то есть интуицию – способность познавать, основанную на чутье, воображении, прошлом опыте. Во-вторых, она сопереживает Желткову, волнуется за его судьбу. В-третьих, делает то, что никогда не делала раньше: читает газету (то есть интересуется жизнью за пределами своего круга); «с нежностью, которой она в себе не ожидала», разворачивает прощальное письмо Желткова, плачет, читая его; идет прощаться с покойным, запечатлевает дружеский поцелуй на его влажном лбе, кладет красную розу под шею; рыдает, обняв ствол акации; начинает думать и чувствовать, как Желтков. Ее охватывает чувство вины перед ним. О чем говорят ее слова «... он меня простил теперь. Все хорошо»? Что она должна была понять и пережить, чтобы Желтков ее простил? Куприн заставляет самого читателя искать ответ на этот вопрос. Открытый финал рассказа также заставляет читателя думать о том, как в дальнейшем сложатся отношения супругов Шеиных. Ведь любовь Желткова коснулась и мужа Веры, Василия Львовича, она, вероятно, тоже как-то на него повлияла.

Существует определенная читательская традиция считать, что главным героем рассказа Куприна «Гранатовый браслет» является Желтков, что рассказ написан для того, чтобы показать вот эту самую любовь, которая случается раз в тысячу лет. Образ Желткова заслоняет ту, которой была предназначена эта любовь, Веру, а если посмотреть шире – ее семью. Гранатовый браслет и письмо, приложенное к нему, запускают процесс внутреннего преобразования героини. Рассказ не только о Желткове и его любви, но и о Вере и ее любви к мужу, которая, как мы помним, из стадии страстной перешла в спокойную дружбу. Только прикоснувшись к любви Желткова и поняв ее, Вера обретает те личностные качества, без которых невозможен путь к истинной любви.

Рассказ «Гранатовый браслет» до сих пор не оставляет равнодушными читателей разных уровней, рождает многочисленные споры, обеспечивая тем самым долгую жизнь в искусстве.

Литература

1. Чуковский, К.И. Геометрический роман. «Санин», роман Арцыбашева / К.И. Чуковский - [Электронный ресурс]: http://www.chukfamily.ru/Kornei/Critica/critica_new.php?id=7
2. Куприна-Иорданская, М.К. Годы молодости / М.К. Куприна-Иорданская. – М., 1966.

L.I. Sevtsova

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: klit@vsu.by

Axiology of love in the story A.I. Kuprin "Garnet Bracelet"

Key words: antinaturalism, romanticizing, symbols, artwork, composition.

This article discusses reasons for A.I. Kuprina to writing a series of works of high love, among which stands out the story "Garnet Bracelet". Attention is paid to the history of the writing of the story, analyzed the composition, the central characters, artistic details, images and symbols.

III. ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ

А.І. Белая

Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт

e-mail: alba.57@mail.ru

УДК 821.161.3-3(043)“20”

ТЫПЫ КРАЎЦА, ДОКТАРА І ЛЕТАПІСЦА: СІСТЭМНЫЯ СУВЯЗІ І АДНОСІНЫ ПЕРАЕМНАСЦІ (на матэрыяле прозы 1-й трэці XX стагоддзя)

Ключавыя словы: тыпізацыя, канцэпцыя асобы, дыялектычныя сувязі, тыпалагічныя разнавіднасці, духоўная сутнасць.

У артыкуле разглядаецца мастацкі тып краўца як «сведкі» і суб'екта гісторыі, носьбіта гуманістычнай псіхалогіі, у яго сувязях з традыцыйнай асобай летапісца, рэфлексійнай і неаб'якавай да лёсу чалавека і грамадства; асэнсоўваецца метафорыка і пераемнасць вобразаў цырульніка і хірурга; акрэсліваецца творчы патэнцыял «незавяршанай асобы» ардынатара як адметнай іпастасі аб'ектыўнага летапісца антыгуманнай эпохі.

Нацыянальнае мастацтва толькі тады з'яўляецца каштоўным, калі спалучае веданне сусветнай культуры са зваротам да народных традыцый і характэрных вобразаў. Пры разнастайнасці разумення паняцця «характар» тыпізацыя і звязаная з ёй індывідуалізацыя адлюстраваных асоб — прынцып мастацкай творчасці, які яднае пісьменнікаў розных часоў і народаў. Паміж многімі персанажамі розных аўтараў прама або ўскосна прасочваюцца ўнутраныя сувязі, выяўляюцца агульныя вытокі і эвалюцыйныя тэндэнцыі, назіраецца падабенства асноўных мастацкіх задач і рашэнняў. Звычайна аўтар выстройвае ланцуг падзей, кіруючыся пэўнай іерархіяй характараў у залежнасці ад абранай тэмы. Галоўныя героі твораў, праз вобразы якіх раскрываецца аўтарская канцэпцыя, пераважна займаюць цэнтральнае месца і ў сюжэце, а іх уласныя імёны часта ўказваюць на праблемы і каштоўнасці пэўнага гістарычнага перыяду. Аднак у літаратуры 1-й трэці XX стагоддзя так адбываецца не заўсёды. Большасць літаратурных асоб у беларускай прозе гэтага часу уяўляюць сабой семантыка-стылявыя мадыфікацыі традыцыйнага вобраза «маленькага чалавека», але маюць яскравую нацыянальную адметнасць. Культурную велічыню «малога» чалавека ўвасабляе рамеснік. З.Бядуля адзначаў, што кавалі, шаўцы, краўцы былі людзьмі першай важнасці і пашаны ў вёсках. Да іх прыходзілі не толькі «па справах іх спецыяльнасці», але так сабе: параіцца, «пагутарыць з разумнымі людзьмі» і г. д. [2]. Рамеснік, заўважае К. Чорны, «мае да самае магілы свае талент у руках». Шавец ці кравец «...сабе заўсёды сядзіць і калупаецца патроху» [13, с.389]. Краўцу ў літаратуры належыць асаблівае месца. Яго шчуплая постаць — камічны аб'ект еўрапейскага фальклору. Але ў гэтым вобразе няма сатыры на прафесію: камізм дасягаецца кантрастам нягегласці краўца з яго кемлівасцю і дасціпнасцю. Якраз такі Лейзар у М.Мойхер-Сфорыма, «кравец з ног да галавы»: «маленькі, лядашчы, з бледным тварыкам, вельмі спрытны, рухавы, як ртуць, з усімі кравецкімі звычкамі...» [7, с.37]. У.Проп дакладны ў думцы, што «праца, якая ўключае хаця б нязначную долю творчасці, не можа быць сама па сабе паказана камічнай» [12 с.59]. Аляксандра («Краўцы і чалюднікі» Л. Калюгі) шые добра, моцна і мае адмысловы прафесійны кодэкс. Ён не церпіць недаверу, не спяшаецца адкрываць чалюдніку сакрэты майстэрства, каб той «у яго куска хлеба не адабраў...» [6, с.301]. Акрамя таго, у творы ўвасоблены спрадвечныя жыццёвыя прынцыпы: не толькі «ўсё ўмець, ды не ўсё рабіць», але і «ўмельства за плячыма не насіць»; «што зроблена, усё пойдзе на карысць». Праз жыццёвыя перыпетыі сваіх «малых» у сацыяльным маштабе герояў Л.Калюга праводзіць думку: не ваяўнічы народ беларусы; іхні шлях праца, а не вайна — і ўсяляк ратуе сваіх краўцоў і чалюднікаў ад удзелу ў забойстве і рызыкі загінуць. Кравец з рамана К.Чорнага «Трэцяе пакаленне», як піша М. Тычына, «абраў сабе прафесію і спосаб жыцця, якія давалі яму хоць невялікую магчымасць быць гаспадаром уласнага лёсу» [5, с.357]. Даследчык ужывае онім Кравец як імя ўласнае, бо па сваім маштабе створаны К. Чорным характар можа прэтэндаваць на ролю звыштыпа: ён увасабляе асновы нацыянальнага характару беларусаў. Варта адзначыць, што адсутнасць уласных імёнаў або знешняя безаблічнасць персанажаў мастацкай літаратуры часта ацэньваюцца як вынік недапраўленасці духоўнай сутнасці асобы. Але ў прозе «эпохі рубяжа» безыменнасць служыць і прыхоўванню гэтай сутнасці.

Вобраз краўца, які хадзіў «па людзях», збліжаецца з вобразам летапісца як рэфлексійнай асобы, неаб'якавай да лёсу чалавека і свету. Як адзначае Ю.Лотман, рэальнасць летапісу ўвасабляла

ідэал гісторыі і паводзін людзей, а ўведзеная ў яго тэкст простая мова з'яўлялася сведчаннем нявыдуманнага. Таму сам факт такой пабудовы аповеду ўжо ўспрымаецца як доказ праўдзівасці. Мастацкі тып летапісца, сведкі гісторыі, абагульняе гістарычны вопыт, выяўляе народную думку, прапаведуе вечныя каштоўнасці. Нездарма ён уводзіцца ў эпічнае дзеянне і нават робіцца галоўным (загалоўным) героем, як нястомны вандроўнік Якаў Кампінскі, «прыватны назіральнік жыцця, сціплы сведка гісторыі» ў аднайменным рамане расійскага пісьменніка-эмігранта М.Асаргіна. «Кіпіць Расія — і айцец Якаў стаіць ля катла са сваёй лыжкай... калі магчыма, ціхенька і неўтрапёна зачэрпне варыва» [10], каб змясціць усё ў сваіх мемуарах, і не дзеля забаўкі, а дзеля нашчадкаў. Роля летапісцаў асабліва значная ў часы, калі «няма выразнай свядомасці для дзеяння», калі трэба «...у новых умовах пачаць пакрысе здагадацца пра значэнне мінулага... у сучасным з мінулага здагадацца пра будучае» [11, с.152]. У інтэрпрэтацыі ўдзельніка, відавочцы, сведкі раскрываюцца сэнс і роля моманту, падзеі, выпадку. Эстэтыка-філасофская вартасць асобы краўца бачыцца ў тым, што, па сутнасці, ён адзіны ў рамане, чый вобраз не пацярпеў часавай дэфармацыі. Да стварэння падобнага мастацкага тыпу паступова набліжаўся З.Бядуля. Калі ў апавяданні «Летапісцы» пафас вобраза ўнука камічны, дзеда — трагікамічны, а «летапіс» засяроджаны на падзеях прыватнага жыцця, то «Леў Талстой» у рамане «Язэп Крушынскі» па вялікім рахунку працягвае традыцыю назірання і фіксацыі гісторыі ў аспекце высокага гуманізму. Асабовая маральная пазіцыя і ацэнка падзей — паказчык духоўнага росту «маленькага чалавека», што не так і мала ў часы безладу.

Рамяство спрадвеку давала беларусу, як любіў выказацца К.Чорны, «спосаб да жыцця». Але кравец яго страчвае. Пэўна, вульгарызатарская крытыка не засяродзілася на наступнай рэпліцы ў праспектыўным маўленні героя: «Сказаць праўду — рамяство маё цяпер на заняпад пайшло. Можа, пасля там, а цяпер — калгасы, знаеце (курсіў наш — **А.Б.**)» [14, с.155]. І ён суцяшае сябе: каля Дзвюх Хат «фабрыка такая людзям адкрылася, зарабляць можна. Няма кажуха шыць, то ёсць зямлю капаць або, можа, і лягчэйшае што» [14, с.142]. У гэтай нібыта побытавай калізіі бачыцца канфлікт культуры і цывілізацыі. К. Чорны нездарма ставіць побач дзве прафесіі — шыць кажухі і капаць зямлю. Ён супрацьпастаўляе творчую і руцінную, прымусовую працу. Як адзначаў у 1922 годзе А.Швейцэр, дасягненні навукі і тэхнікі дазваляюць працаўніку выкарыстоўваць толькі частку здольнасцей, што падрывае веру ў духоўную значнасць працы, збядняе духоўную сутнасць асобы. Вузкая спецыялізацыя не патрабуе кемлівасці і ўмельства, заглушае творчы і мастацкі пачаткі. Навучыцца мураваць сцены лягчэй, «чым авалодаць нават самымі пачаткамі культуры» [4, с.293], — пісаў П.Галавач. З пачатку працы на будаўніцтве кравец сячэ кусты, а потым робіцца мулярам. Але гэтая «чорнарабочая справа» хутка яму апыркнулася, тым больш што ён валодае і іншымі відамі рамяства, у тым ліку ўмее «...у ганчарні гаршкі круціць» [14, с.79]. Уменне працаваць з глінай, матэрыялам першастварэння, выяўляе краўца як творчую асобу (такі ж муляр-мастак Лапко ў «Адшчапенцы» Я.Коласа). Краўцом быў і малады Яська Русеччык («Пустадомкі» Л.Калюгі). Аўтар дадае сціслы, але важны штрих да яго характарыстыкі: «І паўсвету знаў праз гэта» [6, с.407]. Брадзямі, па словах К.Чорнага, рамеснікамі былі не толькі краўцы, а і стальмахі, і страхары. Цяўлоўскі — добры страхар, «пярвшчы майстар» [6, с.167]. Яго жыццёвы кантэкст — дарога, праца, людзі. Чаго ні ўбачыш, ні наслухаешся, «ні дадумаешся салгаць, з стрыхоўкаю круга свету абыходзячы, назіраючы жыццё розных станаў з вышыні стрэх?» [6, с.167].

Традыцыйны сацыяльны характар краўца ў «эпоху рубяжа» набывае рознабаковае канкрэтна-гістарычнае і эстэтыка-філасофскае напавенне. У часы, калі, па словах М. Лынькова, пачалі свет кроіць ды перакройваць, семантыка слова «кравец» пашыраецца за кошт шматлікіх канатацый. Як пісаў у паэме «Калі асядае муць» Т.Кляшторны, «Мы кроім вопратку чужым / І трапна, брат, не заўсягды, часцей выходзіць па-дурному» [цыт па: 1, с.907]. У 1937 і 1938 гадах адпаведна рускі паэт Л.Мартынаў стварае паэмы «Табольскі летапісец» і «Нюрнбергскі кравец». Канцэпцыя загаловаў герояў робіць іх узаемапранікальнымі вобразамі-папярэджаннямі аб умацаванні таталітарных тэндэнцый. Вобразы краўца і чалядніка як пасіянарных асоб, носьбітаў гуманістычнай псіхалогіі, сведкаў, суб'ектаў і ахвяр гісторыі, аўтар трансфармуе ў святле падзей, звязаных з запанаваннем фашысцкай ідэалогіі ў Еўропе.

Тыпалогія літаратурных характараў па прафесійнай прыналежнасці не зводзіцца толькі да іх сацыяльнай ідэнтыфікацыі, яна мае і сімвалічны сэнс. У хрысціянстве Бог, які апякуецца людзьмі, параўноўваецца з умелым урачом: усякай чалавечай немачы ён прызначае адмысловае лячэнне. М.Валошын належыць паэтычны заклік да творцаў: «В дни революции быть Человеком, а не гражданином: / Помнить, что знамёна, партии и программы / То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома» [3, с.158]. У шэрагу твораў рускай літаратуры (Я.Замяціна, М.Булгакава, А.Бяляева) ідзе гаворка «пра пошук найкарацейшага шляху да змянення чалавечай прыроды. Такім шляхам эпасе ўяўляецца шлях хірургічны» [7, с.97]. «Утрапёным хірургам» назваў М.Валошын Пятра Першага. Але, як напісаў яшчэ М.Мантэнь, усе буйныя перамены расхістаюць дзяржаву і ўносяць у яе сумятню. «Таму, хто жадае вылучыць яе адным махам, не шкодзіла б задумацца, што з гэтага выйдзе...» [9, с.205]. У прозе «эпохі рубяжа» вобраз доктара абумоўлены матывамі хваробы і вар'яцтва як

метафарычнымі станамі героя крызіснага часу. Падобны матыў праводзіць К.Чорны ў рамане «Сястра», дзе Казімер Ірмалевіч удаस्कанальваецца як хірург, а былы камісар Абрам Ватасон па волі аўтара набывае прафесію цырульніка. У сярэднявеччы лазеншчыкі (цырульнікі) складалі асаблівы цэх і мелі права займацца малой хірургіяй. Галоўная іх дзейнасць заключалася ў кровапусканнях, якія ў той час былі надзвычай распаўсюджаны. На працягу многіх стагоддзяў не існавала іншага шляху для вывучэння хірургіі, як толькі праз цырульні. 1930-я гады — маральнае сярэднявечча XX стагоддзя. Мадэлюючы хранатоп рамана, К.Чорны ўводзіць вобраз лазеншчыка Радзівона Цівунчыка, які кантрастуе з вобразам цырульніка сваім гуманістычным зместам.

Паміж тыпамі доктара і летапісца Л.Калюга змяшчае свайго героя Зэнку («Утрапенне»), рэдактара насценнай газеты, які старанна фіксуе падзеі і перамены ў жыцці і грамадскіх настроях. Калі пачаліся раскулачванні, некаторыя «нават... хадзілі ў камісіі. А Зэнка заставаўся спакойны і ўважлівы. Гэтакі быў у бальніцы ардынатар, калі з прафесарам абыходзяць палату. Яму каб усё бачыць і нічога не прапусціць. Бяда, што далей развіць гэта параўнанне нельга. Хто ж тады як прафесар будзе? Пярун Рыжы? А чым ён не падыдзе? Усім. Таму Зэнка не ў камісіі, а толькі дзеля тэм быў» [6, с.519]. Пярун Рыжы — старшыня сельсавета, прыхільнік радыкальных мер калектывізацыі. Яго можна лічыць гіпатэтычна маркіраванай асобай, што ўвасабляе, як і Пацяроб у рамане М.Зарэцкага «Вязьмо», «страшнага калектывізатара» ўсесаюзнага маштабу. Канцэпцыя асобы «бесстаронняга ардынатора» збліжаецца з канцэпцыяй асобы летапісца. Каб нейтралізаваць адмоўны пафас асобы Перуна, Л.Калюга ставіць побач з ім Зэнку, у якім азначаны рысы творчай і нацыянальна свядомай асобы. Калі б пісьменнік змог закончыць твор, Зэнка, хутчэй за ўсё, рэалізаваўся б у межах сюжэту як пісьменнік ці паэт, які, падобна летапісцу, кіруецца ў сваёй творчасці традыцыяй, ісцінай і мараллю (падобны намер выказвае паэт-аграном Ягупла ў рамане П.Галавача «Праз гады»).

Такім чынам, праведзенае даследаванне выявіла сувязі як унутры персанажаў аднаго тыпу ў межах розных хранатопаў, так і паміж адрознымі тыпамі, што звязана з асаблівасцямі эпохі, зменамі ў свядомасці аўтараў, пошукамі ў галіне мастацкай формы. Беларускія пісьменнікі ў канцэптуальным паказе «маленькага чалавека» ідуць ад прыватнага, побытавага да ўніверсальнага, быццёвага. У персанажах новага часу ў той або іншай мастацкай форме ўвасоблены рысы традыцыйных літаратурных асоб.

Літаратура

1. Адамовіч, Ант. Да гісторыі беларускае літаратуры / Ант. Адамовіч. — Мінск : Выдавец ПП Зміцер Колас, 2005. — 1464 с.
2. Бядуля, З. Жыды на Беларусі / З.Бядуля [Электронны ресурс]. — Режим доступа: http://knihi.com/Zmitrok_Biadula/Zydy_na_Bielarusi_Bytavija_strychi.html/ — Дата доступа: 03.12.2016 Волошин, М. Избранное: Стихотворения, воспоминания, переписка / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З.Давыдова, В.Купченко. // М. Волошин. — Мінск : Маст. літ., 1993. — 479 с.
3. Галавач, П. Праз гады / П. Галавач. — Мінск : Маст. літ., 1984. — 368 с.
4. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / Нац акад. навук Беларусі, Акадэмія гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. — Мінск : Бел. навука, 1999. — Т. 2. 1921—1941. — 903 с.
5. Калюга, Л. Творы: раман, апавесці, апавяданні, лісты / Уклад, прадм. Я. Лецікі; Камент. Н.В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай / Л. Калюга. — Мінск : Маст. літ., 1992. — 607 с.
6. Куляпин, А.И., Скубач, О.А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи: монография / А. И. Куляпин, О.А.Скубач. // Отв. ред. И.В. Силантьев. — М. : Языки славянской культуры, 2013. — 240 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).
7. Мойхер-Сфорим, М. Маленький человечек / М. Мойхер-Сфорим. — СПб. : Северо-Запад Пресс, 2003. — 510 с.
8. Монтень, М.Опыты. Избр. произв.: в 3 т. / М. Монтень. Пер. с фр. — М. : Голос, 1992. — Т.3 — 416 с.
9. Осоргин, М. А. Свидетель истории / М. Осоргин. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www/lib.ru/RUSLIT/OSORGIN/svidetel.txt](http://www.lib.ru/RUSLIT/OSORGIN/svidetel.txt) — Дата доступа: 14.08.09
10. Пришвин, М.М. Дневники. / М. Пришвин. // Сост., предисл. и комм. Ю. А. Козловского. — М. : Правда, 1990. — 480 с.
11. Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2002. — 192 с.
12. Чорны, К. Збор твораў: у 8 т. / К. Чорны. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1973. — Т. 3 : Раманы. — 544 с.
13. Чорны, К. Збор твораў: у 8 т. / К. Чорны. — Мінск : Маст. літ., 1974. — Т. 5: Раман, дзве апавесці. — 446 с.

A.I. Belaya

Baranovich State University
alba.57@mail.ru

Types of tailor, doctor and chronicler: the system contacts and the relationship of succession (based on the prose of the 1st third of the twentieth century)

Key words: typification, personality concept, dialectical relationship, typological variations, inner essence.

The article discusses the artistic type of a tailor as “witness” and subject of history, medium of humanistic psychology. The type is described in its relation to the traditional image of a chronicler who has reflective facilities and is not indifferent to the fate of society. Metaphorical meanings and successive relationship of images “barber” and “surgeon” are also interpreted. The specific attention is paid to the “unfinished personality” of an intern as the artistic manifestation of objective chronicler who deals with inhuman epoch.

УДК 821.161.1.09.18

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РУССКОЙ ПРОЗЫ С ГЕРОЕМ-ХУДОЖНИКОМ

Ключевые слова: герой-художник, стиль эпохи, индивидуальный стиль, аксиология, ценности, русская литература.

В центре статьи проза Н.В.Гоголя, В.Ф.Одоевского, И.А.Гончарова, Л.Н.Толстого, А.П.Чехова, Д.С.Мережковского, И.А.Бунина. В статье рассмотрены основные ценностные ориентиры русской прозы с героем-художником, воплощение их в индивидуальном стиле писателя. Представлены результаты текстологического анализа прозы писателей XIX-XX веков, выполненного на основе подходов А.А.Потебни, А.Н.Соколова, Ю.И.Минералова.

Рассуждая об аксиологии русской литературы, о ее «аксиологическом диапазоне», следует сказать о мировоззрении православного христианства как основе русской культуры.

Развитие ценностного миропонимания происходит так, как это характерно вообще для многих народов: от ценностного синкретизма к вычленению нравственных ценностей, эстетических и религиозных ценностей, а затем к их синтезу в понятиях «ценность» и «благо» [4]. Обратимся к русской прозе с героем-художником в центре повествования. Привлекает внимание тот факт, что творческая личность в центре повествования оказывается часто, можно говорить о феномене интереса к герою подобного типа в русской прозе XIX - XX веков. Как это можно объяснить? Как это связано с аксиологией литературы?

Академическая школа литературоведения предполагает интерес к слову, к внутренней форме (А.А.Потебня) слова и произведения, разговор об индивидуальном стиле и стиле эпохи.

Определимся с терминами. Мы будем говорить о воплощении аксиологических взглядов во внутренней форме произведения, что отражает индивидуальный стиль писателя.

Термином «внутренняя форма произведения» мы пользуемся вслед за современным филологом Юрием Ивановичем Минераловым, который ввел в научный обиход обновленный термин А.А.Потебни: внутренняя форма присуща не только слову, но и всякому семантически целому словесному образованию (например, словосочетанию, фразе и даже произведению) [5, с.253].

Вслед за А.Н.Соколовым мы обращаемся к широкому пониманию категории стиля: А.Н.Соколов говорит о «более широкой концепции стиля», чем стиль как язык произведения, что часто встречается в науке о литературе, сам он стиль понимал широко, «как художественную систему, охватывающую не только язык, но и другие элементы структуры литературного произведения. Такое понимание литературного стиля сближается с пониманием художественных стилей» [6].

Под стилем мы понимаем явление текучее «индивидуальный стиль, его поэтика – не только и не столько данность (продукт, результат), сколько деятельность, процесс» [5, с.21].

Нам дорога мысль Ю.И.Минералова в череде размышлений о внутренней форме и стиле: «внутренней форме принадлежит огромная роль в стилевой индивидуализации содержания художественного произведения. Важная сторона взаимных отличий индивидуальных стилей состоит именно в семантическом «расширении» и «сгущении». «Сгущение» и «расширение» содержания – видимо, один из основных факторов превращения каждого индивидуального художественного стиля в семантический уникум (в «неповторимое», исключаящее точный перевод средствами другого индивидуального стиля образование)» [5, с.274]. Как поможет эта мысль разобраться со сложным развертыванием аксиологического плана прозы о художнике? Внутренняя форма, понимаемая как «образ образа» и «образ идеи», позволит выделить индивидуальное в трактовке общеизвестных ценностей.

Эпоха романтизма дала множество вариантов развития темы творческой личности и творческого дара. Интерес к теме не угасает более 200 лет. Как можно объяснить столь долгую жизнь в литературе героя-художника? Очевидно, эта тема не случайна, герой так или иначе оказывается связан с самим писателем, отражает если не результат, то процесс творческого поиска, со всеми сомнениями и победами, с мыслями о своем даре и своем месте в мире. Семантическое поле героя-художника связано с ценностными установками православия и религиозной философии, со свято-отеческим наследием, с Нилом Сорским с его мыслью об «умном делании», о исихазме: «исихастская практика рассматривалась ее адептами как благодатное искусство, «художество из художеств», задача которого «сочетать ум с сердцем», найти путь единения человека с Богом» [4].

Путь человека к богоподобию оказывается чрезвычайно важным для русской литературы. «Ценность – это «безусловное значение», связанное с образом и подобием Божиим» (В.С.Соловьев).

Понятно, что в вопросе о происхождении дара героя-художника будет присутствовать дуализм еще древнерусской литературы – добро (свет, правда) с одной стороны и зло (тьма, ложь) – с другой. Божественный промысел и дьявольское искушение в судьбе художника – так ставится вопрос в новелле В.Ф.Одоевского «Импровизатор» (1833), повести Н.В.Гоголя «Портрет», особенно явно в первой редакции (1835), заострит вопрос Д.С.Мережковский в романе «Воскресшие Боги. Леонардо да-Винчи» (1900). В.Ф.Одоевский вопрос решает в диалоге с житийной традицией [1] и фаустовским сюжетом о заключении сделки с темными силами ради возможности «творить без труда», Н.В.Гоголь в «Портрете» скажет о размене таланта на «чечевичную похлебку», Андрей Рублев превратится в Андрея Копьева (см. варианты имени героя – [3]). Так внутренняя форма имени героя из черновиков писателя «подсказывает» аспект ценностей художественных и материальных, противопоставление искусства иконописца и портретиста Чарткова, что будет развернуто во второй части повести.

Д.С.Мережковский через полотна исторических лиц Леонардо да-Винчи и Микеланджело, через прием экфрасиса, расставит основные акценты – искусство и искушение, «верх и низ» в предсмертном видении Леонардо, различить которые так сложно.

Ценность и польза – центральная тема рассказа А.П.Чехова «Скрипка Ротшильда» (1894). Ложная посылка названия с именем богача Ротшильда уже дает основание задуматься о разных «сокровищах» – какой же богач нищий еврей из оркестра? Но именно он в финале рассказа окажется носителем того самого главного открытия и особого сокровища – скрипки старого гробовщика по прозвищу Бронза с той неповторимой мелодией, которую на пороге смерти создает Бронза. И теперь, после смерти гробовщика-скрипача, «теперь в городе все спрашивают: откуда у Ротшильда такая хорошая скрипка? Купил он ее или украл, или, быть может, она попала к нему в заклад? Он давно уже оставил флейту и играет теперь только на скрипке. Из-под смычка у него льются такие же жалобные звуки, как в прежнее время из флейты, но когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут, и сам он под конец закатывает глаза и говорит: «Ваххх!...» И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз» [7, с.305]. И в этом изображении Чеховым гробовщика-скрипача на пороге смерти видна самоирония, в этом его особый подход к теме художника, основанный на иронии и парадоксе (подробнее – см. [2]).

Другая сторона ценностных ориентиров возвращает нас в 1870-е годы – к романам И.А.Гончарова «Обрыв» (1869) и Л.Н.Толстого «Анна Каренина» (1873-77). Тема дилетантов встает в эту эпоху особенно ярко. И если поэтическая натура Бориса Райского из «Обрыва» вызывает симпатию и показана автором как русский характер, для которого характерен особый поэтизирующий взгляд на мир, то дилетантизм Алексея Вронского оборачивается для всех трагически. Последний герой не является в строгом смысле героем-художником, однако именно через его увлечение живописью, когда он ищет «технику», но не может выполнить портрет Анны так, как художник Михайлов, со всей отчетливостью проступает дилетантизм героя, выводит эту черту на уровень обобщения – дилетант в живописи, в скачках, в любви и жизни вообще.

Особое место среди ценностей прозы с героем-художником занимает вопрос о взаимодействии художника и мира и о воздействии шедевра на мир. В аксиологии христианства главная ценность – обретение образа Божия, преОБРАЖение души человеческой.

Пророческий дар и плата за этот дар – вот еще один вопрос прозы о художнике. В «Портрете» Н.В.Гоголя вопрос обозначен, непревзойденным по силе воздействия на зрителя оказывается труд иконописца. В смысле ценностных ориентиров изображение святых имеет большую ценность по сравнению с портретами современниц и современников, за которые платят деньги. Чуть раньше у В.Ф.Одоевского в «Русских ночах» речь идет о шедеврах Бетховена, который «отдает жизнь за чувство» и творит *безумно*; импровизатор Киприано, который вместе с даром «творить без труда» получает мучительный для себя дар все видеть и все знать; Бах, который за возможность творить отдает саму свою жизнь. Но это романтическая традиция, здесь очевидна мысль о масштабе человека-артиста, противопоставление его толпе, у которой он ищет славы или понимания (и не находит). Продолжением темы станет новелла И.С.Бунина «Безумный художник» (1921), которая отражает свою эпоху в музыкальном и живописном плане. Художник приезжает из Стокгольма, чтобы в России написать «Рождение нового человека» и отдать полотно людям в дар. Но он не находит в России 1910-х годов ни красок, ни полотна, ни кисти. В безумном порыве он создает полотно-пророчество, вместо Рождества изображает в рождественскую ночь Распятие и Страсти Христовы. Апокалиптические предчувствования роднят с новеллой Бунина и рассказ Варламова «Рождение», в котором большое дитя связано с эпохой «рождения нового человека» в России 1990-х годов.

Перечень примеров можно продолжать, однако общая тенденция ясна.

В прозе аксиологические вопросы поставлены в русле исканий религиозной философии и на почве православного христианства. Пространство религиозного осмысления жизни будет семантическим полем героя-художника.

Проза с героем-художником позволяет видеть ценностные ориентиры своей эпохи, поскольку отражает сам стиль эпохи. Вместе с тем, внутренняя форма произведения позволяет говорить о «сжатии» или «развертывании» мысли у разных писателей: от внутренней формы имени героя до внутренней формы целого романа. Часто для выражения ценностных ориентиров и «развертывания» содержания будет использоваться живописный или музыкальный экфрасис или будут портретироваться жанры других видов искусства, прежде всего музыки. Так аксиологический план русской прозы с героем-художником позволяет глубже и точнее понять идею произведения, выявить черты индивидуального стиля автора, соотнести их со стилем эпохи.

Литература:

1. Боровская, Е.Р. Диалог с житийной традицией в новелле В.Ф. Одоевского «Импровизатор» / Е.Р.Боровская // Сила слова: история литературы, стиль, художественная практика. Коллективная монография / Под ред. Минераловой И.Г., Васильева С.А., Завгородней Г.Ю. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2013. – 408 с.
2. Боровская, Е.Р. Деталь и символ в рассказе А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда». / Е.Р.Боровская // Успехи современной науки. – 2016. – № 2. – Том 1. – С. 55–58.
3. Боровская, Е.Р. Портрет у Н.В.Гоголя и А.Ф.Писемского (на материале повести Н.В.Гоголя «Портрет» и романа А.Ф.Писемского «Тысяча душ») / Е.Р.Боровская // Вестник Литературного института им. А.М.Горького. – 2009. – № 1. – С. 105–134.
4. Лукьянов, В.Г. Русская религиозная аксиология / В.Г.Лукьянов. - СПб.: Алетейя, 2015. – 220 с. [Электронный ресурс] URL: <http://www.klex.ru/kh8> (дата обращения 27.02.2017).
5. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) / Ю.И.Минералов. – М.: Владос, 1999. – 360 с.
6. Соколов, А.Н. Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения / А.Н.Соколов // Филологические науки. – 1962. – № 3. – С. 29–42.
7. Чехов, А.П. Скрипка Ротшильда / А.П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. /АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1982. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892—1894. – 1977. – С. 297–305.

E.R. Borovskaya,

Philosophy doctor (philology),

Associate Professor of the Department of Philology and teaching methods in elementary school at

SAEI HPE "Moscow City Pedagogical University"

e-mail: BorovskayaER@yandex.ru

Axiology of Russian prose with artist as a character

Key words: An artist as a character, individual style, inner form, axiology, Russian literature of the XIX century.

The article deals with the novel by N.V.Gogol, L.N.Tolstoy, A.P.Chekhov, D.S.Merezhkovskiy, I.A.Bunin from the point of view of philological analysis of the text. The detailed comparative analysis of the variations in the main character's surname is held for the first time. The individual style of the writer is described as a continuous category, the "internal structure" and the "individual style" are the basic categories. The basic axiology means of Russian prose are described. The ideas by A.A.Potebny, A.N.Sokolov, Y.I.Mineralov are the foundation of the research.

О.А. Гриневич

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

e-mail: olga.grinevich.1994@mail.ru

УДК 821.161.1 (092 А. Белый)

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ РЕАЛЬНОСТИ В ПОЭТИКЕ УСАДЕБНОГО ТЕКСТА: РАЗРУШЕНИЕ И СОТВОРЕНИЕ МИФА (на материале повести А. Белого «Котик Летаев»)

Ключевые слова: усадебный миф, усадебный текст, феноменология, категория памяти, мифопоэтика.

В статье рассматривается соотношение культурного кода усадебного мифа русской литературы с феноменологической репрезентацией реальности в автобиографической прозе (на примере повести А. Белого «Котик Летаев»), а также наложение на усадебную литературную модель особенностей индивидуальной творческой манеры писателя и его мировоззренческих установок.

Ролан Барт в статье «Риторика образа» (1964) писал: «Любой мир целостного смысла изнутри (то есть, структурно) раздирается противоречием между системой как воплощением культуры и

синтагмой как воплощением природы: все произведения, созданные в рамках массовой коммуникации, совмещают в себе – с помощью разных приёмов и с разной степенью успеха – гипнотическое воздействие повествования, диегесиса, синтагматики, с интеллигибельностью “культуры”, воплощённой в дискретных символах, которые люди тем или иным образом “склоняют” под завесой своего живого слова» [2, с.318]. Очевидно, что данное утверждение относится не только к произведениям массовой коммуникации, но и характеризует «любой мир целостного смысла изнутри». Особый интерес в этом аспекте представляет произведение художественной литературы, в котором можно выделить два слоя: парадигматический (культурный, интертекстуальный фундамент текста, уровень «памяти жанра» и т.д.) и синтагматический (уровень индивидуальных творческих установок писателя, отражение в тексте его феноменологического опыта). Взаимодействие этих уровней имеет сложный характер и не всегда поддается простому разграничению.

Так, Ю.М.Лотман при анализе художественного пространства в прозе Н.В.Гоголя, обращается к понятиям языка и речи, близким к понятиям синтагматики и парадигматики, и отмечает, что уже «пространственная отграниченность текста от не-текста является свидетельством возникновения языка художественного пространства как особой моделирующей системы» [7, с.255]. Отталкиваясь от этой мысли, можно сказать, что любая художественная деталь, зрительное, осязательное, обонятельное впечатление, на первый взгляд, свободное от культурного «шлейфа» и принадлежащее «реальности», повседневности, индивидуальному опыту личности («природе»), будучи заключенным в границы художественного текста, входит в его структуру, выполняет определенную функцию в ней, относясь к системе культуры (парадигматика, по Р.Барту). Таким образом, соотношение полюсов данной оппозиции (язык – речь, парадигма – синтагма, культура – природа) в структуре художественного произведения имеет амбивалентный, дискретный «мерцающий» характер, один и тот же элемент системы может принадлежать к разным уровням (частям оппозиции).

Более подробно эту проблему можно рассмотреть на примере функционирования усадебного текста русской литературы. Культурные коды данного текстасформировались в середине XIX века в творчестве И.С.Тургенева, И.А.Гончарова и ряда авторов второго ряда, подхвативших традицию восприятия и литературного отражения реального усадебного пространства. В.А.Доманский характеризует это явление как «метатекст усадьбы с его знаками, кодами, не только создающими образ мира, но и выражающими концепцию бытия» [5]. Воспроизводимые в литературе последующих эпох, в частности, в эпоху Серебряного века, они представляют собой пример «культурного» (парадигматического) слоя текста. Причем специфика усадебного пространства выражается в его промежуточном положении между культурой и природой.

В традиционном усадебном тексте есть свой синтагматический слой – впечатления и образы, навеянные непосредственным восприятием реальности. Например, для прозы Тургенева характерно пристальное внимание и особая чуткость к звукам, запахам, цветовым оттенкам, деталям пейзажа, которые часто связаны в тексте с психологической характеристикой героя. Однако, подобно тому как некоторые окказиональные слова и выражения, используемые в узуальных практиках повседневного общения, переходят в нормированную речь и включаются в систему языка, «окказиональные» элементы тургеневского усадебного текста в историко-литературной перспективе становятся частью усадебного канона. Так, например, запах сирени или описание света, проходящего через кроны лип в усадебной аллее, становятся маркером усадебного текста. В результате возникает сложность при отнесении того или иного элемента усадебного текста, изначально характеризующегося высокой степенью детализации предметными образами символического значения, к синтагматическому или парадигматическому уровню. Зачастую результат подобной интерпретации обусловлен инерцией читательского восприятия или авторского осмысления изображаемых в тексте реалий. Уместно вспомнить формулы «прирост бытия», «прирост наглядности» употребленные Г.Г.Гадамером при исследовании отношений изображения и изображаемого, изображения и отображения: «То, что изображение обладает собственной действительностью теперь, наоборот, означает в отношении первообраза, что он достигает представленности только в представлении. <...> Каждое такое представление – это бытийный процесс, влияющий на ранг бытия представленного»; «искусство вообще и в универсальном смысле обеспечивает бытию прирост наглядности» [4, сс.188, 190].

Особую роль взаимодействие названных уровней текста играет в автобиографическом повествовании, предметом которого является сама ситуация «проживания» жизненных событий, накопления впечатлений и опыта, прохождение этапов жизненного пути. В силу того, что категории рождения, детства, юности, зрелости, старости, смерти являются универсальными, автобиографическое повествование возникает как результат напряжения между общечеловеческим, общекультурным и индивидуально-авторским смыслами, которые вкладываются в освоение данных категорий. Чем сильнее авторское стремление к индивидуальному «означиванию» реальности и соб-

ственного существования, тем сложнее структурная организация автобиографии. Примером может служить автобиографическая повесть Андрея Белого «Котик Летаев» (1915).

Анализ данной повести в контексте топосных текстов уместен по нескольким причинам. Прежде всего, бросается в глаза обилие пространственных метафор в тексте и, в целом, пространственное осмысление автобиографических реалий – жизненных этапов (сопоставление жизни с восхождением на гору и нисхождением в пропасть в предисловии), ментальных категорий памяти, мысли, чувства (так, с помощью «минус-приема» автор описывает бессловесность, невозможность выражения своего состояния в период младенчества: «невыразимости, небывалости лежания сознания в теле, ощущение математическиточное, что ты – и ты, и не ты, а... какое-то набухание в никуда иничто<...>не было ни пространства, ни времени...» [3]). Такое личностное осмысление пространства образует синтагматический слой текста. Вторая причина рассмотрения автобиографии А.Белого с точки зрения локальных текстов заключается в том, что автобиографическое повествование сближается с данным типом текстов, т.к. тесно связано с разными типами жизненного пространства, одним из которых является усадебное.

Усадебное детство часто становится «общим» местом в композиции и системе образов автобиографических произведений, написанных русскими интеллигентами. В текстовом пространстве повести А.Белого описание усадьбы не является пространным, однако интересной представляется репрезентация усадьбы в системе топики данного произведения, а также в контексте культурных кодов усадебного мифа в целом. Усадебный топос появляется в четвертой главе «Ощупи космосов». Глазами ребенка показан переезд из города в деревнюКасьяново, и примечательно, что возникновению образа усадьбы предшествует глава под названием «Гибель». Переход из одного пространства в другое сопровождается преодолением символической границы. С одной стороны, актуализируется оппозиция «город–деревня», характерная для усадебного мифа, с другой – возникает более глубокий смысловой пласт, связанный с мифами творения: герой переживает разрушение космоса («Воспоминание об утрате громад меня давит: повествует ветер в полях мне о рухнувшем космосе: "Городе"»), ему предстоит созидание нового космоса из разрозненных впечатлений, представленных хаотическим упоминанием усадебной топики, природных и домашних локусов: «краснобрюхий комарик с размаху ударится в лампу из мрачного парка; вдруг околнётся все; посребреют глазастые окна; посмотрят, закроются; проговорятперекатные громы; и это все непонятно» [3]. Усадебный мир представляется враждебным – мрачный парк, вспышки молнии. Все это идет вразрез с культурной традицией, согласно которой приезд героя в усадьбу связан с гармонизацией его внутреннего мира в результате соприкосновения с природной идиллией. Происходит трансформация усадебного мотива приезда в родовое гнездо.

Традиционный усадебный текст связан с воспоминанием. Это воспоминание о собственной жизни, проведенной в усадьбе, о детстве, юности, усадебном романе, либо воспоминание о жизни прежних поколений, семьи, рода (последнее характерно для усадебной лирики, например, лирический герой стихотворения Е.А.Баратынского «Запустение», вернувшись в родовое гнездо, вспоминает об умершем отце: «Давно кругом меня о нем умолкнул слух, / Прияла прах его далекая могила, / Мне память образа его не сохранила, / Но здесь еще живет его доступный дух» [1, с.117]. Это может быть акт культурной памяти, связанный слитературными усадебными сюжетами(например, героиня романа «Канун Восьмого дня» О.А.Ильиной-Баратынской, описывая одну из комнат, «вспоминает»: «Евгений Онегин и Татьяна встретились после разлуки где-то здесь, около колонн. Анна Каренина здесь танцевала с Вронским» [6, с.43]).Воспоминание героя повести А.Белого совершенно иного характера, оно трансформирует усадебный канон: «я, тихий мальчик, прислушиваюсь: – об утрате старых громад повествует мне ветер: о рухнувшем космосе»[3]. Сидя под липами, мальчик предаётся воспоминаниям – не о прошлом, проведенном в усадьбе, а о городском прошлом, которое представляется освоенным, гармоничным – «космосом» – в противоположность усадебному хаосу. Таким образомпроисходит десимволизация образа липы, в традиционном усадебном тексте насыщенного смыслом (по мнению М.Эпштейна, в произведениях Тургенева, Огарева «липа стала деревом воспоминания, как бы обращённым к прошлому, воплощением элегических усадебных мотивов» [11, с.71]). Липа из усадебного символа превращается в зрительное впечатление ребенка: образ, выхваченный зрением в процессе освоения реальности. Трансформируется сюжетно-композиционный уровень усадебного текста: сюжетом становится не столько воспоминание, сколько освоение чужого пространства: «С террасы ведут на дорожку: четыре ступеньки; направо, налево – трава; ты сойди – потеряешь себя; и открыта глубокая яма; она – зарастает; тоской тяготит; в яме – страшно; там курица... – ,комната, город – четыре ступеньки, мной пройденных; я взмошел них; и расширился мир мне деревней; и вместо стен мне открыты: проглядные дали...» [3].

По мере освоения пространства в тексте повести появляется более упорядоченная и традиционная система усадебных образов. В главе с характерным названием «Воспоминания о Касьянове»

появляются традиционные локусы усадьбы: «Воспоминания о Касьянове растворяют в себе воспоминания о людях, там живших в то время; изумрудные кущи кипят: и туда, в эти кущи, уходят – мнелюди; бегаю к пруду я, где уходят стальные отливы под липы и ивы; и трескает в лобик сухое крыло коромысла; а однорукая статуя встала из зелени – стародавним лицом и щитом: на нас смотрит...» [3]. Разрушенный ранее усадебный канон как бы восстанавливается в личном опыте героя повести, который, в соответствии со структурой автобиографического текста, тесно связан с авторской субстанцией сознания. Ребенок, впервые столкнувшийся с усадебной реальностью, воспринимает её как хаотический набор образов и впечатлений, автор, вспоминая время, проведенное в Касьянове, приводит эти разрозненные элементы в соответствие с системой усадебного мифа. В главе «Воспоминание о Касьянове» (в ее заголовке есть указание на деревню Касьяново и фамилию одного из героев повести – Касьянов) появляется намек на идеологические споры, подобные тем, что вели герои тургеневских романов. Споры отца с Касьяновым вводят читателя в общественно-политический контекст эпохи: «Под ней [под статуей – О.Г.] проповедует папе на лавочке, где ярко-красные розы, - Касьянов. Папа с ним не согласен, кричит:

– “Я бы все эти речи...” <...> папа целыми днями, бывало, летает в огромных аллеях, <...> это он возмущается: это все – различия убеждений; и натывается на МрктичаАветовича; МрктичАветович есть горбун в ярко-красное рубаше» [3].

«Собирание» структуры мифа происходит на лексическом уровне: в «усадебных» главах встречается лексика, которая, по мнению В.Г. Щукина, входит в так называемый «“усадебный словарь” из слов, используемых для языкового кодирования поэзии дворянских гнезд» [10, с. 329]. Эти слова называют традиционные локусы усадьбы (аллея, липы, парк, пруд, купальня, скамейка), обозначают «элегическое» состояние воспринимающего субъекта повествования («У грустного пруда дохнуть я не смею: грустнею, немею... –

– Сребрится
изливами пруд»).

Подобно тому как субъект повествования балансирует между сознанием ребенка и сознанием взрослого, фрагменты реальности, воспринимаемые субъектом, приобретая символическое значение и включаясь в систему усадебных мотивов и образов, находятся на границе между парадигматическим и синтагматическим уровнями (вспомним слова Барта о дискретных символах культуры, «которые люди тем или иным образом “склоняют” под завесой своего живого слова»). «Остраненное» восприятие символов сознанием ребенка делает их частью чувственного мира, позволяет установить связь между культурой и природой. Как отмечает Н.А.Рогачева, исследуя ольфакторный текст в творчестве А.Белого, в художественной системе А.Белого «символика запаха, как и символика цвета, служит для установления соответствий между “бытовой” и “бытийной” сторонами реальности» [8, с.263].

Работа с пространственными образами, в целом характерная для творчества А.Белого, в повести становится особым творческим принципом. Знакомство ребенка с окружающим миром, формирование представлений о реальности связано с освоением пространства. Мифологизация пространства как способ его освоения является одной из важных особенностей литературы нового времени, по мнению В.Н.Топорова: «в наиболее значительных художественных текстах нового времени снова и снова генерируются подлинно мифопоэтическое и самодовлеющее пространство, выступающее как противовес отпадающим и технизированным образам пространства. Это новое “завоевание” или, точнее, усвоение себе, обживание, одухотворение пространства совершается в разных направлениях и разными способами, среди них – создание новых мифологем о пространстве, которые иногда становятся лейтмотивом целых текстов и “разыгрываются” не только на уровне образов и идей, но и на собственно языковом уровне» [9, с.89]. Примечательно, что исследователь приводит в качестве примера данного процесса творчество Андрея Белого.

В повести А.Белого «Котик Летаев» происходит не столько создание новой пространственной мифологемы, сколько пересоздание традиционной культурной мифологемы усадьбы. Следует отметить, что взаимодействие парадигматики и синтагматики, культурного каркаса текста и «личностных» элементов (как с точки зрения содержания текста, так и с точки зрения его формы) имеет конфликтный характер. Это объясняется сложной субъектной структурой автобиографического текста. Субъект повествования синтезирует в себе черты взрослого и ребенка. Особенность сознания последнего – возникающий в тексте эффект остраненного восприятия реальности, свободы от культуры и ее конструкторов. Взросление субъекта повествования сопровождается накоплением информации о мире, ее структуризации и систематизации. Так, из разрозненных фрагментов усадебного текста по литературным законам воссоздается мифологема усадьбы. Однако в силу импрессионистической творческой манеры автора, особенностей прозы А.Белого, соединяющей в

себе черты поэтического и прозаического текстов, репрезентация данной мифологемы носит фрагментарный, дискретный характер.

Литература

1. Баратынский, Е.А. Стихотворения и поэмы / Е.А. Баратынский. – М.: Профиздат, 2011. – 256 с.
2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994. – 616 с.
3. Белый, А. Котик Летаев [Электронный ресурс] / А. Белый. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0470.shtml. – Дата доступа: 18.02.2017.
4. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер; общ.ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
5. Доманский, В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики [online] / В.А. Доманский. – Режим доступа: http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/291/image/291_56-60.pdf. – Дата доступа: 18.02.2017.
6. Ильина-Боратынская, О.А. Канун Восьмого дня / О.А. Ильина-Боратынская. – СПб: Славия, 2012. – 352 с.
7. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю.М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352.
8. Рогачева, Н.А. Категория запаха в поэзии Андрея Белого / Н.А. Рогачева // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. – № 2. – 2005. – С. 263–268.
9. Топоров, В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1 Теория и некоторые частные ее приложения / В.Н. Топоров. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 818 с.
10. Щукин, В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей / В.Г. Щукин. – М.: РОССПЭН, 2007. – 608 с.
11. Эпштейн, М.М. Природа, мир, тайник Вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии / М.М. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.

O.A. Grinevich

YankaKupala State University of Grodno
e-mail: olga.grinevich.1994@mail.ru

The phenomenology of reality in the poetics of the manor text: the myth of destruction and restoration (for example, the novel A.Bely "Kotik Letaev")

Key words: manor myth, manor text, phenomenology, category of memory, mythopoetics.

The article considers the relation of manor myth of Russian literature from the phenomenological representation of reality in autobiographical prose (for example, the novel A.Bely "Kotik Letaev"), and imposing on the literary model of manor features individual artistic style of the writer and his worldview.

M.I. Kірушкіна

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
e-mail: k.marusia90@mail.ru

УДК 821.161.3–1–055.2

МАСТАЦКАЕ АСЭНСАВАННЕ КАТЭГОРЫІ БЫЦЦЯ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЖАНОЧАЙ ПАЭЗІІ

Ключавыя словы: катэгорыя “быццё”, макракосмас, “быццё-ў-свеце”, гармонія, Бог, творчая канцэпцыя.

Сучасная беларуская жаночая паэзія акцэнтуюе ўвагу на духоўна-псіхалагічных, філасофскіх і рэлігійных паняццях. У паэтычных тэкстах логіка разваг і жыццёвых перакананняў аўтара рэалізуецца ў катэгорыі “быццё”. Рэфлексійны характар маюць такія вершы, у якіх канцэпцыя паэта разглядаецца з дапамогай экспрэсіўнага выражэння думкі, спалучанага з творчай ідэяй. Сучасная беларуская жаночая паэзія мала вывучана, што тлумачыць навізну працы.

Сучасная беларуская жаночая паэзія арыентуецца на асэнсаванне маральна-этычных, філасофскіх праблем, разгляд якіх разам з аб’ектыўным адлюстраваннем рэчаіснасці немагчымы без даследавання прыватнага жыцця асобы, засяроджанасці на яе ўнутраным свеце. Матывы самоты, суму і адзіноты складаюць аснову мастацка-эстэтычнай сістэмы творцаў. Паэткі (Л.Раманава, Н.Кудасава, А.Данільчык, Н.Русецкая, І.Лобан і інш.), акрамя прэзентацыі “жаночай суб’ектыўнасці”, мадэлююць адметныя вершатэксты, складнікам якіх з’яўляюцца элементы філасофскага пачатку.

Спецыфіка сучаснай жаночай паэзіі – гэта стварэнне паэткамі ўласнай гармоніі, дзе праз сінтэз духа і цела ілюструецца метафізічная прастора душы лірычных гераінь, увасабляецца мікракосм аўтара. У цэнтры ўвагі жанчын-творцаў – мастацкае даследаванне катэгорыі быцця, жыцця і смерці, інтэрпрэтацыя іх філасофскага зместу.

Галоўнай інтэлектуальна-філасофскай катэгорыяй у іх паэзіі з’яўляецца “быццё”. У філасофскім слоўніку [1] падаецца наступная дэфініцыя дадзенага паняцця: гэта катэгорыя, якая фіксуе аснову існавання для свету цалкам або для кожнага, хто ці што існуе ў гэтым свеце.

Катэгорыя “быццё” набыла адметнае значэнне ў вершатворчасці Л.Раманавай. Светабачанне паэткі грунтуецца на ідэі сцвярджэння анталогічнай еднасці паміж унутраным светам асобы і макракосмасу.

Згодна мастацкай тэорыі Л.Раманавай існаванне душы звязана з быццём, паколькі гэта таксама форма свядомасці асобы. Паэтка ўвасабляе думку, што цэнтрам быцця ёсць Бог:

Госпадзе
з-пад зямлі
над зямлёй <...>
Госпадзе
будзь са мной” [6, с.56].

Тэндэнцыя звароту да Усявышняга і да формы паэтычнай малітвы ператвараецца ў вершатэкс-це ў дзейсны сродак мастацкай выразнасці. Змястоўнасць, эмацыянальнасць вершаваных радкоў апеллюе да адзінства ўласнай самаарганізацыі і ўмоўнага лірычнага сюжэта.

Зварот аўтаркі да трансцэндэнтнага заўважны, бо “мроіцца тое, // што немагчыма // сустрэць на зямлі” [6, с.18]. Рэалізаваная ў вершах анірычная форма рэальнасці (сна) дазваляе лірычнай гераіне дакрануцца да боскіх істот і адначасова зразумець марнасць прывіднага шчасця:

Анёлы, аднак, праз сон заходзяць, бывае.
Штось дзівоснае творыцца ў сьне.
А на сьвітаныні – усё зьнікае:
Рай рассыпаецца ў цьмяным акне [6, с.18].

Толькі ў сьне лірычная гераіня перадае свае перажыванні, у выніку чаго паэткай паказваюцца імгненні і жаданні душы чалавека, яе эмацыяна-ўзрушаны стан.

Паэтка імкнецца акрэсліць быццё чалавека і яго месца ў сусвеце. Л.Раманавая прыйшла да высновы, што ў свеце ўсё ўзаемазвязана: усе жывыя істоты нясуць у сабе часцінку боскай душы.

Як птушка, што ня мае крылаў,
як рыба без плаўнікоў,
як вада, што зь зямлі застылай
прарываецца зноў і зноў,
я цяку, і плыву, і падаю,
у падзеньні намацваю дно
Да апошняга сабраць адно цэлае
мне не дадзена ўсё адно... [6, с.26].

Лірычная гераіня бачыць частку сябе ў рыбах і птушках. Дадзеныя вобразы ўдакладняюць гарманічную сувязь чалавека са светам прыроды, і ў гэтым выпадку жыццю надаецца працэсуальнае значэнне. Відавочная апеляцыя да першабытнага пантэізму. Аўтар свядома стварае карціну, дзе прыродныя элементы адухаўляюцца. У працэсе разгортвання асацыяцый падкрэсліваецца і значэнне вады – крыніцы самога жыцця. А рух жыцця патрабуе ўсведамлення яго сэнсу. Пры гэтым Л.Раманавая адзначае, што “у людзей жа іншы лёс // нарадзіцца каб не ведаць // хто цябе сюды прынёс” [6, с.21]. Пошук сутнасці свайго існавання, яго зместу праяўляецца ў вечным светапазнанні рэчаіснасці.

Паэтычныя творы Л.Раманавай ўвасабляюць гарманічны пачатак: паэтка стварае сваё бачанне свету з аналітычным вылучэннем істотнага (душы) і рэпрэзентацыйнай раўнапраўнага “дыялогу” паміж асобай і акалячым светам.

Разважае пра сутнасць свайго існавання ў свеце і Н.Кудасава. Паэтка робіць выключна анталагічныя вынікі:

Вечнасць?
Спрэчна.
Хутчэй,
пустэча
для таго,
хто нічым
ці нечым
называе
адзіны шлях [4, с.12].

Самасвядомасць лірычнай гераіні падпарадкоўваецца крытычным развагам наконт існавання вечнасці. Жыццёвы шлях асобы атаясамліваецца з “нічым” або “нечым”. Такое ўспрыняццё рэчаіснасці звязана не толькі з характарыстыкай прасторавага хранатопы, але і з рэфлексіяй суб’екта.

Творчая канцэпцыя Н.Кудасавай звернута да пошуку ўласнай гармоніі, якая залежыць ад матэрыяльнага свету:

Прыціснутыя цігламі будняў,
Незаўважна губляем гукі,

Якія робяць нас

Сапраўднымі словамі [4, с.19].

Супастаўляльная пазіцыя “Я” – “рэчаіснасць” сінанімічная спалучэнню “гукі” – “словы”. Лірычная гераіня разважае аб мяжы паміж пэўнымі паняццямі нашага існавання ў макракосмасе, якая парушаецца праз лагічнасць быцця. У такой сітуацыі, залежнай ад метафізічнай структуры свету, эмоцыі і пачуцці, або гукі, матэрыялізуецца, а душа персаніфікуецца ў словы. Ідэйна-эстэтычны досвед, логіка разваг і жыццёвых перакананняў паэткі скандэнсавана ў такой мадэлі быцця, дзе прыватнае замест агульнага алыходзіць на іншы план.

У межах філасофскага асэнсавання катэгорыі “быццё” вылучаецца асобная яе форма “быццё-у-свеце”, якая арыентавана на доказы існавання быцця знешняга свету, і якім чынам яно ўплывае на экзистэнцыю асобы (паводле М.Хайдэгера [8]).

Адметная форма быцця асобы ў межах рэальнасці рэалізуецца ў вершы А. Данільчык:

Свет,

які быў створаны

на момант майго нараджэння,

цалкам задавальняў

сваёй прыгажосцю [2, с.19].

У лірычным творы анталагічныя развагі лірычнай гераіні спалучаюцца з лагічным вынікам любой аксіялагічна-экзистэнцыяльнай сітуацыі. Асабістыя адчуванні, ілюзія, інтуіцыя, што ствараюць індывідуальны свет асобы, пад уплывам часу замяняюцца рацыянальным асэнсаваннем рэчаіснасці:

Свет,

які існуе на дадзены момант,

не страціў сваёй прыгажосці.

Проста я бачу яе адваротны бок [2, с.19].

А.Данільчык сцвярджае думку, што асксіялагічныя арыенціры чалавека могуць падвяргацца ацэнцы на аснове ўнутраных перакананняў пры ўмове, што рэчаіснасць застаецца нязменнай.

У вершы “Авалодванне” паэтка выяўляе гармонію як адну з відавочных спосабаў праяўлення быцця:

Не бойся.

Гэта не парушэнне раўнавагі,

гэта ўзмацненне гармоніі.

І акаляючыя цябе людзі і рэчы

любой сваёй выявай уздымуць цябе яшчэ вышэй.

А пасля таго, як пачуцці ператворацца ў словы,

яны пакінуць цябе, каб вярнуцца і нагадаць –

ты ёсць! [3, с.25].

З мэтай ўсведамлення сябе і адчування раўнавагі А.Данільчык стварае пэўную іерархію каштоўнасцей, якая мае звычайныя жыццёвыя складнікі – людзі, рэчы, пачуцці. На шляху да ўсведамлення свайго ўласнага “Я” ствараюцца адносіны і да акаляючага свету.

Даволі важнай формай быцця з’яўляецца фарміраванне самапазнання асобы. У вершатэксце Н.Русецкай разглядаецца спецыфіка наяўнасці свайго асабістага свету з мэтай усведамлення і адчування “сябе”:

калі ў цябе ёсць

свой свет ці сусвет

ты адчуваеш

межы альбо бязмежжа

калі ты за мяжой

адчуваеш сябе

паабапал [7, с.43].

Калі чалавек знаходзіцца за межамі свайго сусвету, у большасці выпадкаў ён са сваімі думкамі і перакананнямі належыць да аб’ектыўнай сферы пазнання рэчаіснасці. Суб’ектыўны пачатак, інтуіцыя даюць асобе права на выбар сваёй жыццёвай пазіцыі. Н.Русецкая сцвярджае, што дасягненне асабістай цэласнасці павінна фарміравацца ў адчуванні прасторы (“бязмежжа”) або абмяжоўвацца нечым (быць ва ўласнасці “межаў”).

Глыбокая ўнутраная рэфлексія спалучаецца з аб’ектыўным светам рэчаіснасці ў вершаваных радках І.Лобан. Катэгорыя “быццё” ў мастацкім асэнсаванні паэткі замяняецца падвоенай перыфразаі – “пошук, або шлях да Бога”. Сузіранне рэальнасці для лірычнай гераіні паэткі адбываецца на шляху да Бога, які з’яўляецца цэнтрам быцця:

Усе мы да Бога імкнемся,
 Жывем па-людску, грашым,
 А што яшчэ застаецца,
 Калі не ўмеем жыць <...>.
 Жыццё не дае нам ісцін,
 Якія дае нам Бог.
 Шукаем спрадвечна выйсце
 Ё трохкутніку, ля дарог.
 А потым душа імкнецца
 Да Бога, да Яго,
 Бо толькі пад уладай смерці
 Спасцігнем ураз Святло [5, с.83].

Жыццё чалавека ў паўнаўартасным сваім праяўленні залежыць ад Бога. На думку І.Лобан, ісціна складаецца як з пачуццёвага ўспрымання рэчаіснасці, так і з боскай міласэрнасці. Імкненне душы да Абсалюта – гэта і ёсць эмацыянальная пазнавальнасць чалавека, спалучаная з духоўным пачаткам.

Такім чынам, катэгорыя “быццё” ў мастацкім асэнсаванні сучасных беларускіх паэтаў мае своеасаблівы змест: ва ўсведамленні асабістай прасторы існавання спалучаюцца суб’ектыўны і лагічны пачаткі. Свае адчуванні, думкі і перажыванні жанчыны-творцы рэалізуюць у паэтычнай рэфлексійнай форме.

Літаратура

- 1 Грицанов, А. Новейший философский словарь: 2-е изд., перераб. и дополн. / А. Грицанов. – Минск : Интерперсесервис, 2001.
- 2 Данільчык, А. Сон, які немагчыма забараніць : вершы / А. Данільчык. – Мінск : Кнігазбор, 2011. – 168 с.
- 3 Данільчык, А. II Mezzogiorno. Поўдзень : вершы / А. Данільчык. – Мінск : Кнігазбор, 2006. – 116 с.
- 4 Кудасава, Н. Лісьце маіх рук : паэзія / Н. Кудасава. – Мінск : Логвінаў, 2006. – 76 с.
- 5 Лобан, І. Мая душа / І. Лобан. – Мінск : І.П. Логвінаў, 2011 – 120 с.
- 6 Раманава, Л. Птушкі і рыбы : Паэзія / Л. Раманава. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 92 с.
- 7 Русецкая, Н. Каштаны ў кішэнях : вершы / Н. Русецкая. – Мінск : Кнігазбор, 2015. – 144 с.
- 8 Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер; пер. с нем. В. Бибихина. – Харьков : “Фолио”, 2003. 503 с.

M. Kiryushkina

Francisk Skorina Gomel State University

e-mail: k.marusia90@mail.ru

Artistic comprehension of the category existence in modern Belorussian woman's poetry

Keywords: category “existence”, macrocosm, “existence-in-the-world”, the harmony, God, the creative concept.

Modern Belorussian woman's poetry pays great attention to psychological, philosophic and religious ideas. In various poetical works the author's logical reasoning and world view are realized in the category “existence”. In some poems poetesses' conception is examined by unusual expression of thoughts, combining with definite creative concept. These poems have a reflexive nature. The newness of this work is explained by the fact that modern poetesses' writing has been studied little.

В.Ф. Падстаўленка

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава

e-mail: klit@vsu.by

УДК 821.161.3-343.09

УПЛЫЎ НАРОДНАЙ СМЕХАВАЙ КУЛЬТУРЫ НА ВОБРАЗНУЮ СІСТЭМУ КАЗКІ "ЧОРТАЎ СКАРБ" У.КАРАТКЕВІЧА

Ключавыя словы: народная смехавая культура, карнавал, камізм, вобразная сістэма, стыль.

У артыкуле даследуецца ступень уплыву народнай смехавай культуры на вобразную сістэму казкі "Чортаў скарб" У. Караткевіча. Сцвярджаецца, што аналітычна ўзважваючы факты сучаснасці і драматычныя перыпетыі мінулага, У. Караткевіч рупліва складаў матрыцу беларускай ментальнасці, унікальную і адначасна арганічную агульнасветавым культурным народазнаўчым традыцыям.

У прадмове да кнігі "З рога ўсяго многа" (1968) Уладзімір Караткевіч па-мастацку трапна, па-філасофску глыбока прапанаваў наступнае азначэнне казкі: "Яна – чароўны сон і яна – думка чалавека" [1, с.350]. Пры ўсёй лаканічнасці тэзы пісьменнік выявіў спецыфіку гэтага любімага дзецьмі жанру, у

межах якога надзвычайныя, фантастычныя падзеі відавочна праецыруюцца на рэальнасць, а насычаныя выпрабаваннямі лёсы казачных персанажаў прымушаюць рэцыпіентаў задумацца як адносна існых жыццёвых каштоўнасцей, так і над відамі індывідуальных стасункаў са светам.

Аналітычна ўзважваючы факты сучаснасці і драматычныя перыпетыі мінулага, У.Караткевіч рупліва складаў матрыцу беларускай ментальнасці, унікальную і адначасна арганічную агульнас-ветавым культурным народазнаўчым традыцыям. Адным з найбольш істотных аб'ектаў у дадзеным працэсе з'яўляецца народная смехавая культура, названая вядомым вучоным М.Бахціным "дыялектыкай у вобразнай форме", што "імкнулася перамагчы смехам, працвярэзіць, перавесці на мову матэрыяльна-цясеснага нізу (у амбівалентным значэнні) усе вузлавыя думкі і сімвалы афіцыйных культур" [2, с.428].

Як вядома, своеасаблівай квінтэсенцыяй народнай смехавай светабудовы выступае карнавал, бо "гэта само жыццё, па-святочнаму аформленае як мастацкая гульня, у якой рэальнасць на пэўны час супадае з ідэалам. А казка – гэта ўжо мастацкая "рэмінісцэнцыя" карнавалу, рэальны пачатак у ёй элімінуецца, жыццёвыя падзеі пераводзяцца ў сферу чыстай фантазіі" [3, с.69].

Мэта артыкула: выявіць, як міфапаэтычныя матывы і агульная карнавалізацыя свету ў казцы "Чортаў скарб" уплываюць на вобразную сістэму твора.

Казачныя падзеі ўдала карэлююцца ў творы з адзначаным глыбокім ідэйным базісам, захоўваючы цікавасць і займаюцца мастацкага апаведу. У значнай ступені гэта дасягаецца дзякуючы майстэрскаму інтэграванню аўтарскага вымыслу, народных міфапаэтычных матываў і адпаведных вобразаў. У выніку казачны сюжэт, звязаны з вяртаннем селяніна Янкі ў родную хату, набывае дадатковыя сэнсавыя канатацыі, напаўняецца яркімі эпіздамі, важкімі ацэнкамі і высновамі наратора. Драматычная ў сваёй аснове гісторыя пра несправядлівы лёс героя, якому няма спакою нават ва ўласным "мікрасвеце", пасля казачнай "апрацоўкі" пісьменнікам становіцца вельмі прывабным мастацкім прыкладам.

Будаванне надзвычайнай чарадзейнай прасторы пачынаецца ўжо з першых радкоў: "У нейкім прыгожым краі, трошкі бліжэй Сонца і трошкі далей ад Месяца, у краі, багатым залатымі нівамі, прырыстымі рэкамі, сінімі азёрамі ды цёмнымі пушчамі... Словам, у тым краі, дзе мы з табою жывём, стаяла, а можа, і цяпер стаіць, адна хата" [4, с.5]. Такім чынам, ужо ў экспазіцыі твора задаецца магістральная ідэя *незвычайнага ў звычайным*. У прыведзеным апісанні ствараецца ілюзія рэальнасці месца дзеяння, таму адразу страчваецца дыстанцыя паміж умоўным і праўдзівым, фантазіяй і верагодным.

Тыя ж мастацкія падыходы маюць месца і ў апісанні героя селяніна: "Было ў яго пяцьдзесят сыноў, сорак валоў і кошка. Ну, можа, не пяцьдзесят сыноў, а тры, не сорак валоў, а два. Але кошка была, гэта ўжо можаце мне паверыць. Пярэстая. З чатырма лапамі. З адным хвостом" [4, с.5]. Тут таксама адлюстраваны прыём паступовай камічнай рэдукцыі незвычайнага.

Гэтыя мастацкія кампаненты падпарадкаваны пісьменніцкай задуме прэзентаваць чарадзейна-казачны хранатоп як рэальную прастору, у якой, па-першае, магчыма ўсё, па-другое, архітэктоніка яе антынамічна ці, інакш кажучы, уяўляе сабой дыялектыку жыццёпадобнага і неверагоднага, драматычнага і камічнага і г. д. Такая мастацкая амбівалентнасць сугучна творчай канцэпцыі карнавалізацыі свету, у межах якой і здзяйсняецца ўвесь апавед.

Пачынаючы аналіз вобразнай сістэмы казкі, перадусім варта спыніцца на вобразе наратора, які генерыруе ўсю інфармацыйную плынь у казцы. Гэта ўнікальны персанаж: ён – маргінал на мяжы сапраўднага і казачнага светаў, сам непасрэдна не ўдзельнічае ў падзеях, аднак не толькі іх рэпрэзентуе, але і мадэлюе ў адпаведнасці з уласнымі мэтамі. Наратар пакідае за сабой права каментавання пэўных важных момантаў.

У казцы адсутнічае аўтарская спроба індывідуалізаваць вобраз наратора, распрацаваць яго вызначальны псіхалагічны партрэт. Патлумачыць гэта можна самай жанравай прыродай твора, а таксама тым, што згаданы абсалютна станоўчы персанаж інтэрпрэтуецца ў тэксце як персаніфікаваны тып агульнанароднага стаўлення да галоўных падзей.

Як ужо адзначалася, агульны для твора прынцып *незвычайнага ў звычайным* паспяхова рэалізаваны і ў апісанні селяніна. Так, перадусім наратарам канстатуецца наступнае пра героя: "Здаровы, як зубр, добры і не дужа мудры" [4, с.5]. Далейшае раскрыццё Янкі камбінуецца як з традыцыйных дадатных характаралагічных адзнак (яго працавітасць, спагадлівасць, сувязь з зямлёй і Радзімай), так і з дыскусійных якасцей (залішняе цярэплінасць, пакорлівасць лёсу). Да першай атрыбутыўнай групы магчыма аднесці і незацікаўленасць персанажа ў грамадска-значных справах і яго перманентную летуценнасць: "Араў Янка зямлю, пасвіў каровы і хмары" [4, с.5]. У выніку мадэлюецца адметны тып нацыянальнага героя - пасіўнага ў волевыяўленні рамантыка, самадастатковага ва ўласным мікрасвеце. Праз гумарыстычнае стаўленне да дадзенага героя аўтарам сцвярджаецца думка пра неабходнасць фрагментарнай "перакадзіроўкі" нацыянальнага характару.

Калі Янка з'яўляецца прыкладам, умоўна кажучы, неабсалютнага Добра, то бачыцца поўнасьцю лагічным увядзеньне мастацкага вобраза неабсалютнага Ліха - чорта. У рэцыпіентаў можа ўзнікнуць пытаньне пра самую магчымасьць узнікненьня ў жыццёва верагоднай прасторы гэтага пратаганіста народнай дэманалогіі. Аднак у казачным хранатопе, арыентаваным на татальную карнавалізацыю, трывалыя межы паміж светам людзей і іншасветам становяцца неістотнымі, пераадольнымі. Пры дынамічнай дэтэрмінацыі фантастычнага і рэальнага светаў магчыма экспансія "чужынцаў". А ў аналізуемым творы падзеі і разгортваюцца такім чынам: Янка апанава-ны высокімі марамі, а інфернальная прастора існуе па чалавечых законах: "на Беларусі тады яшчэ вадзіліся чэрці. І ў кожнага з тых чарцей было сваё месца працы" [4, с.5]. На падставе адзначанага таксама бачна, што ў казцы з самага пачатку прадвызначылася інтэнцыя да дэдэманізацыі (камічнага зніжэньня) адпаведных персанажаў.

Нагадаем, што па імператывах народнай карнавальнасьці чорт з'яўляецца вястуном "вясёлага нізу", пекла, а ў Караткевіча дадзены вобраз магчыма трактаваць і як аўтарскі тып героя-трыксцера, амбівалентнага персанажа са шматвектарнымі характарыстыкамі. Агульнавядома, што ў народнай смехавай культуры трыксцер сінтэзуе ў сабе розныя вобразныя мадыфікацыі: дурня, блазня і махляра (плута). Усе тры вобразныя мадэлі характарызуюць паводзіны чорта з даследуе-май казкі. Гэта камічны персанаж, асацыяльны, лёгка парушае прынятыя нормы і сусветны пара-дак. Аднак негатыўны "імідж" нівеліруецца дзякуючы яго мякка-гумарыстычнаму апісанню: "жыў па хатах і пасвіў цвыркуноў. Гэта быў самы шкодны. Рожкі ў яго былі, як у козкі, зубкі, як часначок, хвосцік, як памялцо. І аблюбаваў гэты чорт Янкаву хату. І не тое каб са злосці шкодзіў, а проста быў свавольнік. Толькі ад тых свавольстваў Янку аж плакаць хацелася. Дзіва што! Ты ж таксама не ад злосці свавольнік? Ну вось, а бацькі часам плачуць. Кепска!" [4, с.6].

У прыведзеным урыўку не толькі маркіруецца трыксцёрская аснова вобраза ("свавольніка"), але і прыводзіцца асацыятыўная паралель паміж яго здэкліва-пацыяшальнымі ўчынкамі і гульнямі дзяцей, пасля чаго ім даецца падагульняючая аўтарская ацэнка.

Распрацоўваючы названы інфернальны вобраз з улікам мастацкага прыёма камічнага ачала-вечвання, Караткевіч ускладняе сутнасць персанажа, рэдукуе яго адмоўнасць. У цэлым рэцэпцыя вобраза чорта ў казцы дынамічная, таму калі з пачатку чытач абурецца нахабствам гэтага героя, то пасля мядзвежага "пэравыхавання" ён выклікае смех і спачуванне: "Ідзе ўвесь мокры, як цуцык пад залевай. На кожным капітцы па пуду гліны наліпла. Пад носам ад прастуды вісіць вялізная кропля. А насоўкі ж ён не мае. Як ты часам, калі дома забудзеш. А капітом не дужа высмаркаешся. Ідзе такі няшчасны, такі жаласны і ўбогі, што нават Янка яго пашкадаваў" [4, с.10].

Варта адзначыць, што аналізуемы вобраз займае важнае месца ў творы, бо інфернальная дэст-рукцыя выконвае сюжэтаўтваральную ролю, а для дзіцячай чытацкай аўдыторыі гэты "шкоднік" з'яўляецца ўдалым антыпрыкладам.

Заўсёды ў сістэме народных чарадзеяна-казачных тыпаў асабліваю значнасць маюць героі-*"выратавальнікі"*. У *"Чортавым скарбе"* такімі можна лічыць павадыра, які тут ажыццяўляе функ-цыю *ініцыянавання дапамогі*, і мядзведзя з умоўнай мастацкай функцыяй *зброі справядлівасці*. Са з'яўленнем названых персанажаў агульны драматычны для пратаганіста аповед трансфармуецца ў камічны. А характар далейшых падзейных метамарфоз прагназуецца вясёлым вершам:

"Тупу-тупу-тупу,
Нясе Мішка ступу,
У ступе ўперамешку
Цукар і арэшкі,
Разынкі й цукеркі
У залатой паперцы.
Па шляхах, палетках
Нясе Мішка дзеткам
Салодкую ступу.
Тупу-тупу-тупу..." [4, с.6].

Гэтая дзіцячая забаўлянка адразу настройвае на пазітыўны ход наступных падзей, акцэнтую ўвагу на матыве шчаслівага падарунку лёсу. Пры ўсёй неадназначнасці, рэлятыўнасці вобразаў *"выратавальнікаў"* доказна можна канстатаваць, што гэта героі *"вялікага"* свету, смелыя, творчыя, уважлівыя да праблем іншых. Такім чынам, ствараецца дастаткова парадаксальная сітуацыя, калі апалагетам *"свайго"* свету выступае не сам яго крэатар, а *"чужынец"*, дарэчы, таксама з элементамі персанажа-трыксцера.

Камічнаму зніжэнню вобраза чорта спрыяе і яшчэ адзін апалагет Добра ў творы - кошка. Яе вы-ратавальная для чалавека функцыя здзяйсняецца апасродкавана, выпадкова, дзякуючы сітуацыі непаразумення, традыцыйнай для смехавай мастацкай плыні: ведаючы, што ў Янкавай хаце жыве

толькі кошка, чорт, раззлаваўшыся, піхнуў яе нагой, пасля чаго і быў фізічна пакараны. Ідэйны базіс гэтай сцэны ўжо парадаксальны: непераможнае Ліха, вобразнае ўвасабленне Пекла, само вельмі напалохана маленькай свойскай істотай, якая дагэтуль цікавілася выключна мышамі. У выніку ствараюцца камічныя кантрасты паміж сапраўдным і ўяўным: 1) рэцэпцыя мядзведзя (рэальнага выратавальніка) і кошки (псеўдавыратавальніцы); 2) пякельнае Ліха, блізкае па сваіх дэструктыўных магчымасцях да Смерці, становіцца ахвярай у кашачым паляванні. Камічная алагічнасць сцэны "выратавання" карэлюецца і з амбівалентным "іміджам" кошки, у якім (у залежнасці ад абставін) мог быць актуалізаваны дэструктыўны ці ахоўна-стваральны пачатак.

Такім чынам, шматпрыкладная вобразная сістэма казкі Караткевіча паказальна адлюстроўвае самабытную карэляцыю паміж народнымі карнавальнымі традыцыямі і непаўторным аўтарскім стылем.

Літаратура

1. Караткевіч, У. Збор твораў: у 8 т. – Т. 8. Кн. 2. 3 жыццёпісу, нарысы, эсэ, публіцыстыка, постаці, крытычныя творы, інтэрв'ю, летапіс жыцця і творчасці / У. Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 495 с.
2. Бахтин, М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М.: Художеств. лит., 1990. – 543 с.
3. Конан, У. Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору / У. Конан. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 238 с.
4. Караткевіч, У. Вясна ўвосень : казкі / У. Караткевіч. – Мінск: Юнацтва, 2000. – 80 с.

V. F. Podstavlenko

Vitebsk State University named after P.M. Masharov
e-mail: klit@vsu.by

The influence of folk culture of laughter on shaped system tales "Devil's treasure" by V.Korotkevich

Key words: folk laughter culture, carnival, comic, imagery, style.

This article examines the degree of influence of folk culture of laughter on shaped system tales "Devil's treasure" by V.Korotkevich. It is argued that analytically weighing the facts of the present and the dramatic twists and turns of the past, V.Korotkevich diligently compiled a matrix of the Belarusian mentality, unique and at the same time organic global cultural ethnographical traditions.

Т.Н. Сузанская

Бельцкий государственный университет им. А. Руссо,
Республика Молдова
e-mail: suzanskaia@mail.ru

УДК 821.161.1.09-1,18"(092)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОЛЬ ОБРАЗОВ ГРЕЧЕСКОЙ АНТИЧНОСТИ И КУЛЬТУРЫ В БЕССАРАБСКОЙ ЛИРИКЕ А.С. ПУШКИНА

Ключевые слова: античность, мифологема, концепт, символ, аллюзия, диалог культур.

В данной статье исследуется лирика А.С.Пушкина бессарабского периода, созданная в 1820-23 гг. и сосредоточенная в основном в трёх кишиневских тетрадах поэта и в трех масонских тетрадах, начатых также в Кишиневе. Отмечается, что греческая мифология в бессарабской лирике Пушкина имеет частотный характер (приводится конкретный подсчёт) и является необходимым фактором творческого становления поэта. Образы и мотивы греческой античности в кишиневских тетрадах тематически и семантически весьма разнообразны и группируются около стержневых концептов: любовь, творчество, жизнь и смерть, свобода и др.

А.Пушкин записывал свои бессарабские произведения в трёх «кишиневских» и трёх «масонских» тетрадах; их история и содержание достаточно детально исследованы в пушкиноведении. По мнению известного молдавского пушкиниста В.Ф.Кушниренко, в Бессарабии Пушкин создал более 220 произведений. Кстати, именно в Кишинёве было положено начало главному пушкинскому творению – роману «Евгений Онегин» [2, с.10]. В 1820-23 гг. поэтом были написаны такие шедевры, как «Чёрная шаль», «К Овидию», «Песнь о вещем Олеге», «Узник», «Наполеон» и многие др.

Целостное рассмотрение корпуса пушкинской лирики убеждает в том, что множество произведений, созданных им на бессарабской земле, пронизаны образами греческой античности и культуры. В художественном мире Пушкина широко используются греческие мифологемы, топонимы, имена собственные, грецизмы. В текстах полусотни стихотворений, вошедших в сборник «Когда

легковерен и молод я был» [3], их содержится около 45. Назовём самые частотные: *Зевс, Аполлон, Феб, Ахилл, Немезида, Гименей, Парнас, Пегас, Вакх, Аид, Лета, музы, хариты, грации, нимфы, зефир, оргия* и др.; *Гомер, Истр, Аристид, Афины* и др.; *дактил, хорей, элегия, ода, трагедия, эвхаристия* и др. Совершенно очевидно, что становление и эволюция Пушкина-поэта, переосмысление им романтизма и переход к реализму, наметившийся в начале 20-х гг., происходит не без существенного влияния греческой античности и культуры, о чём пишут многие исследователи, и в частности Д.Якубович и Л.Сидяков [6; 7].

В эти же годы поэт живо интересуется событиями современной Греции и идеями сообщества «Фелики этерия», о чем свидетельствует стихотворение «Война» (1821), думает об освободительном движении на Балканах, переживает увлечение гречанкой Калипсо Полихрони, поэтический отклик о котором отразился в стихотворениях «Гречанке» (1822) и, возможно, «Иностранке» (1822).

Следует отметить, что множество стихотворений Пушкина, написанных в годы южной ссылки, имеют конкретных адресатов, которые указаны в заглавиях стихотворений: «Баратынскому. Из Бессарабии», «В.Л.Давыдову», «Чаадаеву», «Генералу Пущину», «Алексееву», «Юрьеву», «Дельвигу», «Н.Ф.Глинке», «Кн. М.А.Голицыной», «Князю А.М.Горчакову» и др. В результате весь корпус написанного в Кишиневе воспринимается как единое обширное «послание» близким и друзьям. В него естественно вписываются и послания, адресованные через века, например, «К Овидию».

Каковы же значение и художественная роль грецизмов, греческих мифонимов и имён собственных?

Чаще всего они используются:

а) для обрисовки лирической ситуации: *вот эвхаристия другая; я променял парнасски бредни* («В.Л.Давыдову»); *Мне ль было сетовать о толках шалунов, / о лепетанье дам, зоилов и глупцов* («Чаадаеву»), и *музу* призывал на пир воображенья («К моей чернильнице»); и *музы* мирные мне были благосклонны («К Овидию»); *Вчера был Вакха буйный пир* («Друзьям») и др.

б) для эстетической и исторической оценки лица или факта действительности: *Лемносский бог тебя сковал / Для рук бессмертной Немезиды; Но вышший суд ему послал / Тебя и деву Эвмениду* («Кинжал»); *И длань народной Немезиды / Подъяту видит великан: / И до последней все обиды / Отплачены тебе, тиран!* («Наполеон») и др.

в) для лаконичной самохарактеристики и характеристики адресата: *питомцы муз и Аполлона* («Баратынскому»); *избранник Феба* («Из письма Н.М.Гнедичу»); *генерал Орлов – обритый рекрут Гименей* («В.Л.Давыдову»); *Любимец ветреных Лаис, / Прелестный баловень Киприды – / Умей сносить, мой Адонис, / Её минутные обиды!* (Юрьеву); *угрюмый сторож муз, гонитель давний мой* («Послание цензору»); *Все те же ль вы, друзья веселья, друзья Киприды и стихов?* («Из письма к Я.Н.Толстому»); *О ты, который воскресил / Ахилла призрак величавый, / Гомера музу нам явил...* («Из письма к Н.И.Гнедичу») и др.

Одна из наиболее ярких обрисовок адресата послания дана в послании «Князю А.М.Горчакову» (1822), в котором греческая и латинская античность выступают в единстве:

*Дай Бог любви, чтоб ты свой век
Питомцем нежным Эпикура
Провел меж Вакха и Амура!
А там – когда стигийский берег
Мелькнёт в туманном отдаленье,
Дай бог, чтоб в страстном упоенье
Ты с томной сладостью в очах,
Из рук молодого Купидона
Вступая в мрачный чёлн Харона,
Уснул...*

Анализ мифологических имён, представленных в лирике А.С.Пушкина начала 1820-х гг., указывает на наличие в ней нескольких семантических полей, значение которых совпадает с понятиями «творчество», «веселье», «любовь», «красота», «свобода». Как правило, эти понятия многоаспектны и незамкнуты, открыты и взаимопроницаемы, полны различных ассоциаций [5]. Творчество, по Пушкину, неизменно связано с любовью, красота неотделима от любви, а дружба – от веселья и свободы. Образ поэта и творческого состояния Пушкин изображает с помощью следующих лексем, мифонимов и выражений: *музы нежные мне тайно улыбались; элегическая лира; для муз и дружбы жив поэт; богини мира, вновь явились музы мне / И независимым досугам улыбнулись; привычные затеи, и дактил, и хорей; Так! Музы вас благословили, / Венками свыше осеня; / И рукопись его, не погибая в Лете, / Без подписи твоей разгуливает в свете и др.*

В послании «В.Ф.Раевскому» (1822) находим характерный пример многозначности, открытости и взаимопроницаемости названных выше смысловых полей:

*Красы Лаис, заветные пиры,
И клики радости безумной,
И мирных муз минутные дары,
И лепетанье славы шумной.*

*Я дружбу знал – и жизни молодой
Ей отдал ветреные годы...
...Я знал любовь прелестною мечтой,
Очарованьем, упоеньем. [3, с.104]*

Любовь, творчество, дружба, любовь, веселье, свобода выступают единым **ценностным центром автора** (М.Бахтин) и в послании «Из письма к Я.Н.Толстому» (1822):

*Все те же ль вы, друзья веселья,
Друзья Киприды и стихов?
Часы любви, часы похмелья
По-прежнему ль летят на зов
Свободы, лени и безделья?
...Вот он, приют гостеприимный,
Приют любви и вольных муз,
Где с ними клятвою взаимной
Скрепили вечный мы союз,
Где дружбы знали мы блаженство... [3, с.109]*

Таким образом, в авторском «ценностном центре» указанных стихотворений и во всём корпусе лирики начала 20-х гг. можно выделить семантические поля, представляющие некое ядро пересечения слов, они же являются ключевыми словообразами. Понятия *веселье, творчество, любовь, дружба, свобода* и их ассоциативные ряды указывают на то, **что** является основой миро-восприятия молодого поэта, в чём, по его мнению, заключается сущность бытия, его полнота; каково необходимое условие жизни человека. Названные понятия носят системный и символический характер и выступают как совокупность и единство прекрасного, возвышенного, драматического и вместе с тем обыденного, рядового, приземлённого: годы – *ветреные*, изгнание – *скучное*, дары муз – *минутные* и т.п.

В некоторых произведениях понятия любви и свободы неразрывно сплетаются и в системе образов, и в лирическом сюжете, и в лексике, как, например, в поэтической миниатюре «Эллеферия». Под видом стихов, воспевающих любовь к женщине, Пушкин утверждает свободу как условие жизни: Эллеферия – греческое женское имя и слово, означающее «свобода». Исследователь творчества Пушкина С.А.Фомичёв восстановил текст стихотворения по «крайне сложному черновуку» в Первой кишиневской тетради [4, с.12–15].

Восстановленное учёным стихотворение выглядит так:

*На юге, в мирной темноте,
Живи со мной, Эллеферия,
Твоей [слеп<ящей>] красоте
Вредна холодная Россия.*

*Её страшит придворный шум,
Столичный [блеск] ей неприятен.
Люблю твой пылкий, гордый ум,
И сердцу голос т<вой> понятен.*

*Эллеферия, пред тобой
Затмились прелести другие.
Горю тобой, [дышу] тобой,
Я твой навек, Эллеферия! [4, с.14]*

В словах и словосочетаниях **слепящая красота; пылкий, гордый ум; голос; прелести**, в троекратном повторе имени собственного и в последних двух стихах миниатюры содержатся конкретные аллюзии на облик возлюбленной. Однако сквозь противопоставление юга и холодной России, упоминание о столице, а также с учётом ведущих тем пушкинской лирики и творчества в целом проступает скрытый, но главный смысл: жажда свободы, любовь к ней, горение идей свобо-

ды, утверждение свободы как смысла жизни. Вспомним, что слитное изображение свободы и любви характерно для раннего Пушкина. Так, в вольнолюбивом послании «К Чаадаеву» (1818) читаем: «Мы ждем с томленьем упования / Минуты вольности святой, / Как ждет любовник молодой / Минуты верного свидания». А в следующей строке содержится метафора, которая потом повторяется в «Эллеферии»: «Пока свободою горим...» Ср.: «Горю тобой...».

Обращение Пушкина к античности обусловлено воспитанием и образованием поэта, культурой эпохи; его формирование и развитие базировалось на европейских традициях, шло через греческое и латинское мифологическое наследие, но оно не противоречило русским культурным истокам, напротив, гармонично с ними сочеталось. Греческие мифологические символы активно вплетались в живую ткань русской поэтической речи и становились действенными аллюзиями, важным средством характеристики лирических персонажей и лирических ситуаций, а также экспрессивной возможностью выражения авторской идеи.

Выдающийся литературовед Михаил Гаспаров, анализируя поэтику О. Мандельштама, писал о таком важном её элементе, как реминисценции, ассоциации, «слова-памятки», уводящие в подтекст единой мировой поэтической культуры. Эти «слова-памятки» поэт называл «упоминательной клавиатурой» [1, с.331]. Подхватывая мысль учёного и подводя итоги вышеизложенного, отметим, что греческие образы и мифологемы являются в бессарабской лирике Пушкина важнейшей «упоминательной клавиатурой», которой русский гений пользуется широко и со вкусом, вполне рассчитывая на адекватный отклик среди читателей, друзей, единомышленников.

Литература

1. Гаспаров М.Л., Избранные статьи / М.Л.Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1995.
2. Кушнirenко, В.Ф. «Мой след уединенный...» / Пушкин А.С. Когда легковeрен и молод я был...: Избр. стихотворения, написанные на молдавской земле в 1820-1824 гг. / Сост., предисл., датир., примеч. В.Ф. Кушнirenко. – Кишинёв, Вектор, 2007.
3. Пушкин, А.С. Когда легковeрен и молод я был...: Избр. стихотворения, написанные на молдавской земле в 1820-1824 гг. / Сост., предисл., датир., примеч. В.Ф. Кушнirenко. – / А.С. Пушкин. – Кишинёв: Изд-во Вектор, 2007.
4. Фомичёв, С.А. Новые тексты стихотворений А.С. Пушкина / С.А. Фомичев. – СПб.: Изд-во Нотабене, 1995.
5. Переволочанская, С.Н. Мифологические имена как лингво-эстетическая категория в языке А. С. Пушкина. – Нижний Новгород, 1997. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/mifologicheskie-imena-kak-lingvo-esteticheskaya-kategoriya-v-yazyke-s-pushkina#ixzz4RyrcCTG7>. – Дата доступа: 30.01.2017.
6. Сидяков, Л. Творчество Пушкина первой половины 1820-х годов. – Рига: 2013. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.intelros.ru/pdf/rus_mir_i_lat/2013/34/7.pdf. – Дата доступа: 30.01.2017.
7. Якубович, Д. Античность в творчестве Пушкина. - Л.: 1938. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v41/v41-092.htm>. – Дата доступа: 30.01.2017.

T. Suzanskaia

Balti State University "A. Russo", Moldova Republik

e-mail: suzanskaia@mail.ru

The artistic images of Greek antiquity and culture in the Bessarabian lyrics of A.S.Pushkin

Keywords: antiquity, mythology, concept, symbol, allusion, dialogue of cultures.

This article explores the lyrics of A.S.Pushkin in Bessarabian period, created in the years 1820-23s, which is concentrated mainly in three Chisinau notebooks and three Masonic notebooks also launched in Chisinau. It is noted that the Greek mythology in the Bessarabian lyrics of Pushkin has a frequency character (a concrete counting is made) and it is an essential factor in the formation of a creative poet. Images and Greek antiquity motives in Chisinau notebooks are thematically and semantically very diverse and are grouped around the core concepts: love, creativity, life and death, freedom, etc.

IV. ЦЕННОСТНЫЕ ПАРАМЕТРЫ РЕЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В.В. Здольников

Витебский государственный университет имени П.М.Машерова

e-mail: klit@vsu.by

УДК 821.161.1-22.09"18"

«ГОРЕ ОТ УМА» В ОЦЕНКАХ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ XIX ВЕКА: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ключевые слова: аксиология жанра, классицизм, авторский замысел, жанровый консерватизм, драматический род.

В статье анализируются основные тексты критического дискурса вокруг пьесы «Горе от ума» в XIX веке. Всех его участников смущало некоторое несоответствие характера её главного героя и конфликта с общепринятым тогда представлением о таковых в комедии. Русская эстетическая мысль первой четверти века встретила с подлинно новаторской вещью в драматическом роде. Но теоретически осознаёт этот факт в полной мере только через семьдесят лет.

Дважды в частных письмах, касаясь своего ещё не увидевшего свет произведения, Грибоедов называет его то «сценической поэмой», то просто «поэмой». Слово «поэма» здесь не случайная оговорка. Ответственная государственная служба и ранняя трагическая смерть не позволили автору однозначно определиться, по какому жанровому ведомству окрестить своё детище. Ведь и глубина конфликта и серьёзность заголовка как-то не «вяжутся» с понятием «комедия». Что это действительно так, свидетельствует критическая история «Горя от ума» в XIX веке: по какому бы поводу авторы статей ни обращались к пьесе, перед каждым так или иначе возникал вопрос о её жанровой идентификации. Это странное обстоятельство представляет научный и практический интерес и даёт нам повод обратиться к событиям литературной и театральной жизни XIX века.

Объектом нашего исследования являются статьи и рецензии известных писателей и критиков о грибоедовской пьесе. Предмет его – мнения авторов о характере главного героя и конфликта, а следовательно, и о жанровой принадлежности пьесы. Цель подобного анализа – уточнить место «Горя от ума» в жанровом поле драматического рода.

Споры по теории жанра, не умолкающие и поныне, связаны с критериями оценки именно аксиологического характера. Камнем преткновения в них, как правило, становится вопрос о том, является ли жанр категорией содержания или категорией формы. [7, с.106-107]

В первой половине XIX века из сложившихся художественно-эстетических направлений и школ литературоведения только классицизм имеет более или менее разработанную теорию жанров, в том числе и в аксиологическом плане, по содержательному и по эстетическому аспектам произведения. Романтики, яростно выступавшие против нормативности и правил в классицизме, не посягали, тем не менее, на кардинальную смену жанровой иерархии, предложенной классицистами.

Консерватизм в вопросах жанра литературно-художественных направлений, пришедших на смену классицизму, особенно показателен на примере движения эстетической мысли в России. В двадцатые годы, когда в русской изящной словесности уже заявили о себе и сентиментализм и романтизм, в эстетической мысли доминирующим остаётся классицизм а la Буало. Эту науку поэзии слушали и воспитанники немногих тогда российских лицеев и университетов; они изучали законы прекрасного по трактату профессора Московского университета А.Ф.Мерзлякова «Краткая риторика или правила, относящиеся ко всем родам сочинений поэтических». В нём русский теоретик литературы концептуально следует за мэтром западноевропейского классицизма. Книга Мерзлякова выдержала четыре издания, последнее в 1828 году; по ней постигали науку прекрасного в литературе будущие выдающиеся литературные критики и поэты – В. Белинский, К. Аксаков, С. Шевырёв, Н. Плетнёв, И. Киреевский, А. Грибоедов, А. Пушкин, Ф. Тютчев, М. Лермонтов. И ещё в начале сороковых К. Аксаков с сожалением утверждал, что «мелеет древний эпос... Название поэмы сделалось укоротительно-насмешливым... Мы забыли эпическое наслаждение... Романы и повести унизили древний эпический характер» [1, с.354]. Так что Грибоедов, воспитанный на жанровой табели о рангах, разработанной в эстетике классицизма, имел основание отвергнуть мнение П. Катенина, читавшего пьесу в рукописи и назвавшего её «превосходной сатирой»: «Карикатур

ненавижу, в моей картине ни одной не найдёшь. Вот моя поэтика» [3, с.46]. Сатира и комедия в эстетике классицизма жанры «низкие»; понятно, что Грибоедов подыскивал своему детищу место среди «высоких». А там трагедия, ода, поэма, баллада...

Первые документально подтверждённые оценки характера главного героя пьесы и её жанровой специфики в 1825 году принадлежат Н. Полевому, А. Бестужеву-Марлинскому, А. Пушкину, О. Сомову. Все они воздают хвалы, называя её «комедией», а автора – «истинно комическим гением». И все они немного смущены тем обстоятельством, что не могут судить о ней с точки зрения тогдашних теоретических правил.

Н. Полевой сетует: до издания всей комедии он «не может сказать ни слова о завязке, развязке и роде комедии» [3, с.47]. А.Бестужев-Марлинский с уверенностью констатирует: «Пусть люди, привыкшие даже забавляться по французской систематике, ... говорят, что автор не по правилам нравится; предрассудки рассеются и будущее оценит достойно сию комедию» [3, с.48]. О.Сомов призывает коллег отвергнуть «литературное староверство», подразумевая под последним эстетику классицизма: «Обыкновенная французская мерка не придётся по его комедии» [3, с.53]. А.Пушкин не стал бросать камень в господствующую тогда эстетику классицизма, но даёт автору любопытный совет: «Недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину прелестна! ...Вот на чём должна вертеться вся комедия, но Грибоедов видно не захотел – его Воля» [3, с.60]. Значит, только любовная интрига является, по тогдашним представлениям, движущей пружиной сценического действия в комедии. А тут что-то не так. Поэт развивать эту мысль не стал, очевидно, по причине знакомства с пьесой в рукописи.

Популярный критик, редактор журнала «Телескоп» Н.Надеждин в своём «разборе» пьесы называет её «странным созданием Грибоедова», но «любопытным во всех отношениях». Самая неловкая и с нашей точки зрения несправедливая оценка связана с заявлением критика о её «драматической пустоте». «Горе от ума», считает он, «не есть комедия, но живая сатирическая картина» [8, с. 283-284].

По ведомству сатиры рассматривает «Горе от ума» и поэт П.Вяземский, правда с некоторым сомнением: «Если она не лучшая сатира наша в литературном отношении, ... то по крайней мере она сатира, лучше и живее прочих обдуманная» [3, с.85 – 86].

Авторитетный теоретик русской эстетики и критики первой половины XIX века В.Белинский почувствовал какое-то несоответствие между «общей идеей автора», которая была якобы «сбивчива и непонятна самому ему, а потому и осуществилась каким-то недоноском», и избранным для её реализации жанром. Но только почувствовал, а теоретически точно сформулировать не смог и резюмирует свою догадку кратко: «А вышло Бог знает что» [2, с. 503]. Итоговая оценка критика звучит категорично: «Горе от ума» сатира, а не комедия: сатира же не может быть художественным произведением» [2, с.512]. Правда несколькими годами позже Белинский с сожалением скажет, что в лице автора «Горя от ума» «мы потеряли Шекспира комедии».

Н.В. Гоголь, оценивая «Недоросля» и «Горе от ума» в сравнении с французскими комедиями, замечает, что русские авторы «более вдохновлялись общественными причинами» нежели художественными соображениями, и потому у них получилась сатира. Но что-то и Гоголя смущает в этом приговоре. В заключительном абзаце его размышлений о двух русских комедиях читаем: «Нужно было много накопиться сору и дрязгу внутри земли нашей, чтобы явились они почти сами собою, в виде какого-то грозного очищения» [4, с.174]. Таким образом и в оценках авторитетного комического автора звучит аксиологическая нота, мотив трагического катарсиса.

Видный критик почвеннического направления Ап.Григорьев окончательно исключил из критического обихода само понятие «сатира», назвав пьесу «подлинно художественной комедией», а Чацкого – «истинно героическим лицом нашей литературы». Который «был, есть и долго будет непонятен, – именно до тех пор, пока не пройдёт окончательно в нашей литературе несчастная болезнь морального лакейства» В аксиологическом аспекте обратим также внимание на то, что он сравнивает Чацкого с Отелло, а Софью Павловну – с Дездемоной. «Эти двое – персонажи истинно трагической закваски» [5, с. 495, 501, 507].

Оценивая антагонистов в пьесе Грибоедова, И.Гончаров пишет: «Фамусов и Чацкий бросили друг другу перчатку... Эта борьба на жизнь и смерть... в той битве со всей Москвой, куда он, по целям автора, затем и приехал» [6, с.63]. Даже лексика в этом пассаже плохо согласуется с понятием «комедия». Камнем преткновения и для Гончарова-критика стала ситуация, когда идейно-содержательная составляющая произведения вступает в «невидимое» с первого взгляда противоречие с требованиями жанра. Да, мы смеёмся от души, автор комедии соблюдает один из важных

критериев её оценки. Но как-то неуместно смеяться над умницей Чацким, что-то есть в этом от безнравственности: совесть, наш аксиологический барометр, протестует. И окончательный вердикт Гончарова звучит хоть и примиряюще, но весьма показательно: натура Чацкого «сильнее и глубже прочих лиц, и потому не могла быть исчерпана в комедии» [6, с.74]. А где могла? В каком жанре? Гончаров отрицает принадлежность «Горя...» к сатире безусловно, но и оставляет открытым вопрос, к какому из основных драматических жанров его отнести.

Последний всплеск интереса литературных критиков девятнадцатого столетия связан со столетним юбилеем драматурга в 1895 году. В потоке юбилейных статей для нашей темы наиболее интересна «Оскорблённый гений» М.Меньшикова, опубликованная в двух номерах популярной газеты «Неделя». Начинает он свою статью с шокирующих читателя заявлений, поданных как аксиомы, но затем с последовательной неумолимой логикой доказываемых анализом художественной ткани почти всех ключевых сцен пьесы.

Вкратце суть этих заявлений такова: «Самое дорогое, самое ценное в «Горе от ума» не только художественная правда типов и не красота языка, а благородный замысел, и в этом смысле она несравненна ... Нет в нашей литературе другой пьесы, где был бы раскрыт более важный, центральный вопрос русской жизни... Задача русской национальной драмы не удалась даже Пушкину, Лермонтову и Гоголю, как не удалась она позже и Островскому ... У названных писателей при наличии великих сил, достаточных для этой работы, не было достаточно нравственного сознания ... Иное дело – «Горе от ума», здесь художественное зрение направлено на самое большое зло жизни».

По мнению Меньшикова великая вещь в искусстве, в литературе во всяком случае, всегда выражает великую мысль, а самая великая мысль в каждое время наследует самый великий его, времени, грех и самый высокий идеал его. А самый тяжкий исторический грех русской национальной жизни – это упадок понятия о человеческом достоинстве, пренебрежение к нравственному идеалу. Но ни у кого из русских драматургов, от Пушкина до Островского, «не отмечено так ярко появление благородного духа в низкой среде и вся драма возникающей отсюда скорби... Что, спрашивается, забавного в этой пьесе? Страдания такого рода составляют драму, а не комедию. Не без оснований сам Грибоедов уклонился назвать свою пьесу комедией» [3, с.195].

В дальнейшем анализе характеров и ситуаций Меньшиков подводит читателя к основной идее драмы, подымающей её до уровня высокой трагедии несомненно. Отсутствие кровавых столкновений не препятствует, а скорее способствует такой жанровой идентификации её. На тонко чувствующего современного зрителя «безысходное страдание живых людей действует сильнее, чем нагромождение трупов в конце пятого акта старых трагедий» [3, с.197]. Так рассеяны вроде сомнения критиков девятнадцатого века и о жанровой принадлежности «Горя от ума», и о характере её главного героя. В дальнейшей жанровой истории пьесы вступают в действие факторы преимущественно не аксиологического характера. Но она – за временными рамками нашего исследования.

Литературно-критический дискурс вокруг грибоедовского произведения весьма специфичен. До первого полного издания пьесы в 1833 году критики «судили» не авторский текст, а сценическую интерпретацию его, игру актёров, но не её концептуальную суть. Что несомненно извиняет чересчур субъективные оценки. Для нашей темы важнее другое: всех их смущало некоторое несоответствие характера главного героя общепринятому тогда представлению о таковом в комедии, во-первых. А во-вторых, русская художественно-эстетическая мысль, где в вопросах жанровых доминировала ещё эстетика классицизма, в первой четверти века встретила с подлинно новаторским явлением в драматическом роде. Но теоретически осознаёт этот факт только через семьдесят лет, на рубеже девятнадцатого- двадцатого веков.

Тем не менее и на рубеже двадцатого-двадцать первого веков пьесу продолжают именовать комедией с какими-то незначительными жанровыми нюансировками в учебниках, методических пособиях и статьях. Такова сила традиции. И бродит неприкаянная тень Чацкого почти два столетия по жанровому полю драматического рода без определённого места жительства и определённой же аксиологической оценки его характера.

Литература

1. Аксаков, К.С. Несколько слов о поэме Гоголя/ К.С.Аксаков, И.С.Аксаков. Литературная критика. М., 1982
2. Белинский, В.Г. Горе от ума/ В.Г.Белинский. Собр. соч. в трёх томах. Т.1, М., 1948.
3. «Век нынешний и век минувший...». Сборник статей. С.-Пб. 2002. с.444
4. Гоголь, Н.В. В чём же, наконец, существо русской поэзии/ Н.В.Гоголь. Собр. соч. в 9 томах. Т.6, М., 1967.
5. Григорьев, А.А. По поводу нового издания старой вещи/ А.Григорьев. Эстетика и критика. - М., 1980.
6. Гончаров, И.А. Мильон терзаний/ И.А.Гончаров. Собр. соч. в 8 томах. – Т 8. М., 1952
7. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

8. Надеждин, Н.И. «Горе от ума». Комедия в четырёх действиях А.Грибоедова/ Н.И.Надеждин Литературная критика. Эстетика. М., 1972. - 477с.

V.V. Zdolnikau

Vitebsk State University named after P.M.Masharov

e-mail: klit@vsu.by

**Griboyedov's Woe from Wit and the XIXth century literacy criticism:
the axiological aspect**

Key words: genre's axiology, classicism, plot, the author's message, drama, genre's conservatism

The article analyzes the essential critical works related to the Griboyedov's play Woe from Wit. The incompatibility of main character and the generally accepted comedy's conflict is the subject to analysis. Representatives of Russian aesthetic ideas of the first quarter of the XIXth century for the first time meet with the truly innovative masterpiece. But the theoretical comprehension of this significant fact will be realized only in the period of 70 years.

В. Г. Зотова

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Б. Хмельницького

valentyana@meta.ua

УДК 821.161. 2

ХУДОЖНІ ЛОКУСИ МЕЖ І СТАНІВ У РОМАНІ ЄВГЕНА ПОЛОЖІЯ «ПО ТОЙ БІК ПАГОРБА»

Ключові слова: роман, топос, локус, межа, стан.

Автор статті досліджує локуси меж і станів у романі Є. Положія «По той бік Пагорба»; доводить, що їх часово-просторові маркери утворюють топос буття головного персонажа і його оточення; звертає увагу на художньо-філософські і морально-психологічні проблеми, зокрема проблеми особистісного вибору, життєвих випробувань, саморецепції і самоствердження, які розкриваються через аналізовані локативні структури.

Сучасна людина щодня змушена відповідати на цивілізаційні виклики. Із протистояння «Я – інше Я», «Я – суспільство», «Я – життя» вона виходить знесиленою або зміцненою, але завжди іншою; долаючи географічні, фізичні, психологічні межі буття, занурюючись у різноманітні стани, переживає катарсисні моменти, які відкривають знання нових меж, викликають відчуття інших станів. Про це йде мова у багатьох творах талановитого українського письменника Євгена Положія.

Є. Положія має широке коло читачів, його не обійшли увагою вчені, літературні критики, журналісти (О. Даниліна, Я. Дубинянська, Г. Кундіренко, К. Лихогляд, О. Мартюшова, О. Муха, Я. Поліщук, К. Толокольнікова, С. Філоненко), однак глибинне осягнення текстів автора ще попереду. З огляду на сказане, за метою даної статті є аналіз художніх локусів меж і станів у романі Є. Положія «По той бік Пагорба».

Топос буття головного персонажа Вужа складається з локативних структур, через які постають його зовнішньо- і внутрішньопросторові межі. З великої кількості значень слова «межа» у даній статті переважно використовуються два: 1) розокремлення предметів, явищ, станів; 2) реальна або абстрактна границя (кордон), порушення якої призводить до зміни порядку речей, сенсів, станів. На початку оповіді герой уже має неабиякий життєвий досвід: побував у багатьох країнах, погоджувався на сумнівні компроміси, важко долав шлях до найважливішого спортивного поєдинку у своєму житті. Змагальні протистояння поступово загартували не лише тіло, а й душу, і тому до межового моменту смертельної небезпеки (повідомлення телефоном про те, що після бою Вужа вб'ють) він підійшов змужнілим і безкомпромісним. У час найбільшого випробування дорослий чоловік подумки повертається до Пагорба, що став не лише щемливим спогадом ранньої юності, а й гострим відчуттям вершинного зламу, місцем протистояння добра і зла.

Уперше локус Пагорба з'являється у спогадах спортсмена як противага брудному звинуваченню Поляком у навмисному самопіарі перед титульним боєм. За розвитком сюжету символічний образ простору душевної чистоти Вужа поступово ускладнюється, «обростає» іншими значеннями: проминальності життя (гамірливого дитинства, незабутньої юності, часу спортивної кар'єри), необхідності жорсткого вибору, вимушеної самозради, межі, яку щоразу повинен перейти / здолати герой. Відмовившись у Відні від чергової пропозиції нечесного договору, Вуж відчув

ту саму легкість, як у заключному футбольному матчі наприкінці вже далекого літа: «...неймовірна легкість осяяла душу й тіло. Як і колись, йому стало абсолютно байдуже, чим закінчиться зустріч, він віддзеркалював упевненість й незламність чи не від небес, тож уже став непереможним» [2, с.140–141].

Локус Пагорба центрує увесь твір, надає йому параболічної структури, а також притчовості. Остання підсилюється міфологічними образами, які увиразнюють, з одного боку, морально-психологічні пошуки і долання головного персонажа, його Пагорб, з іншого – філософські мотиви у романі. Так, уособленням важких випробувань і смертельної боротьби є образи білої ведмедиці і ведмедів-самців, що змагаються за неї у шлюбний період. Вуж сприймає свій титульний поєдинок за звання чемпіона світу як смертельний шлюбний бій сильних звірів. «Народити свого білого ведмедика» [2, с.21] для боксера означає отримати чесну безкомпромісну перемогу у небезпечній, несправедливій по відношенню до нього ситуації. Зазначимо, що в архітектоніці образів зла автор використовує прозорі паралелі, зміщуючи або навіть змінюючи емоційно-сміслові реєстри – з трагічного до іронічного. Наприклад, ті мухи, яких полював малий хлопець, повертають читача до зловісного муховиння і свинячої голови з роману В. Голдінга «Володар мух». Але трагізм ситуації хворого, знесиленого, вмираючого Саймона, його марення контрастують з майже ковбойськими «вправами» Вужика, який, убиваючи мух, заробляє в такий спосіб у діда копійки і зберігає їх у скарбниці. Однак гроші, зароблені на трупилах, невідворотно породять нове зло.

Іншою групою міфічних образів у романі Є. Положія «По той бік Пагорба» є давньогрецькі і біблійні. Крім локусу самого Пагорба, з ними пов'язані локуси «верху – низу», річки, містка, сільського простору (Штихової), місць зустрічей Вужика й Ольги, які кореспондуються з міфічними Летою або Стіксом, човном Харона, терновим вінцем, раєм, пеклом тощо. Саме завдяки міфологізації буттєвих реалій письменник говорить про «високе», «виняткове», «героїчне», «межове» і «звичайне», «буденне», «людське», що нерозривно поєднані у житті конкретної людини, суспільства загалом. З міфологічними мотивами співвідноситься символіка твору, зокрема символічними є авторські пейзажі: «...цей височенний узгірок із терновим ліском над крутим урвищем і називали Пагорбом. Унизу неквапливо текла річка Зінька, над якою майже впритул нависав Пагорб; ліворуч із нього, викручуючи колеса, круто спускалася жовта глиняна дорога...» [2, 40]. Опис місцевості у Є. Положія майже ніколи не статичний. У наведеному уривку дієслова і дієслівні форми є лексичними маркерами динамізму часово-просторового локусу місцевості. Своєю чергою, її образи – Пагорб, річка, дорога – повертають до думки про викладені в міфах першооснови буття людини і сповнюють тест філософським звучанням.

Посутньо, що в оповіді про долання меж особистістю, особистісного вибору, життєвих випробувань, саморецепції і самоствердження (саме це є основною проблемою твору) майстерно розставлено акценти української історії й теперішнього дня, самоусвідомлення українця на тлі його європейських доріг, культур інших народів. Тому так «тяжко зітхав і щось скрипів нехороше про колгосп та його безгосподарного голову» місток через Зіньку [2, с.41], а у прекрасному Відні, який дуже подобався Вужеві, знову з'являються образи мух як передвісників нових випробувань і зла.

Локуси меж Є. Положія змальовує не тільки як такі, що треба долати, переходити. Вони набувають явної поліаспектності завдяки всюдисущим у романі антиномічним кореляціям: дід / хлопець (старість / молодість), боксер / його суперники і вороги, чоловік / дружина, любов / приниження, дружба / зрада. Ці непокєднувані єдності розповсюджуються не лише на життя людей, а й на існування держав. Недарма шлях України бачиться письменникові кривим зморщеним дзеркалом «історії суперечностей» [2, с.41]. Ще одна особливість локусів меж у романі – їх рухливість. Межі, особливо психологічні, змінюються, перетікають, зливаються чи, навпаки, розокремлюються. У такому випадку вороги, наприклад, опиняються по один бік, а кохана зраджує.

Локуси меж у романі «По той бік Пагорба» взаємопов'язані з локусами станів. Власне, переважно межі є психологічними, а стани –межовими. Є. Положія художньо розкриває аспекти суверенності особистості, одним із яких, за С. Нартовою-Бочавер, є стан психологічної межі [1, с.106]. Локуси станів формуються прийомом ретроспекції (спогади персонажів, екскурси автора), внутрішніми монологами, мареннями, візіями, зоровими та психологічними деталями. Від ранньої юності до четвертого десятку років головний герой перебуває в напруженні, у стані складних протистоянь, постійно змушений вирішувати складні психологічні колізії (Вуж – Сашко Коваль, Вуж – Ольга, Вуж – дружина, Вуж – Клаус). Перед титульним боєм він гостро відчуває свою самотність, живе «наче в тумані, з якого» з'являються «по черзі то корабель надії, то потворний носатий карлик помсти» [2, с.134]. Із цього екзистенційного вакууму, за межі екзистенційної фрустрації Вужа виводить «усвідомлення потенційного сенсу» [3, с.115]. Для переможця міжнародних змагань ним

є долання внутрішніх проблем, необхідність нарешті провести відкладений бій, здобути перемогу над заклятим суперником [2, с.27].

Не можна сказати, що Вуж не має на своєму боці гарних, часом мудрих людей. Маємо на увазі вірних друзів його дитинства, тренера Івана Петровича, діда, що «намагався виховати в онукові характер», читав йому в дитинстві напам'ять поему Каліла Джебрана «Пророк». Коли став дорослим, Вуж згадував її, і разом із давнім текстом до його душі заходив корабель надії, визрівало розуміння того, чому він не може полишити свого особистого Пагорба «легко й без болю» [2, с.5]. У локусі корабля межі і стани очевидно зливаються, вияскравлюючи прагнення головного героя здобути моральну й психологічну рівновагу, «повернутися туди, де він народився», «де на нього чекала довга й мерехтлива тінь пам'яті» [2, с.139–140].

Звертає на себе увагу маскулінна насиченість роману. Переважна більшість образів-персонажів – чоловіки. Однак принцип «*cherchez la femme*» і в цьому творі є одним із визначальних. Своєрідним, при чому вибуховим, каталізатором протистояння між Вужем і Ковалем стала Ольга. «...гаряча й гостра, як сонячне проміння» [2, с.59], юна дівчина «була – зголоднілою Птицею першого справжнього кохання» [2, с.42]. До вже дорослого Вужа «вона приходила ночами запахом свіжоскошеної трави й незайманості», у кольорах «сонця й крові» [2, с.176]. Чоловік подумки повертався до свого, як виявилось, єдиного кохання впродовж усього життя. Ольга була його міфічною білою ведмедицею, за яку він був готовий іти на смертельний бій, а для Коваля, хоч і подобалась йому, – головною можливістю помститися, принизити свого суперника, завдати йому нестерпно болючого удару. На наш погляд, образ Ольги – не лише символ сенсу життєвої дороги, а й утілення ілюзорних очікувань героя. Хоч у локусі вирішального бою вона й з'являється в білій шубі (прозора алюзія на образ міфічної білої ведмедиці), так само красива і жадана, як в юності, на тлі карколомних обставин життя боксера її майже банальна історія виглядає повним дисонансом, розвінчуванням міфу. Як далекого літа Ольга могла пригасити сигарету об руку хлопця, занурити його в пекло, коли він побачив, як цілувалась із Ковалем, так і в дорослому житті щось найголовніше в неї не склалося: нерозбірливість у стосунках; шлюб, діти, чоловік, про яких автор ніби навмисно нічого не пише. (Чи не тому, що Ольга була більше самицею, ніж дружиною і матір'ю?) Не дивно, що наприкінці твору образ цієї фатальної для Вужа жінки знову пов'язано з антиномією «верх – низ». Вона падає з Пагорба, і подальша кульмінаційна вершина-межа (підступний удар ножем), а також невизначена стан-розв'язка (марення тяжко пораненого боксера) не можуть зарадити вичерпаності її образу.

У заключних сценах роману, як і впродовж усього твору, локативні структури маркуються символічним кольором, навіть коли він прямо не називається, а вказується через описи природи, предметів тощо. Так, юна Ольга сонячна, бачиться на тлі свіжої (читай – зеленої) трави, а в кінці оповіді зливається з білим снігом, ніби втрачає свою самість і міфічну силу. Семантика білого дещо змінюється. І все ж Ольга залишається Вужевою ведмедицею. Її образ так само означає сакральне, однак це вже не той єдиний сенс життя, якого прагне людина, а відчуття перейденої межі, смертельного бою, невідомої жертви, покладеної на олтарі вибору й істини: «...з одного боку, не знаходила собі місця помста, а з іншого – не давала спокою спокута» [2, с.199]. Розгортаючи цю думку, автор актуалізує білий колір, концентруючи його в прямих і «непрямих» означеннях: «лежав сніг і стояли морози» [2, с.177], «біла від снігу ніч» [2, с.191], «рипіння снігу» [2, с.194], «якийсь екстравагантний титульний бій двох білих ведмедів за самицю» [2, с.196], «біла ведмедиця, яка навіть через двадцять років лишила тут по собі запаморочливу згадку поклику й кохання» [2, с.196–197], «завмерли соляними стовпами» [2, с.197], «жінка в білій шубі» [2, с.198], «крізь білий сніговий пил» [2, с.200].

Локуси меж і станів мають у романі свої темпоритми, власну музику, звукопис. У Відні Вуж відчуває мелодію цього чарівного міста і думає про те, що вона незрозуміла для гостей-туристів, а ще про те, що у його друзів «також звучала власна мелодія, чутна тільки їм» [2, с.46]. В описі марення боксера особливий темпоритм досягається синтаксичними засобами. Письменник використовує короткі, часто односкладні речення. Іноді текст переходить у верлібр, звукопис у якому підсилює його смисли.

Отже, локуси меж і станів у романі Є. Положія «По той бік Пагорба» створено за допомогою різноманітних художніх засобів, вони розкривають художньо-філософські і морально-психологічні проблеми твору.

Література

1. Нартова-Бочавер, С. К. Новая версия опросника "Суверенность психологического пространства – 2010" / С. К. Нартова-Бочавер // Психологический журнал. – 2014. – Том 35. – № 3. – С. 105–119.
2. Положий, Є. По той бік Пагорба. Роман / Є. В. Положий. – Київ : Нора-Друк, 2010. – 208 с. – ПК (Популярні книжки).

3. Франкл, В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі / В. Франкл. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. – 160 с.

V.G. Zotova

Melitopol State Teachers' Training University named after B. Khmelnytskyi
e-mail: valentyna@meta.ua

**Art Loci of the Boundaries and States in the Novel by Yevhen Polozhii
«On the Other Side of the Hill»**

Key words: novel, topos, locus, boundary, state.

The author explores the loci of the boundaries and states in the novel by Ye. Polozhii «On the Other Side of the Hill»; proves that their temporal-spatial markers form a topos of existence of the main character and his surroundings; draws attention to the artistic and philosophical moral and psychological problems, in particular problems of a personal choice, life's challenges, self-perception and self-assertion, which are disclosed through the analysed locative structures.

Н.Н. Коноплева

Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского
e-mail: ninadurinova@yandex.ru

УДК 821.111.09

ИСТОРИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕЦЕПЦИИ ТРАГЕДИЙ В. ШЕКСПИРА

Ключевые слова: Шекспир, «Макбет», «высокие» трагедии, литературная рецепция, интерпретация.

В статье рассматриваются перемены, коснувшиеся восприятия творчества В. Шекспира в английской литературоведческой традиции. Последовательно представлены этапы рецепции его «высоких» трагедий: от современников до XX века включительно. Делается вывод, что на современном этапе понимание трагедий Шекспира должно неизбежно иметь христианскую составляющую, поскольку именно христианские ценности легли в основу шекспировской концепции о мире.

Каждое новое поколение стремится понять выдающееся литературное произведение в соответствии с установленными им новыми эстетическими и мировоззренческими принципами. И оно, это литературное произведение, дает простор творческой фантазии, не жертвуя при этом своим собственным внутренним содержанием. Шекспира, как гениального драматурга, стремились приспособить к себе как современники, так и представители различных литературных течений.

Современники, безусловно, представляли масштаб его дарования, но издатели и исследователи Шекспира считали необходимым «подправить» его пьесы в тех местах, где им казалось, допущены текстологические неточности, чем концептуально немало навредили оригиналу. Вскоре после смерти Шекспира при пуританах театры были закрыты. Возобновление театральных постановок после Реставрации привело к тому, что пьесы ставились в обработке драматурга и театрального предпринимателя У. Давенанта, который получил лицензию на формирование труппы и управление театром. Ему было дано «эксклюзивное», как бы теперь сказали, право на постановку пьес Шекспира, которые он адаптировал в соответствии с запросами своего времени вплоть до изменения текста трагедии [5].

В результате таких искажений возникло немало недоразумений, когда в высокую трагедию интерполировались сцены из других пьес по художественному уровню с ней несопоставимые. Это, в частности, коснулось трагедии «Макбет», куда были вставлены песни из пьесы «Ведьма» посредственного драматурга, современника Шекспира, Т. Мидлтона. Последующие поколения английских критиков эпохи классицизма считали, что Шекспиру недоставало знания законов искусства, хотя его талант не подвергался сомнению. Начавшаяся реакция против эстетики и поэтики классицизма в Англии привела к переоценке творческого наследия самого выдающегося английского драматурга.

Хотя культ Шекспира, доходящий до сакрализации, создали романтики, его возвеличивание началось с сентименталистов. В статье «Рассуждения об оригинальности произведений» Эдуард Юнг ставит В. Шекспира в один ряд с античными авторами, не сомневаясь в его равновеликости: «Шекспир дал нам Шекспира, и даже самый прославленный из древних авторов не дал нам больше! Шекспир не сын их, а брат; он равен им» [Цит. по: 2, с.145].

В XX веке изучение творчества Шекспира не прерывалось, но, конечно, увеличивавшийся объем критического материала оказывал сильное давление на исследователей. В лекциях о Шекспире известный критик и эссеист У.Х.Оден, обращаясь к трагедии «Макбет», писал, что это «самая известная из пьес Шекспира. О ней трудно сказать что-то новое или оригинальное» [4]. Однако сле-

дует обратить внимание, что более отчетливо, чем раньше, прозвучала мысль о христианской сущности трагедий Шекспира, в частности, «Макбета», что отмечал, например, К.Честертон [3].

Пьесы Шекспира, в особенности его «высокие» трагедии, трудны для понимания, хотя сюжет увлекает читателя и держит его в напряжении до окончания действия. В то же время в каждой трагедии скрыт тайный замысел драматурга, его сокровенная мысль, не прослеживающаяся за перипетиями сюжета и поступками действующих лиц. Что касается «Макбета», то самым неясным остается в ней интерпретация стихийно-демонического, языческого начала, присутствующего в этой трагедии. К «темной силе», являющей себя в «Макбете», отношение литературоведов двойственное. Англоязычная критика, не одобряющая иррациональный компонент в пьесе, рассматривает демонический компонент как внешний по отношению к сюжету. Например, 5 сцена III акта с Гекатой считается лишней или заимствованной из пьесы Миддлтона.

Для внимательного читателя является очевидным, что изображение «темной» силы в обоих произведениях значительно разнится. Одним из первых, кто обратил на это внимание, был английский эссеист и критик Чарлз Лэм. С его точки зрения, ведьмы в «Макбете» представляют собой мистическую, стихийную силу, в то время как в «Ведьме» они более «реалистичны» и легко вписывались в повседневную жизнь елизаветинской эпохи, в которой магические события были неотъемлемой частью. Это упрощенное представление и отражено в «Ведьме». «His (Shakespeare's – Н.К.) witches are distinguished from the witches of Middleton by essential differences. <...> Those originate deeds of blood, and begin bad impulses to men. These witches can hurt the body, those have power over the soul. – Ведьмы, которые действуют в пьесах Шекспира и Миддлтона, существенно различны. <...> Первые замышляют кровавые дела и становятся злой побудительной силой, стремясь завладеть душой человека. Вторые – могут причинить только физический ущерб» [5, с.78].

Полный и подробный обзор литературоведческой критики по XIX век включительно содержится в Арденовском издании «Макбета» (*New Arden Shakespeare*). На его основе можно прийти к выводу, что у англоязычных исследователей трагедии самый благоприятный отзыв – безоценочный, какого придерживается, например, Сэмюэль Кольридж: «The true reason for the first appearance of the Weird Sisters is to strike the keynote of the whole play. – Истинная причина появления «вещих сестер» – задать тональность всей пьесе» [7, с.3]. Что это за тональность, поэт обходит молчанием.

Кольриджу вторит Найтс (L.C. Knights): «Each theme of the play is started in the first act. The first scene, every word of which will bear the closest scrutiny, strikes one dominant chord. – В первом акте заявлены все основные темы трагедии. Первая сцена, каждое слово которой должно быть тщательнейшим образом изучено, задает основную тональность». Безоговорочно можно согласиться только с тем, что «каждое слово... должно быть тщательнейшим образом изучено».

Менее доброжелательно настроены другие исследователи творчества Шекспира, например, Каннингем (C.L. Cunningham), который считает первую сцену «не подлинной», поскольку она не преследует никакой драматургической цели: «This scene is spurious, because no dramatic object was gained by its introduction» [7, с.3]. Мысль о ненужности этой сцены подчеркивает английский актер, режиссер и драматург Х. Гренвилл-Баркер (Granville-Barker, Harley): «Маловероятно, чтобы эти строки принадлежали Шекспиру, в той же степени, что и сцена с Гекатой, имеющая тот же привкус. Сцена очень слабая и бессмысленная. – The lines themselves are as little Shakespearean as Hecate is and indeed have all the tang of Hecate's lines. The scene is a poor scene and pointless scene» [Там же]. Гренвилл-Баркер рассуждает как актер: «играть» в этой сцене, действительно, нечего. Что же касается смысла, то вряд ли его отрицанием можно приблизиться к пониманию трагедии. Отечественная критика советского периода старалась по известным причинам не объяснять происходящее, ссылаясь на средневековые суеверия и рассматривая магический компонент как побудительное демоническое начало. Английский историк XVI века Холиншед, у которого Шекспир заимствовал сюжет «Макбета» («Хроники Англии, Шотландии и Ирландии»), полагал, что эти действующие лица не ведьмы в привычном понимании этого слова, а три «вещие сестры», то есть богини судьбы, или иные волшебные существа. В древнескандинавских верованиях «вещими сестрами» назывались властвовавшие над судьбами людей три нормы, которым в древнеримской мифологии соответствовали три парки.

Между тем, известный отечественный шекспировед А.А. Аникст признавал, что под видом ведьм действуют бесы. Раскрытие внутреннего смысла трагедии может идти, вероятно, многими путями. Постараемся показать это, объяснив, какое значение имеют темное (демоническое) и светлое (христианское) начала в трагедии. Подчеркнем, что демоническая стихия только подтверждает существование в трагедии христианского мира и в нем христианского закона. Ключевой, но и менее всего понятной, в пьесе становится упомянутая пятая сцена третьего акта, в которой к ведьмам присоединяется Геката – богиня мрака и чародейства в греческой мифологии. До сих пор этой сцене не найдено удовлетворительного объяснения, настолько она выбивается из сюжетной колеи. Конечно, если определять смысл «Макбета» как борьбу с тираническим режимом, то эта сцена, действительно, не нужна. Но присмотримся к ней внимательнее, какое место (композиционно) она занимает в трагедии.

Макбет совершает двойное убийство: короля Дункана, Помазанника Божия, после чего в королевстве происходят сверхъестественные события, и приближенного короля – доблестного полководца Банко, поскольку по пророчеству ведьм дети Банко должны наследовать шотландский трон. Макбет на этом не останавливается и замысливает новое убийство.

В этой сцене несколько важных признаний, сделанных злыми силами: никто не хочет служить злу ради него самого, а только ради своих корыстных целей. Макбет не отъявленный злодей, и он бы отказался от убийства, но иначе ему не стать королем. Ведьмы-бесы не могут, существуя в христианском мире, обещать безнаказанность за совершенное преступление, но, прельщая Макбета блеском короны, создают иллюзию его всемогущества: «*Security is mortals' chiefest enemy*. – Главная опасность для человека – уверенность (в своей безнаказанности)».

Посмотрим на эту сцену с христианской точки зрения. Человек, совершивший такое преступление, должен принести покаяние. Макбет этого не делает, а вынашивает планы новых убийств, после чего и появляется Геката. Не хочет ли Шекспир тем самым сказать, что отсутствие покаяния отбрасывает человека в дохристианскую эпоху, в мир зла и язычества, где ему нет помощи и спасения, где он становится игрушкой в руках темных сил, неумолимо влекущих его к гибели? Уверена, что основная духовная проблема, которая поставлена в этой трагедии Шекспира – сотериологическая, то есть спасение души. Она и определяет композицию трагедии, без которой та распадается на несколько эпизодов и сводится, как считалось до сих пор, к «преступлению и наказанию», «трагедии тщеславия».

В этой сцене названо слово, прямо указывающее на то, что в мире существует христианский закон, перед которым трепещут бесы. Это слово – *noon*, его произносит Геката: «*Great business must be wrought ere noon*». В современном английском языке оно означает «полдень», а как поэтизм – «полночь». На первый взгляд неясно, какому значению следует отдать предпочтение. Силы зла обыкновенно действуют под покровом ночи, с этой точки зрения самое подходящее для них время – после полуночи. Можно представить эту ситуацию с другой точки зрения: то, что в человеческом мире полдень, в перевернутом мире – полночь. В обоих случаях время колдовских действий после полуночи, а не до нее, и уж тем более не до полудня. Очевидно, что ни одно из этих значений не «вписывается» в контекст.

В этимологическом словаре с пометой «устаревшее» этому слову дается такое пояснение: «*noon* - ninth hour of the day from sunrise, 3 p.m.» (девятый час от восхода солнца, 3 часа пополудни) [6, 314]. В этом смысле слово *noon* соотносится с литургическим термином *none* (латинское *nona hora*) -- служба девятого часа. В такой интерпретации дело принимает иной оборот. В девятый час от восхода солнца христианская Церковь вспоминает крестную смерть Иисуса Христа и сошествие его в ад. В христианстве смерть Иисуса Христа рассматривается как завершение дела человеческого спасения. Священное время обретается каждый раз заново. Вот почему торопятся бесы: им нужно успеть до начала службы, которая неизбежно разрушит их козни.

Таким образом, в подтексте проводится та мысль, что Макбет может спасти душу, но он намеренно отвергает такую возможность, отдав себя в руки злых сил (бесов), которые имеют одно намерение: погубить его, что в конечном итоге и происходит. Макбет вначале убивает себя духовно, и лишь затем Макдуф убивает его плоть. Интерпретация этой сцены позволяет иначе взглянуть на предшествующие события трагедии и понять, что происходит в дальнейшем.

Литература

1. Аникст, А. А. Примечание к Полному собранию сочинений У.Шекспира в 8-ми т. / А.А. Аникст – М.: Искусство, 1960. - Т. 7. – 1102 с.
2. Аникст, А. А. Эдуард Юнг и его значение в истории шекспировской критики / А. А. Аникст // Шекспировские чтения, 1976 / под ред. А. А. Аникста. – М.: Наука, 1977. – 286 с.
3. Честертон. Четыре эссе о Шекспире. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litlife.club/br/?b=215671&p=6>. – Дата доступа: 18.02.2017
4. Оден, У. Х. Лекции о Шекспире [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.libros.am/book/read/id/290249/slug/lekcii-o-shakespeare>. – Дата доступа: 18.02.2017
5. Шекспировская энциклопедия. – М.: Радуга, 2002. – 270 с.
6. Charles Lamb on Shakespeare. /Ed. by Joan Coldwell. – USA: Harper & Row Publishers, 1978. – 175 p.6.
7. Oxford Concise Dictionary of English Etymology. – Oxford: Oxford University Press, 2003. – 552 p.
8. New Arden Shakespeare. Macbeth. /Ed. by Kenneth Muir. – London.: Methuen & Co, 1957. – 207 p.

N.N. Konopleva

Saratov State University after N.G. Chernyshevsky

e-mail: ninadurina@yandex.ru

The Historical Aspect of the Literary Reception of W. Shakespeare's Tragedies

Key words: Shakespeare, «Macbeth», «lofty» tragedies, literary reception, tragedies, interpretation.

The article looks at the changeable English literary criticism on W. Shakespeare's works. The chronological stages of the reception of his 'lofty' tragedies, starting with his contemporaries and up to the XX century, are traced. It is inferred that his tragedies' assessment should necessarily incorporate the Christian values as that was Shakespeare's world outlook, underlying his creativity.

УДК 80(082)

ВОСПРИЯТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ С УЧЕТОМ НОВЫХ НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

Ключевые слова: междисциплинарный подход, художественный текст, лингвистика, когнитивистика, состояние дополненности.

В статье обосновывается необходимость подхода к анализу литературы с позиций междисциплинарного подхода. Художественный текст исследуется в разных сферах научного знания: в философии, литературоведении, лингвистике, психологии, генологии, когнитивистике и др., наполняясь в каждой из названных областей своим содержанием, которое оказываются в состоянии дополненности (по Н. Бору) с данными, полученными в других науках.

Современная наука доказала наличие глубинного изоморфизма всего в мире – живого и неживого, материального и нематериального, т.е. доказала то, что шестым чувством чувствовали еще древние мыслители, поэты и писатели. М. Пришвин, восхищаясь красотой кристаллов замерзшей воды, писал, что они близки по форме к растениям и что «связь между теми и другими формообразованиями очевидна». Лишь во второй половине XX века эту мысль подтвердили ученые.

Сейчас можно констатировать время такого мировидения, которое обладало бы интегративным, междисциплинарным потенциалом.

В сфере гуманитарных дисциплин синтез выразился в рассмотрении проблем языка вкупе с литературоведческими, культурно-историческими, психологическими, социальными, философскими и др. проблемами. Так, в начале интеграционного пути появились **кибернетика** - науки об управлении и связи, **семиотика** - наука о знаках, из которых состоит наша культура, язык и мир вообще; **когнитивистика** - направление в науке, объектом изучения которого является человеческий разум, мышление, знание и те ментальные процессы, которые с ними связаны; **синергетика** - это и методология, и подход, и научное направление, заключающееся в абсолютном принятии принципа целостности и системности, **теория тотальности** (90-е годы XX века).

Таким образом, рубеж тысячелетий характеризуется синтезом научного знания, что свидетельствуют о единстве Вселенной и человека в ней. Был открыт закон единства всего сущего.

В последние десятилетия в сфере гуманитарных наук возникли когнитивная лингвистика, лингвополитология, лингвокультурология, юридическая лингвистика, компьютерная лингвистика, межкультурная коммуникация и др. Все эти дисциплины объединяет внимание к говорящему человеку и тесная связь с другими науками о человеке.

Цель данного доклада - показать, что пересечение интересов разных наук в одном объекте (художественном тексте) – веяние времени. Как всякое сложное явление такого порядка как художественный текст (в том числе) может исследоваться в разных сферах научного знания: в философии, литературоведении, лингвистике, психологии, генологии, когнитивистике и др., наполняясь в каждой из названных областей своим содержанием, которое оказываются в состоянии дополненности (по Н. Бору) с данными, полученными в других науках.

Еще акад. В.В. Виноградов обосновал необходимость науки о языке художественной литературы как комплексной культурологической дисциплины. В русской традиции (Д.С. Лихачев, Р.Р. Гельгардт, Г.В. Степанов) считалось неправомерным резкое размежевание между лингвистикой, культурологией и литературоведением. Именно данный подход на протяжении уже двух десятилетий отстаиваем и мы.

Любой текст, а художественный даже в большей степени, - это полилог, т.е. так называемый «парадокс многоголосия»: между автором и читателем, исследователем и читателем, автором и исследователем, текстом и автором, текстом и читателем, текстом и исследователем, реальным читателем и исследователем и т.д.

Нас в данной статье более интересует лишь триада *Автор – Текст – Читатель*.

Однако внимание к проблеме читателя идет еще из античности. Происходит не только взаимовлияние автора и создаваемого им текста, но и читатель влияет на этот текст. Например, в русской поэзии XIX – начала XX веков довольно частотны были латинские и греческие заголовки. После революции пришел новый читатель, не знающий классических языков, и такие заголовки постепенно исчезли.

В России интерес к читателю начинается работами А.А. Потебни, который писал, что читатель может лучше самого поэта постигнуть идею его произведения, проблема активно продолжает разрабатываться в 20-е годы - в трудах Н.А. Рубакина [3] и др. Так, Н.А. Рубакин утверждал, что

мертвые физические раздражители – знаки текста – сами по себе ничего не означают, а лишь обеспечивают возможность вызвать те или иные психические переживания в каком-либо человеке, умеющем читать письма данного языка. Теперь эту мысль разделяют философы (А.М. Пятигорский, А.А. Брудный), психолингвисты (Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов) и представители других наук. Например, в работах Ю.А. Сорокина, В.А. Пищальниковой рассматривается вопрос о роли адресата, его влиянии на организацию текста.

В настоящее время можно говорить о существовании двух трактовок проблемы: 1) множество читателей порождает множественность интерпретаций текста. Сердцу литературоведов ближе постижение того, что якобы хотел сказать автор, т.е., как правило, одна, авторская точка зрения. Справедливости ради нужно сказать, что лучшие из них все же допускают вариативность понимания, примером тому могут служить великолепные интерпретации М.Гаспарова, Ю.М. Лотмана и др., а также сборник, вышедший в «нулевые» годы в Минске под ред. И. Скоропановой, о «Чапаеве и Пустоте» В. Пелевина. 2) читатель как полноправная «программа» восприятия, изначально заданная во всяком художественном тексте. Второе направление активно развивается нарратологией. Еще в 70-х гг. прошлого века Дж. Принс признал читателя и назвал его наррататором, по аналогии с нарратором, тем самым выделил адресата в литературную категорию и увидел диалог между автором и читателем в самом произведении, а не только в процессе его реального прочтения.

Итак, текст воспринимается человеком, без которого существует лишь «тело текста», т.е. звуковой шум или цепочки графем, не являющихся знаками в собственном смысле слова до тех пор, пока не появится человек, способный приписать им значение. Отсюда следует, что письменный художественный текст не содержит в себе ничего, кроме типографских знаков. Только когда книгу читают, она превращается в произведение: в воображении читателя возникает целый мир. Этот мир – ментальное образование, виртуальная реальность, ради которой и создается сам текст. Но в тексте его нет, там есть только сигналы, которые будят воображение читателя. Значения и смыслы принадлежат сфере ментальности.

В процессе коммуникации художественный текст как бы раздваивается на текст автора и текст реципиента, отсюда и возможность его двоякого изучения. М.М. Бахтин предлагал начинать изучение текста с авторского текста, и данный подход закрепился в современном литературоведении.

Другой путь изучения – от читателя. Поставить проблему сотворчества с читателем заставляет нас развитие нарратологии, рецептивной эстетики, герменевтики.

Есть какие-то универсальные механизмы, которые из сигналов порождают всю совокупность смыслов: мыслей и чувств, вызванных данным текстом. Так что же такое текст – это хранилище смыслов или смыслопорождающий механизм?

Думается, что вернее второе предположение. Причем, проблема эта не нова. Еще Гете, по словам Эккермана, писал о «бессодержательных» в широком смысле словах, получающих в стихе какую-то «кажущуюся семантику». Семантика, действительно, возникает. Разгадать эту тайну пытались поэты. Так, поэт-классик считал, что здесь работает магия звука:

Бессвязные, страстные речи.

Нельзя в них понять ничего.

Но звуки правдивее смысла,

И слово сильнее всего.

Но так ли это на самом деле?

Следовательно, каждому читателю книга выдает «свое».

В постмодернистской литературе еще более выпячивается роль читателя. В статье Р. Барта 70-х годов «Смерть автора» предлагается заменить автора скриптором, т.е. создателем. Р. Барт предлагает «восстановить в правах читателя» [1]. И современные писатели это успешно делают. Так, если при чтении «Хазарского словаря» Павича читателю только предлагаются варианты чтения, но все же от него зависит, воспользуется он этим или нет, то в его пьесе «Вечность и еще один день» читатель обречен на выбор собственного варианта чтения. На активное сотворчество с читателем рассчитан роман А. Битова «Оглашенные» (1995). Помимо обычного чтения, автор предлагает еще 22 «с лишним» способа чтения, при которых каждый раз возникает новая версия. Границы романа разомкнуты, смыслы вступают между собой в новые связи, генерирующие новые значения в открытом пространстве гипертекста.

Это и есть подлинное многоголосие, в котором многое зависит от читателя, способного уловить самые разные смыслы.

В диалог вступает не только текст с текстом, текст с читателем, текст с автором, но текст с самим собой, когда в нем одновременно сталкиваются несколько позиций. Например, у И. Бродского:

... несло горелым

с четырех сторон – хоть живот крести;

с точки зрения ворон – с пяти (И.Бродский).

Данный пример как нельзя лучше подтверждает следующую мысль М.М.Бахтина: «Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, вещи, - с ними можно только диалогически общаться» [2]. Отсюда следует, что художественный текст активно приглашает нас к диалогу. И это не метафора, а реальность текста, который ждет духовно близкого ему читателя. Текст содержит в себе сигналы, назначение которых состоит в том, чтобы обеспечить прием сообщения партнером.

Таким образом, диалогичность и полилогичность – фундаментальные свойства текста. Для художественного текста важно превращение читателя в со-творца, который не просто испытывает эффект обратной связи, но и влияет на уже созданный текст, по-своему выделяя место в культуре.

Литература

1. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин – М., 1979.
3. Рубакина, Н.А. Тайна успешной пропаганды / Н.А. Рубакина // Форматы непонимания. М., 2000.

V.A. Maslova

Vitebsk State University named after P.M. Mashеров

The Perception of literary text and New Scientific Knowledge

Key words: interdisciplinary approach, genologii, cognitive science, additional, literary text.

The article proves the need for an approach to the literature analysis from the standpoint of an interdisciplinary approach. The literary text is studied in various fields of scientific knowledge: in philosophy, literary criticism, linguistics, psychology, genologii, cognitive science, etc., getting in each of these areas its content, which is additional (according to Bohr) to the data obtained in other sciences.

О.Ф. Сенькова

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

e-mail: olgasienkova@mail.ru

УДК 821.111.09 (092)

ОБРАЗ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА В ДРАМАТУРГИИ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ключевые слова: драматургия, «комедии угрозы», комедии нового образца, английский театр, Гарольд Пинтер, личностные установки.

В статье исследуется природа формирования личностных установок в драматургии Гарольда Пинтера. Прослеживается эволюция авторского понимания отчуждения персонажей и стремления «побега» от действительности. В более зрелых пьесах Гарольд Пинтер видит в качестве личностного ориентира свободный ответственный выбор человека.

Творческое наследие английского драматурга Гарольда Пинтера (Harold Pinter, 1930 – 2008) охватывает разнородные проявления жизни современного состояния общества: разобщенность людей (пьесы «Комната» (The Room, 1957), «Сторож» (The Caretaker, 1959), «Пейзаж» (Landscape, 1967)), дезориентацию в исторических перипетиях и военных конфликтах (пьесы «Перед дорогой» (One For The Road, 1984), «Горский язык» (Mountain Language, 1988)), утрату человеком собственного места в жизни (пьесы «День рождения» (The Birthday Party, 1957), «Новый мировой порядок» (The New World Order, 1991), «Кухонный лифт» (The Dumb Waiter, 1957)).

Широкий спектр затрагиваемых в пьесах проблем позволяет драматургу очертить не только проблемы, стоящие перед человеком XX века, но и представить определенный «аксиологический» портрет современного ему человека. Используя приёмы антиаттра (нагромождение ничего не значащих диалогов, безликость персонажей), опыт ибсеновско-чеховской традиции «действия за сценой» [1, с.122], Пинтеру удается создать особую угнетающую атмосферу, где личные страхи персонажей передаются читателю и зрителю. Такое сочетание необъяснимого ужаса и бессознательного страха за сохранность собственной жизни воплотилось в уникальной драматургической модификации, получившей название «комедии угрозы» (comedy of menace). Однако для Гарольда Пинтера приём запугивания не является сосредоточением творческого мастерства писателя: главное для автора – заострить проблему, задеть воспринимающую сторону за живое. В связи с этим достаточно любопытной представляется реализация авторской концепции с позиций осмысления ценностных ориентиров, которыми руководствуется личность в современном течении жизни. Как отмечают исследователи современного состояния общества, «современная цивилиза-

ция выделяет свои приоритеты и систему стандартов, которые порождают новую культуру мышления, позволяющую формализовать отношение к реальности» [2, с.198]. Для британского драматурга оказывается принципиально важным выяснить не только приоритеты и стандарты, лежащие в основе мировоззрения современного человека, но и вычленить природу формирования личностных установок, которые и определяют вектор ценностных ориентаций человека XX века.

Отметим, что многие пьесы написаны Гарольдом Пинтером в период активных изменений в британском обществе, когда послевоенные противоречия нашли свое отражение, например, в пьесах «рассерженных молодых людей», а угнетенное сознание личности активно использовалось в качестве модели для создания драм абсурда (С. Беккет) и экзистенциальных пьес (Н. Симпсон). Избегая активного участия в критике социальных устоев, Гарольд Пинтер отказывается от внешней дерзости и заостренности противоречий в своих драмах, предпочитая сконцентрироваться на внутреннем состоянии человека, оказавшегося заложником старого и нового миров. Социальные противоречия в пьесах драматурга проходят сквозь призму внутриличностного и психологического уровней осмысления, что находит отражение в наиболее общей классификации тематического разнообразия пьес. Однако тематическое разнообразие пьес возможно выделить при наличии объединяющего элемента – своеобразного ядра, позволяющего установить общую характеристику. Таким связующим элементом выступает период, в котором творит драматург – эпоха, формирующая сознание человека. Творческая направленность пьес Гарольда Пинтера определяется понятием «переломная эпоха», которое соотносится с социологическим осмыслением назревших в обществе противоречий – своеобразные «кризисные точки», отражающие конфликт господствующих установок и сменяющих их ценностных ориентиров. Творчество Гарольда Пинтера приходится на один из самых острых в смене идеологических и аксиологических парадигм периодов XX века, что позволяет выделить следующие группы пьес:

1) пьесы, отражающие восприятие личностью ситуации «переломной эпохи» (к данной группе можно отнести «комедии угрозы» («Комната») и «комедии положений» («Немой официант»));

2) пьесы, в которых представлена личность в непосредственном действии в рамках «переломной ситуации». В данную тематическую группу относят пьесы политического характера, где «переломным» является фон развития действия («Горский язык», «Перед дорогой»), а также пьесы с заостренным экзистенциальным подтекстом, вскрывающим мотивы личностного выбора («День рождения», «Ночь вне дома» (The Night Out, 1959);

3) пьесы с личностной рефлексией («Лунный свет» (Moonlight, 1993), «Прах к праху» (Ashes to Ashes, 1996)) либо пьесы, описывающие ситуацию, когда ничего изменить нельзя («пьесы памяти»), когда заострен мотив «непреодоленного прошлого», и выход личности за рамки «переломной эпохи» («Молчание» (Silence, 1968), «Голоса семьи» (Family Voices, 1980)).

В «Комнате» представлено бегство героини Роуз от собственного прошлого. Перед нами предстает женщина, которая тщательно оберегает хрупкую конструкцию вновь созданного мира. Она отреклась от своей семьи, тщательно замаскировавшись в образе заботливой жены и идеальной хозяйки. Окружив заботой Берта, своего мужа, Роуз отказывается признать своего отца, слепого афроамериканца. Гарольд Пинтер показывает бесперспективность попыток построить основы новой жизни без включения в такой процесс элемента прошлого. В качестве итога такого разрушительного построения нового мира автор изображает внезапную слепоту Роуз в финале пьесы.

Рассматривая личность, реализующую свои ценностные ориентиры в действии, британский драматург обращается к проблеме неспособности человека реализовать свой личностный капитал. Так, в пьесе «Вечернее чаепитие» автор представляет вполне успешного бизнесмена, вторично женившегося вдовца Диссона. Несмотря на внешне благополучное течение событий (герой только что удачно вступил в брак), Диссон пытается совершить побег от действительности, судорожно цепляясь за любую предоставленную возможность. С одной стороны, он пытается переложить часть своих обязанностей на брата своей жены Уильяма, с другой – нивелирует отношения с семьей (от первого брака у Диссона остались близнецы), перекладывая свои отцовские обязанности на молодую жену. Кроме этого, герой постоянно жалуется на время от времени пропадающее зрение, что не находит медицинского доказательства. В конце концов, во время вечернего чаепития, куда Диссон приходит с повязкой на глазах, герой отгораживается от семьи и застывает с открытыми глазами. Автор периодически делает ремарки, что всё происходит «с точки зрения Диссона» [3, с.138], что предоставляет читателю возможность проанализировать ещё и реальное положение вещей. Перед нами уже не Роуз, которая ослепла в результате сознательного неприятия своего прошлого и своего происхождения после встречи со своим отцом, где такое положение вещей может трактоваться ещё и как своеобразное наказание и искупление страданием. В «Вечернем чаепитии» перед нами герой, сознательно отказывающийся от личностных установок и ценностных ориентиров. Пинтер показывает, что малодушие и личностная трусость, имеющая место

в отношении семьи, не только тупиковый путь, но и настолько шаткая и неубедительная установка, что не является жизнеспособной даже в условиях современного общества. Добровольный «побег от реальности» не всегда может сработать в конкретно заданных координатах: жизнь и обстоятельства всё равно настигнут врасплох. Однако может случиться так, что отправная точка окажется слишком далекой по времени, для того, чтобы была предоставлена возможность что-либо исправить. Так, в лирической пьесе «Пейзаж» (Landscape, 1967) мы имеем дело как раз с ситуацией бессмысленной рефлексии, не находящей отклика в действительности.

Исследователи [4] относят данную пьесу к «пьесам памяти», которые, согласно американскому литературоведу Аттилио Фаворони, «представляют собой такие пьесы, в которых память или забвение служат как принципиальный фактор для процесса самопознания или самодеконструкции» [5, с.5]. Однако, на наш взгляд, данная пьеса представляет собой, скорее, «пьесы забвения», так как память в анализируемом нами материале являет собой не орудие самопознания, а средство умолчания и желания отгородиться от прошлого. Наиболее ярким примером такого «забвения» является мужской персонаж пьесы Дафф, поскольку его монологи содержат лишь формальные и запротоколированные клише, извлекаемые из прошлого. Дафф обращается к фактам, реалиям, избегая рефлексии чувств, тогда как для Бет центральным воспоминанием является образ желанного, но так и не получившего своего рождения ребенка и фигура некогда любимого мужчины, «растворенного в дюнах» [3, с.188]. Память для Бет выступает средством заглушения боли по утерянным возможностям, тогда как для Даффа – это всего лишь возможность запротолировать действительность и избежать суда совести. Гарольд Пинтер не представляет возможным ориентироваться только на прошлое, как и полностью отречься от него. Фундамент личностных ориентиров в непростую эпоху XX века строится на балансе триады прошлое – настоящее – будущее. Реализация такого баланса широко представлена в творчестве английского драматурга, особенно заострена данная проблема в его политических пьесах. Однако и в пьесах социально-бытового звучания находится место для воплощения такой авторской позиции.

Так, пьеса «Возвращение домой» (The Homecoming, 1964) представляет собой вопроса о месте женщины в современной семье. Перед нами мужской мир во главе с Максом, отцом троих сыновей: Тэдди, Ленни и Джоя. Сюжетно «возвращение домой» принадлежит Тэдди, доктору философии, который приезжает вместе с женой Рут из Америки. Пинтер вновь обращается к теме власти и жестокости и изображает отчужденность и попытки самоутвердиться за счёт агрессии. Рут приносит некоторую гармонию во взаимоотношения в таком мире, однако исходя из флигельного поведения и немногочисленных намеков в пьесе, становится понятно, что Рут некогда занимала не самое высокое положение в обществе, являясь представительницей древнейшей профессии. Макс, как глава семьи, решает, что Рут необходимо остаться с ними и «иногда приносить им заработок» [3, с.84]. Рут остается, что многими исследователями и зрителями понимается как «возвращение» к прежней, не самой благостной, жизни. Однако сам Пинтер подчёркивал, что «в финале пьесы Рут находится во власти определенного рода свободы, она может делать, что сама захочет, и это не обязательно, что она вернется на Грик-стрит» [5, с.58]. Автор расширяет пространство пьесы и позволяет читателям и зрителям увидеть не только столь очевидные факты темного прошлого и беспросветного будущего, но и попытаться понять, почему Рут решает остаться. В данном случае не лишним будет проследить библейские аллюзии в пьесе, которые, исходя из семантики имени главной героини (Ruth), соотносятся со старозаветной Книгой Руфь. Гарольд Пинтер пытается осмыслить современные основания преданности семье. Библейская Руфь, будучи моавитянкой по происхождению, поступила благородно, бескорыстно последовав за матерью умершего супруга, за что и была вознаграждена новым законным браком. В некотором смысле Рут из пьесы Гарольда Пинтера также остается без мужа, поскольку он отрывается от неё и легко соглашается оставить её в доме своих братьев. Последние слова Рут к Тэдди были: «Эдди... не становись чужим» [3, с.88]. Рут решает остаться в доме мужа, руководствуясь не только корыстными побуждениями или безвыходным положением, она попытается восстановить в доме баланс женского и мужского начал, сломив тем самым агрессию и бессмысленную жестокость мужчин. Пьеса заканчивается не любовной сценой, а демонстрацией того, как агрессия Макса, его грубость и беспринципность начинает поддаваться нежности и заботе: во время припадка ярости Макса Рут тихонько поглаживает голову Джоя, самого младшего из братьев, что приводит к тому, что Макс опускается на колени и просит его поцеловать. Изображение такого персонажа, как Макс, на коленях значит несколько больше, чем просто подчинение обстоятельствам. Макс – это грубая разрушительная сила, которая деформировала личности братьев, лишив их сострадания и сочувствия к другим. Кто знает, возможно, «свободный выбор» Рут окажется спасительным для данной семьи и им удастся примириться с прошлым, восстановив хрупкий баланс отношений.

Однако, концентрируясь на проявлении личностных характеристик в процессе своего развития, автором рассматривается широкая палитра проблем, с которыми сталкивается личность в «переломную эпоху». Можно выделить следующие кризисные моменты в сознании личности, на которые ориентируется автор при создании своих пьес:

– кризис самоидентификации («День рождения», «Комната», «Лёгкая боль» «Вечерняя школа»). Данная проблема поднимается автором практически в каждой пьесе, поскольку персонажи драм не могут открыто заявить о своем «я», что проявляется в отказе от подлинного существования (персонажи пьес легко меняют имена, биографии, становятся на место других людей);

– отсутствие привычных социальных ролей (семья – условная категория, автор анализирует ситуации «непривязанности» людей друг к другу, нивелирования человеческой личности),

– мотивы побега личности (мотивы побега рассматриваются автором на всех уровнях от физического побега («Оранжевая») до сознательной потери памяти («Аляска»), такой анализ позволяет автору глубоко исследовать вопрос «непреодоленного прошлого»);

– способы подчинения и подавления личности. Для Гарольда Пинтера становится ключевым решение вопроса о функционировании тоталитарного сознания и схемах манипуляции личностью.

– формирование угнетённости. Данная проблематика раскрывается в пьесах на противопоставлении доминирующей личности (чаще всего тоталитарного, военного сознания) и угнетённого сознания. Разрабатывая механизмы угнетённости (страх, привязанность к комфорту, заикленность, «слепота»), автор пытается уберечь читателя от попадания под формирование угнетённого сознания.

Изображая растерянность людей, их неспособность идти навстречу друг другу, неумение любить, в своих пьесах Пинтер пытается заложить основу личностных ориентиров современного человека: через свободный выбор ответственности за себя и другое «я» человек сможет противостоять исторической нестабильности и сохранить равновесие.

Литература

1. Лапин, И.Л. Компендиум по истории зарубежной литературы: Античность. Средневековье и Возрождение. Современность: курс лекций / И.Л. Лапин. – Витебск УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008. – 149 с.
2. Челомбицкая, М.П. Ценностные ориентиры современного общества / М.П. Челомбицкая, И.Г. Лавинский // Молодой учёный. – 2011. – № 12. – С. 198-201.
3. Pinter, H. Plays 3 / H. Pinter. – London: Faber & Faber, Incorporated, 1997. – 399 p.
4. Никитина, Т. И. Мета-время и игровая функция памяти в произведениях Гарольда Пинтера: текст и сцена: автореф. дис. канд. искусствоведения: 24.00.01 / Т.И. Никитина; Российский гос. гумм. ун-т. – М., 2010. – 16 с.
5. Favorini, A. Memory in Play: From Aeschylus to Sam Shepard / A. Favorini. – New York: Palgrave Macmillan, 2008. – 194 p.

O.F. Senkova

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: olgasienkova@mail.ru

The Image of Contemporary Man in Harold Pinter's Drama: the Axiological Aspect

Key words: drama, comedies of menace, new comedies, English theatre, Harold Pinter, politics, memory plays, theatre of the absurd, personal attitude.

The article deals with value guidelines in Harold Pinter's plays. The author of the article traces the evolution of Pinter's understanding of alienation. Harold Pinter emphasizes the need to maintain free choice of responsibility.

Л.В. Скибицкая

Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина

e-mail: silvax@tut.by

УДК 82:008

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В АКСИОЛОГИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Ключевые слова: художественно-публицистический текст, аксиология, культура, читательская рецепция, документ, эссе.

В статье осмысливается ценностный потенциал художественной публицистики в рецепции современного читателя. Аргументируется тезис о публицистическом дискурсе как коммуникативной практике современной литературы.

Аксиология культуры обуславливается множеством факторов, среди которых историко-культурный – один из важнейших. Рубеж веков, как правило, сопряжен с культурными «сдвигами», в том числе и ценностными. На рубеже минувших столетий классик А.П. Чехов потребовал от литературы «новых форм», которые бы адекватно отразили время и его ценности. Его «посыл» (публицистический по своей природе) был услышан современниками М. Горьким, И. Бунным, А. Куприным, И. Шмелевым, Л. Андреевым и целой плеядой молодых авторов, пришедших в литературу на волне модернизма.

Рубежу XX–XXI вв. также присущ поиск «новых форм», потому что массмедиа изменили как коммуникативное пространство культуры, так и отношения «автор – читатель», предварительно «расшатанные» поэтикой и эстетикой постмодернизма с его «концепцией смерти автора», низвергнувшей автора-творца до уровня «скриптора», что в итоге привело к трансформации культуры восприятия художественного произведения и ценностей, в нем заложенных. Сегодня наблюдается тенденция возрождения авторитета автора как носителя ценностей и истин: с этой целью писатели осваивают новые стратегии и практики, одну из которых, на наш взгляд, представляет публицистический дискурс.

Художественное творчество аккумулирует в себе ценности культуры, одновременно ориентируясь на них. В контексте складывающегося нового коммуникативного пространства, которое называется информационным обществом, увеличивается роль информации, которая выступает главной ценностью и основным ресурсом данного общества. При этом известное изречение «Кто владеет информацией, владеет миром» имеет не только прагматический, но и ценностный аспект.

Художественный текст также можно осмыслить как вид информации, обладающий общими и специфическими свойствами, присущими литературе как виду искусства, обращенному к эстетическому сознанию аудитории. В открытом гипертекстовом коммуникативном пространстве современной культуры художественный текст меняет стратегии своего функционирования.

Выдвижение произведений Светланы Алексиевич на получение Нобелевской премии в 2015 году – знаковое явление по многим параметрам (от собственно литературного до политического). Большинство из них артикулировалось теоретиками, практиками, публицистами, журналистами. А вот ценностный аспект подобного прецедента и такого рода произведений в контексте современной культуры все еще ожидает своего осмысления.

Творчество Светланы Алексиевич атрибутируется как «новая документалистика», которая «представляет собой развивающийся жанр с подвижными жанровыми признаками. В качестве критериев, позволяющих охарактеризовать специфику данного жанра, можно выделить следующие: единство авторской концепции, интегрирующее «многоголосие» текстуальной организации произведения на содержательном уровне; наличие идеи / образа сверхсобытия, организующее повествование на семантическом и структурном уровне; стилевая целостность собственно авторского текста (сверхмонолога) в составе произведения; присутствие комплексов-мотивов, способствующих упорядочению сложной полифонической структуры произведения в композиционном плане» [5, с.151].

С применением к «новой документалистике» термина «жанр», на наш взгляд, можно спорить: это, скорее, поэтика, в рамках которой создаются произведения разных жанров. Однако произведения С. Алексиевич на самом деле выходят за пределы собственно документальной литературы, прежде всего в силу наличия в них образного начала, хотя имеющего особую природу. Светлана Алексиевич создала свои произведения в рамках публицистического дискурса – типа высказывания, при котором, как пишет теоретик публицистики М. И. Стюфляева, «связь «автор – читатель» устанавливается напрямую, минуя промежуточные звенья, необходимые художественной литературе» [7, с.75]. Прочитаем фрагмент вступительной части к книге «Время сэкондхэнд», которая показательно озаглавлена – «Записки соучастника»: «Мы прощаемся с советским временем. С той нашей жизнью. Я пытаюсь честно выслушать всех участников социалистической драмы...За семьдесят с лишним лет в лаборатории марксизма-ленинизма вывели отдельный человеческий тип – *homosoveticus*. Одни считают, что это трагический персонаж, другие называют его «совком». Мне кажется, я знаю этого человека, он мне хорошо знаком, я рядом с ним, бок о бок прожила много лет. Он – это я. Это мои знакомые, друзья, родители...» [1].

Уже в этом небольшом фрагменте обнаруживает себя такая характеристика, как диалогичность: «запрограммированность» ответных реакций адресатасоздает «внутри» авторского монолога внутренний диалог (и даже полилог), в котором потенциально принимает участие каждый из читателей. Далее в книге «голоса» людей «озвучивают» заданный автором полилог. Так автор открывает читателю процесс творчества, имеющий в культурном сознании сакральный смысл и ценность.

Та же субъектная организация текста явлена и в книге «У войны не женское лицо»: «Так какие же они были, девчонки сорок первого, как уходили на фронт? Пройдем их путь вместе с ними...» [2]. Вместе с автором читатель «проходит» путь творения новой реальности, в которой фантазия и

вымысел уступает место факту, нуждающемуся в образно-понятийном осмыслении. Наличие в художественной публицистике образного начала не отменяет логико-понятийного: автор отображает действительность в их синтезе. Писатель-публицист, создавая текст, так или иначе программирует читательскую рецепцию, ибо публицистика (художественная в том числе) не существует вне корреляции смыслов.

Ресурсы художественной литературы взыскуют сегодня публицистического способа освоения мира, потому что «прямое слово» автора или героя, выступающего его «представителем», в многоголосии времени есть точка опоры, которая позволяет читателю скорректировать собственные ценности. Кроме того, важно учитывать, что событийный ряд XX века сформировал мифологемы в культурном сознании общества, которые только начинают разрушаться, прежде всего при помощи публицистики. Неслучайно в пространстве современного общества артикулируется антиномия «правда – миф», причем происходит как разрешение прежних мифов, так и создание новых. Например, А. Бахаревиц создает тексты «Малая медычнаяэнцыклапедыяБахарэвіча» и «Гамбургский счет Бахаревица», провокативно-публицистическая природа которых направлена на разрушение существующих в культурном сознании мифологем. Однако, стремясь разрушить эти мифологемы, автор создает почву для появления других, с альтернативным смыслом и ценностями.

Современные писатели используют разнообразные каналы коммуникации в целях репрезентации собственных творческих проектов.

При этом творческая деятельность писателей в газете или журнале или ведение блога на портале воспринимается как органичное явление. Так, прозаик Владимир Степан ведет блог на портале «СБ. Беларусь сегодня», публикуя в нем небольшие публицистические тексты. Тематика их обращена к современности, чаще всего основана на явлениях и фактах повседневного бытия человека. Например, эссе «Копеечное дело», имеющее подзаголовок «Люди не меняются» построено на параллели двух типологически сходных (в представлении автора, но разорванных во времени) событий, на основе которой публицист делает вывод о неизменности человеческой природы. Размышления автора, оканчивающие текст, имеют очевидную публицистическую установку, внутренне диалогичны: «Прошло более ста лет, сменились четыре поколения. Все изменилось кардинально, иногда до полной неузнаваемости. Где были непроходимые леса и болота – поля. Появились новые города. Писатели написали новые книги, а композиторы – песни.<...> А вот люди остались такими же, как сто, двести, а может, и тысячу лет назад. И это меня удивляет не меньше, чем компьютеры, ракеты, самолеты...» [6].

Владимир Степан в авторском блоге на портале самой известной общественно-политической газеты Беларуси стремится совместно с аудиторией найти ответы на сложные вопросы современной жизни. В этом плане контент его блога выразительно иллюстрирует трансформацию директивной функции современной публицистики. В то же время подобный «формат» публицистичности детерминирован собственно писательской деятельностью автора, для которого важна «правильная постановка вопроса» (А.П. Чехов).

В аксиологическом поле современной культуры существенную роль играют ценности национальной идентичности, которые актуализируются в рамках художественной литературы посредством публицистических выступлений авторов. Так, один из самых популярных авторов-прозаиков, Виктор Мартинович, апеллирует к ценностям подобного рода, используя публицистический дискурс на разных уровнях: от презентации художественных произведений, центральным образом которых выступают лингвокультурологические концепты («Мова», например) до публицистических выступлений, которые формируют «повестку дня» современной словесности и корректируют ценностные представления читателя [4].

В пространстве современной культуры художественный текст функционирует в рамках публицистического дискурса, который можно осмыслить как коммуникативную практику. Современные авторы выступают на медийных площадках, что придает их художественному слову публицистический посыл. В рамках читательской рецепции такое «бытие» писателя и его творчества воспринимается как правда. В эпоху мифологизации реальности, обусловленной глобальным информационным потоком, публицистический дискурс и публицистический текст становятся маркерами правды – о писателе, творчестве, читателе, жизни.

Когда-то Н.В. Гоголь в кризисный для себя момент, связанный с работой над вторым томом «Мертвых душ», высказал очень важную в ценностном отношении мысль: «Бывает время, когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости; бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого» [3]. Так гениальный художник слова объяснял причины сожжения второго тома и переход к новому типу творчества – публицистическому («Выбранные места из переписки с друзьями»), которое в большей степени, чем собственно художест-

венные творения, полагал Гоголь, нужны читателю в его гносеологическом поиске. Именно такую функцию, на наш взгляд, выполняет публицистический дискурс сегодня в сфере функционирования художественной словесности как части современной культуры.

Литература

1. Алексиевич, С. Время сэкондхэнд [Электронный ресурс] / С. Алексиевич. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/368093-vremya-sekond-hend.html>. – Дата доступа: 01.03.2017.
2. Алексиевич, С. У войны не женское лицо [Электронный ресурс] / С. Алексиевич. – Режим доступа: <https://www.litmir.co/br/?b=85502>. – Дата доступа: 01.03.2017.
3. Гоголь, Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями [Электронный ресурс] / Н. В. Гоголь. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=222714&p=1>. – Дата доступа: 01.03.2017.
4. Инанец, С. Писатель Виктор Мартинович: «Цензуры нет, но белорусскую современность стараются не трогать» [Электронный ресурс] / С. Инанец. – Режим доступа: <https://news.tut.by/society/484878.html>. – Дата доступа: 01.03.2017.
5. Сивакова, Н. А. Цикл Светланы Алексиевич «Голоса утопии»: особенности жанровой модели / Н. А. Сивакова // Известия Гомельского гос. ун-та им. Ф. Скорины. – № 1(82). – 2014. – С. 148–151.
6. Степан, В. Копеечное дело [Электронный ресурс] / В. Степан. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/kopeechnoe-delo-15022017.html>. – Дата доступа: 01.03.2017.
7. Стюфляева, М. И. Образные ресурсы публицистики / М. И. Стюфляева. – М.: Мысль, 1982. – 176 с.

L. Skibitskaya

Brest State University named after A.S. Pushkin

e-mail: silvax@tut.by

Nonfiction text in the axiological space of modern culture

Key words: Nonfiction text, axiology, culture, reader's reception, document, essay.

The article analyzes the value potential of artistic journalism in the value of the reception of the modern reader. The author substantiates the thesis about publicistic discourse as a communicative practice of modern literature.

Л. Г. Тютелова

Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева»

e-mail: largenn@mail.ru

УДК 82-1/-9

СЕМЬЯ КАК ЦЕННОСТЬ В ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА

Ключевые слова: образ семьи, образ дома, драматический сюжет, драматический характер, «новая драма» А. П. Чехова.

В статье рассматривается драматургия А. П. Чехова от ранней драмы «Безотцовщина» до последней пьесы «Вишневый сад». Анализ развития драматического сюжета, места в нем семейных коллизий, эволюции образа дома и особенностей драматического характера позволяет раскрыть авторское отношение к проблеме семьи в меняющемся мире.

Чеховский драматический мир рождается в самом конце XIX века, когда становятся очевидными проблемы русской жизни, связанные с необычностью исторического момента. В свое время В. С. Соловьев отметил: «Кроме Достоевского, все наши лучшие романисты берут окружающую жизнь так, как они ее застали, как она сложилась и выразилась, – в ее готовых, твердых и ясных формах <...> Совершенно противоположный характер представляет художественный мир Достоевского. Здесь все в брожении, ничто не установилось, все еще только становится» [5, с.294–295]. И после Достоевского мир, находящийся в движении, является одним из основных объектов исследования русской литературы. В частности, А. П. Чехов, начинающий свой творческий путь на рубеже 70-х–80-х годов XIX столетия, видит процессы разрушения: уходит в прошлое старый жизненный уклад, в котором мир дома охранял человека, определял его личностные границы.

В новое время личность утрачивает прежние связи с окружающим. По замечанию В. Я. Лакшина, «через голову Достоевского и Толстого Чехов как бы принял на новом историческом витке пушкинскую позицию чести одинокого самостояния, не санкционированного религиозным чувством, не поддержанного верховной волей извне» [3, с.13].

Одинокое самостояние – это попытка существования вне мира сословия, рода, семьи. И, хотя герой Чехова имеет профессиональные и сословные характеристики, его особенности позволяют сказать, что «Чехов не рассматривает человека как носителя некоего сверхличностного начала, его интересует прежде всего судьба индивидуума как такового» [4, с.42]. Поэтому и извозчик Иона Потапов из «Тоски», и профессор из «Скудной истории», несмотря на все различия: социальные, культурные, – оказываются в одной и той же экзистенциальной ситуации, ищут ответы на одни те же вопросы.

Но, констатируя факт освобождения героя от «своего мира», а тем самым подтверждая характеристику времени, данную Достоевским («Всякому хочется начать с начала. Разрывают прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе и тем только и утешается» [2, с.91]), Чехов представляет ситуацию как неизбежную, и в то же время невозможную.

Доказать данный тезис позволяет анализ мотива семьи в его драматургии, где коллизии семейной жизни играют одну из самых важных ролей. Чеховские драматические сюжеты – это истории создания семьи («Иванов», «Три сестры», «Вишневый сад»), истории отношений отцов и детей («Безотцовщина», «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад»), истории семейных измен («Безотцовщина», «Иванов», «Три сестры») и судьбы семейного имущества («Безотцовщина», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад») и т.п.

И всякий раз мир семьи у Чехова оказывается под угрозой: Платонов изменяет Саше; Трилецкий не в состоянии защитить Грекову от насмешек Платонова; Иванов не может находиться рядом с Саррой и погибает в день своей свадьбы с Сашей Лебедевой; родители Заречной не желают ее принимать у себя («Везде расставили сторожей, чтобы даже близко не допускать ее к усадьбе» [С, XIII, с.51]; Маша Шамраева с трудом терпит рядом с собой Медведенко; Андрей Прозоров закладывает семейный дом, не советуясь с сестрами; Серебряков ведет себя так, будто у него и нет дочери; а Раневская не может устроить судьбу своих детей – Ани и Вари, поскольку не в состоянии разобраться со своей жизнью. В конечном итоге движение чеховского драматического сюжета рассказывает историю разрушения семейного мира.

Чехов даже визуализирует этот процесс посредством пространственного образа. Со всей очевидностью это происходит в «Безотцовщине», где в последнем действии генеральше Анне Петровне Войницевой сообщают о продаже ее имения с торгов, правда, новый хозяин позволяет ей оставаться в нем «сколько <...> душе угодно, *хоть до Рождества (выделено мною. – Л. Т.)*» [С, XI, с.158]; с уходом из жизни Треплева пустым становится дом Сорина, который даже спать укладывался в кабинете племянника; в «Трех сестрах» Наташа покидающим дом сестрам обещает срубить еловую аллею, клен, «понасажать цветочков» [С, XIII, с.186]. В «Вишневом саде» дом Раневской и Гаева становится символом умирающего пространства, что позволяет впоследствии одному из наших современников – Вадиму Леванову написать свою «Фирсиаду», цикл пьес о вневременном мире.

При этом в начале чеховского сюжета образ мира семьи – Дома – играет охранительную роль. Платонов в ранней «Безотцовщине» признается: «Отними ты у меня ее, и я, кажется, окончательно пропал... Гнездо!» [С, XI, с.52]. С ним солидарна Ольга в «Трех сестрах»: «Вот сегодня я свободна, я дома, и у меня не болит голова, я чувствую себя моложе, чем вчера... если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше» [С, XIII, с.120–122].

И одновременно Чехов обнаруживает противоречие: чувствуя охранительную силу дома-семьи, его персонажи легко теряют то, в чем так нуждаются. При этом у Чехова возникает важное видение происходящего: разрушение старого дома-мира – закономерный исторический процесс, но человек не может быть автономен относительно него. Поэтому уже в юношеской пьесе при представлении семьи Трилецких Чехов использует гоголевские интонации: «Это сын твой!.. <...> Дочь-то одна чего стоит! Это перл, папаша! <...> О... это зять! Другого такого не сыщешь, хоть обрыскай всю вселенную! Честен, благороден, великодушен, справедлив! А внук?! Что это за мальчишка разанафемский! Машет руками, тянется вперед эдак и все пищит: “дедь! дедь! где дедь? Подайте-как мне сюда его, разбойника...”» [С, XI, с.24]. Это те же интонации, что заставляют вспомнить мечтающую о новом доме с удивительным амбре Анну Андреевну из гоголевского «Ревизора», когда в финале «Трех сестер» Наташа, разрушившая при молчаливом согласии мужа и его сестер прозоровский дом, мечтает: «И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах...» [С, XIII, с.186]. Иными словами, в раннем чеховском сюжете в начальных сценах есть знаки неблагополучия ситуации, представленной настроением радости, ожидания, надежды, ответственным за которое выступают и человек, и его время.

Читатель/зритель достаточно быстро осознает иллюзорность заявленной началом сюжета семейной идиллии. Дети далеко не всегда с благодарностью вспоминают своих родителей. В первой чеховской пьесе Платонов утверждает, что не уважал отца: «... в последние три года мы были настоящими врагами. Я его не уважал, он считал меня пустым человеком, и... оба мы были правы» [С, XI, с.21]. В «Трех сестрах» Андрей задумывается о роли отца в его жизни: «Отец <...> угнетал нас воспитанием. Это смешно и глупо, но в этом все-таки надо сознаться, после его смерти я стал полнеть и вот располнел в один год, точно тело освободилось от гнета» [С, XIII, с.131]. В последней чеховской комедии Лопахин рассказывает Дуняше: «Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный <...> ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу...» [С, XIII, с.197].

Но при всем выше сказанном в чеховской драме связь героев с прошлыми поколениями оказывается неразрывной. Поэтому в «Вишневом саде» Лопахин признается: «Только что богатый, денег много, а ежели подумать и разобратся, то мужик мужиком...» [С, XIII, с.198]. Раневская потерю имения воспринимает как расплату за прошлое своего рода: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом... Уж очень много мы грешили...» [С, XIII, с.219].

Таким образом, чувствуя неразрывную связь с предками, беря на себя ответственность за их поступки, чеховские персонажи демонстрируют одновременно и крепость семейных связей, и желание выйти на свой собственный путь. При этом решиться на разрыв никто, по сути дела, не может. И в итоге между близкими людьми нарастает напряжение. Так, женившийся по любви Андрей Прозоров признается глухому Феропонту, что жена его не понимает: «во всяком случае она не человек <...> Я люблю Наташу, это так, но иногда она мне кажется удивительно пошлой, и тогда я теряюсь, не понимаю, за что, отчего я так люблю ее, или, по крайней мере, любил...» [С, XIII, с.178]; а сестер Андрей боится – засмеют, застыдят. Ни Ирина, ни Ольга не хотят слышать признания влюбленной в Вершинина Маши, а Ольга младшей сестре, мечтающей о встрече с «настоящим ее человеком», советует выйти за Тузенбаха, поскольку сама, «кто бы ни посватал, все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек» [С, XIII, с.168].

При этом причиной напряжения в отношениях близких у Чехова чаще всего оказываются не характеры его персонажей (тем более что в чеховском мире невозможна окончательная определенность характера героя, а его завершенность зависит от позиции читателя/зрителя в той же мере, что и от авторской установки и традиционных драматических форм завершения). Это напряжение – следствие сложившегося положения вещей, когда настоящее перестает устраивать, а бегство в прошлое – невозможно, как и переход в некое далекое будущее: «Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, и я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства...» (Андрей в «Трех сестрах» [С, XIII, с.182].

Герои, сосредотачиваясь на проблеме своей жизни, чувствуя уходящее время и обнаруживая несоответствие настоящего мечтам о будущем, ощущают одиночество даже в дружеском семейном кругу. Возникает многократно повторяющийся мотив скуки: «жениться не нужно. Не нужно, потому что скучно» [С, XIII, с.153]. Но альтернатива семье – одиночество – так же пугает и не сулит ничего хорошего, недаром в «Вишневом саде» Раневская признается: «Здесь мне шумно, дрожит душа от каждого звука, я вся дрожу, а уйти не могу, мне одной в тишине страшно» [С, XIII, с.234]. Поэтому и стараются герои не разрывать последние связи.

При этом стоит обратить внимание на замечание Ин. Анненского в его рецензии «Трех сестер». В самом начале пьесы он увидел связь героев: «Три сестры так похожи одна на другую, что кажутся одной душой, только принявшей три формы. Они любят одно и то же и в одно и то же верят» [1, с.85]. И еще важное дополнение: «это была еще свободная группа. Каждая из трех сестер и хотела и могла, как ей казалось, жить по-своему... Каждая вглядывалась в горизонт, искала своей точки, которая пойдет только к ней или позовет только ее...» [1, с.87]. То есть семья Прозоровых в начале сюжета – это герои, стремящиеся обозначить свои личностные границы, раскрыть, хотя бы самим себе (и это чрезвычайно важно для сюжета всех больших пьес Чехова), что есть они не для других, а для себя самих. Это и есть процесс «самостояния», точнее – самопонимания, о котором когда-то писал В. Я. Лакшин.

Но процесс самопонимания не приводит к взаимопониманию. Между «я» и «другой» возникает непреодолимая пропасть. И неважно, кто этот другой – близкий, который бесконечно дорог герою, или чужой, которого он едва терпит рядом с собой. Отсюда жестокие сцены объяснения Аркадиной и Треплева, Маши и Медведенко, Серебрякова и Войницкого, дяди Вани и его матери, Наташи и Ольги, Раневской и Трофимова и т.п. В итоге персонажи в борьбе с настоящим и с собой в этом настоящем не столько обретают себя, сколько теряют. Если пытаются опереться на прошлое, то только иллюзорное, а потому невозможное. И не остается сил ни понять себя, ни сохранить имеющиеся связи, ни создать новые. Отсюда и вывод Ин. Анненского о Прозоровых: «В конце драмы сестры жмутся друг к другу, как овцы, застигнутые непогодой... Как ветлы в поле, когда ветер шумно собьет и скосматит их бледную листву в один общий трепет.

У каждой стало в душе не то что меньше силы, а как-то меньше доверия к себе, меньше возможности жить одной. И это их еще более сблизило. Стало точно не три единицы, а лишь три трети трех» [1, с.87].

Констатируя потерю героями себя, своего дома, невозможность создания новой семьи и постепенное разрушение старой, Чехов в финале творчества возвращается к сюжету своей первой пьесы: в «Вишневом саде» к «Безотцовщине», в которой он уловил и выразил то, что в 1878 году еще не осознавалось как завершение целой эпохи в истории России. Но уже в начале XX столетия с его идеями «заката Европы» отмеченные Чеховым юношеской пьесе процессы общественной жизни России стали очевидными. При этом в «Безотцовщине» нет ощущения конца эпохи (Войницев может жить в своем имении «сколько <...> душе угодно, хоть до Рождества» [С, XI, с.158], но понятна несостоятельность попыток разрыва с миром промотавшихся отцов и поиска себя в новом времени, которому, как бы герой ни старался, он не принадлежит.

Таким образом, уже первая пьеса Чехова показывает, что драматурга в первую очередь волнует вопрос не о судьбе мира, а о судьбе личности, вышедшей на путь одинокого «самостояния». Этот путь, как показывают чеховские пьесы, часто комичен по своим формам, но трагичен по сути. Чеховские ан-

тиномии свидетельствует о необходимости быть самим собой, понимать себя. И в то же время драматург отмечает, как на этом пути невольно человек становится холоден и равнодушен по отношению к близким. Это ведет и к потере дома, и к разрушению семьи. И лишь в финале, потерпев поражение в сражении с жизнью, по словам А. П. Скафтымова, с ее *обыденным сложением* герой пытается восстановить потерянное. Но это восстановление оказывается невозможным. В итоге драматург, указав на ценность и важность семейных отношений, оставляет решение проблемы современного человека за читателем/зрителем. Опираясь на свой жизненный опыт, он должен найти завершение драматической ситуации. И это завершение не в понимании необходимости семейных отношений, а в поиске пути их создания и сохранения в новых исторических обстоятельствах.

Литература

1. Анненский, И. Ф. Книги отражений / И. Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – 680 с.
2. Достоевский, Ф. М. Собр. соч. в 15 тт. / Ф. М. Достоевский. – СПб.: Наука, 1994. – Т.13: Дневник писателя. 1876. – 541 с.
3. Лакшин, В. Я. О «символе веры» Чехова / В. Я. Лакшин // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1990. – С. 7 – 19.
4. Линков, В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. / В. Я. Линков. – М.: Изд-во Московского университета, 1982. – 128 с.
5. Соловьев, В. С. Три речи в память Достоевского / В. С. Соловьев // Соловьев В. С. Сочинения в 2-х т. – Л.: Мысль, 1988. – Т. 2 / общ. ред. и сост. А. Г. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. – С. 289–323.
6. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. / А. П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1988.

L. G. Tyutelova

Samara National Research University

e-mail: largenn@mail.ru

Family as a value in the drama of Anton Chekhov

Key words: image of family, image of house, dramatic plot, dramatic character, Anton Chekhov's "new drama".

The article considers Anton Chekhov's drama beginning with the early «Bezotsovshchina» (Fatherless) up to the last play «Vishnevyy sad» (Cherry orchard). The development of the dramatic plot and the place of family conflicts in it are analyzed, as well as the evolution of the image of the house and peculiarities of a dramatic character. All this permits to reveal the author's attitude to the problem of the family in the changing world.

А.А.Яцына

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

e-mail: beleccounion.vitebsk@gmail.com

УДК 821.161.1–1.09

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПОЭТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В РУССКОЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Ключевые слова: русская литература, интеллектуальная поэзия, пространство, концептуальный подход, саморефлексия.

В статье рассматриваются особенности интеллектуального типа творчества в контексте интеллектуальной поэзии русской литературы второй половины XX века на примере поэтических текстов И.А. Бродского и Г.В. Сапгира; раскрываются механизмы, с помощью которых художественное сознание конструирует собственную реальность, играет способностью творить небывалое, а также выявляются особенности интеллектуального мышления, авторские модели мира.

Особое место в поэтическом пространстве занимает интеллектуальная поэзия, на которую обращают внимание многие исследователи. Хотя в теории литературы еще не было дано точной формулировки этого понятия [7], можно использовать общеизвестные определения поэзии и дополнить их через понятие «интеллектуальное мышление», которое в современной науке первым дал К.Г. Юнг. По его словам, в интеллектуальном мышлении рациональное начало доминирует над чувствами, интеллект придает ему направление [10].

Следовательно, рассматривая произведения интеллектуальной поэзии, мы будем относить к ней поэтическое творчество, созданное авторами под влиянием преимущественно размышлений, а не эмоций.

Исследованию феномена интеллектуальной поэзии в русской литературе второй половины XX века до сих пор не уделялось достаточно внимания. Изучалось преимущественно творчество отдельных поэтов, при этом их подходы редко обобщались с научной точки зрения. Не было выделено классификационных признаков, по которым поэзию можно было бы однозначно отнести к интеллектуальной. В имеющихся научных работах и в публицистике нет обобщающих положений и выводов, которые бы характеризовали интеллектуальную поэзию в целом.

Цель статьи – провести анализ данного феномена на примере русской литературы второй половины XX века; выявить особенности интеллектуальной поэзии и обобщить их в качестве выводов.

Объектом исследования является поэзия И.А. Бродского, Г.В. Сапгира, Д.А. Пригова, публицистические и исследовательские материалы, посвященные их работам.

Известно, что И.А. Бродского позиционируют как поэта-интеллектуала мирового уровня. Его поэзия выстраивает систему идей и обосновывает средства для их воплощения, причем такой вывод можно сделать из самих высказываний поэта. В эссе и интервью, в стихотворениях и поэмах Бродский продвигает сверхидею преобладания интеллекта и концептуального подхода над случайными, хаотическими чувствами и эмоциями.

В своем интервью 1984 года Бродский говорил, что, прежде всего, работает над формой, а что касается содержания, то он «рассматривает себя в роли подопытной морской свинки собственных идей, смотрит, что с ними происходит, и старается записывать» [2, с.252].

В книге С. Волкова, посвященной творчеству Бродского, можно встретить и другие высказывания поэта, объясняющие принципы его творчества. Так, Бродский нередко говорил, что относится к себе как к метафизической единице и в первую очередь интересуется тем, что происходит с человеком в метафизическом плане. Он добавлял, что «стихи – продукт побочный, хотя всегда считается наоборот» [4, с.316].

Исследователи, которые занимаются анализом творчества Бродского, обращают внимание, что с юности он имел определенные идеи и воззрения, которые старался в дальнейшем оформить как можно лучше и увязать в единый концептуальный замысел. Бродский стремился достичь формы творчества, которая большинству поэтов кажется недостижимой. Его цель состояла в том, чтобы концепция стихотворения не была частной, а отражала весь смысл человеческого существования. Это ярко выражено в строках его стихотворения «Одиночество» 1959 года: «Когда теряет равновесие / твоё сознание усталое, / когда ступеньки этой лестницы / уходят из-под ног, / как палуба, / когда плюет на человечество / твоё ночное одиночество, – / ты можешь / размышлять о вечности / и сомневаться в непорочности / идей, гипотез, восприятия / произведения искусства, / и – кстати – самого зачатия / Мадонны сына Иисуса» [3].

Д.Л. Лакербай обобщает имеющиеся сведения о творчестве Бродского его стремлением к объективности подхода, что в общем виде может показаться абсурдным, когда речь идет о поэзии, поскольку поэзия в классическом представлении как раз основана на эмоциях и чувствах [5]. Между тем именно основные черты поэзии Бродского – стремление к единому замыслу, преобладание концепта над содержанием, бесстрастность и объективность описаний и рассуждений – дают возможность отнести его поэзию к интеллектуальной, а не чувственной. Заметную роль в формировании мировоззрения Бродского как поэта сыграла метафизичность, из-за которой он стремился к универсальному, часто выходящему за материальные рамки понимания мира вокруг. Это прослеживается в его стихотворении 1966 года: «Сумев отгородиться от людей, / я от себя хочу отгородиться. / Не изгородь из тесаных жердей, / а зеркало тут больше пригодится. / <...> / Того гляди, что из озерных дыр / да и вообще — через любую лужу / сюда полезет посторонний мир. / Иль этот уползет наружу» [3, с.164].

Метафизичностью отличалось и творчество Г.В. Сапгира. Сам он использовал выдуманный термин «слоистика», которым называл свое творчество и свой подход. В материалах А. Альчук, посвященных работам Сапгира, можно найти описание его способности выходить за пределы тесного пространства, которое принято называть реальностью [1]. Упоминается также, что Сапгир стремился в стихах, как и в прозе, придавать словесную форму тому, что считалось невыразимым и относящимся исключительно к невербальному.

Анализируя творчество Сапгира и сопоставляя его подход с подходами других авторов, включая О. Хаксли, Ш. Бодлера, В. Пелевина и многих других, А. Альчук приходит к выводу, что еще в начале своей творческой карьеры Сапгир использовал концептуальный подход, сознательно пережевая физическое и метафизическое (именно это он называл «слоистикой»), делая акцент на выражении мысли, а не на творческом порыве. По словам А. Альчук, уже в стихотворении «Сущность» 1963 года поэт выразил своё кредо: «Белый свет не существует / Он в сознании торжествует / <...> / Остается / Карта сущности / Я видел карту / Это в сущности / Слепое белое пятно / Слегка вибрирует оно» [1].

Мысль Сапгир выражает не только как лирический герой повествования или отстраненный рассказчик, но и как мыслитель. Он одновременно выступает автором и критиком, ведет диалог с читателем, задает ему вопросы. На оригинальность творческого подхода Сапгира в значительной степени повлияли его личные переживания, связанные с обеднением литературного слова, с коммерциализацией лирики, с всеобщим проникновением технологий в жизнь людей: в этом поэт видел огромную угрозу для человеческого творчества и для людей в целом. Именно поэтому в работах многих исследователей, например в материалах О.Д. Филатовой, можно найти так много цитат из произведений Сапгира, где не содержится ничего, кроме чистых размышлений, оценок и переживаний [9].

Это дает основания утверждать, что в качестве итога своей творческой эволюции Сапгир стремился к тому, чтобы максимально очистить творчество от конкретики, сделать его общим и универсальным, применить концепт своего «слоистического» подхода к рассмотрению любой злободневной проблемы и сделать поэзию инструментом рассуждения (зачастую используя для этого иронию и иносказание), а не только повествования и описания. Его стремление, вероятно, лучше всего иллюстрируется строфой из сонета «Дух»: «Мое существование фантастично / Разматываясь космос шевелю / И самого себя хочу настичь я / Стремясь из бесконечности к нулю / Есть! пойман!.. Нет! Еще ты дремлешь в стебле / Но как я одинок на самом деле / Ведь это я все я — жасмин и моль и солнца свет / В башке поэта шалого от пьянства / Ни времени не знаю ни пространства / И изнутри трясусь его сонет» [8, с.14].

Схожие замечания делают авторы работ, посвященных творчеству Д.А. Пригова. Так, Т.Г. Прохорова анализирует его произведения (как стихотворные, так и поэтические) и указывает на такие характерные черты концептуального подхода в творчестве Пригова, как ирония над повседневной действительностью, скептический подход к классическим выразительным средствам, эксперименты с языковыми формами и игра слов [6]. Среди рекомендованных для анализа в учебных заведениях стихотворений Пригова – как ранние работы, в которых он играет со смыслом слов, так и более поздние, где он переходит к переосмыслению культурного наследия. В связи с этим язык для Пригова и других концептуалистов называют «испытательным полигоном», инструментом творческих опытов [11].

Итак, мы видим, что феномен интеллектуальной поэзии связан с концептуальным подходом к творчеству, с преобладанием интеллектуального вектора над творческим порывом. Поэты-интеллектуалы стремятся выразить свои идеи и оформить словесно результаты размышлений, которые зачастую принято считать невыразимыми.

Рассмотренные примеры дают возможность понять, что для поэта-интеллектуала важную роль играет гармоничность его произведений, единство замысла. От частных экспериментов и от стремления выражать эмоции по поводу пережитого поэты-интеллектуалы идут к единому концепту. Несмотря на разнообразие личных стилей, интеллектуальная поэзия характеризуется тем, что автор стремится разработать единый подход к своему творчеству.

Язык для интеллектуальной поэзии – инструмент выражения сложных идей и одновременно средство для экспериментов. В интеллектуальной поэзии хорошо прослеживается отождествление субъекта и объекта размышлений, то есть саморефлексия, и под влиянием мыслей автора зачастую меняется язык, которым он пользуется. Универсальность формы неизбежно ведет к тому, что поэт-интеллектуал начинает использовать собственный набор языковых средств, поскольку классического инструментария ему зачастую бывает недостаточно.

Литература

1. Альчук, А. Воображаемое и реальное в «слоистике» Генриха Сапгира / А. Альчук // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sapgir.narod.ru/texts/criticism/alchuk.htm>. – Дата доступа : 20.02.2017.
2. Бродский, И.А. Большая книга интервью / И.А. Бродский. – М., 2000. – С. 251.
3. Бродский, И.А. Большое собрание сочинений в 6 томах / И.А. Бродский – М.: Книжная лаборатория, 2015. – 164 с.
4. Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. – М., 1998. – С. 316–317.
5. Лакербай, Д.Л. Поэзия Иосифа Бродского 1957–1965 годов: опыт концептуального описания / Д.Л. Лакербай // Дис. ... канд. филол.наук. / Д. Л. Лакербай. –Иваново, 1997.
6. Прохорова, Т.Г. Постмодернизм в русской прозе / Т.Г. Прохорова. – Казань: Казанский государственный университет, 2005.
7. Теория литературы: учеб. пособие / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2007.
8. Тучков, В. Генрих Сапгир. Собрание сочинений / В. Тучков – М.: Третья волна, 1999. – С. 14
9. Филатова, О.Д. Г. Сапгир: «самокритика» текста / О.Д. Филатова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sapgir.narod.ru/texts/criticism/crit4.htm>. – Дата доступа : 25.02.2017.
10. Юнг, К.Г. Психологические типы / К.Г. Юнг. – М., 2008.
11. Язык концептуализма. Дмитрий Пригов. Анализ стихотворений // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://goo.gl/BK8TgQ>. – Дата доступа : 20.02.2017.

A.A. Yatsyna

Vitebsk state university of P. M. Masherov
e-mail: beleccounion.vitebsk@gmail.com

Art potential of poetic consciousness in the Russian intellectual poetry of the second half of the 20th century

Keywords: Russian literature, intellectual poetry, space, conceptual approach, self-reflection.

This article features peculiar properties of the intellectual type of creativity in the context of intellectual poetry in Russian literature of the second half of the 20th century by analyzing the poetry of Brodsky and G. Sapgir. Besides, it reveals authors' models of the world, shows the process of designing a personal reality by developing intellectual art consciousness, and provides an opportunity to create something extraordinary; thus, poetical thinking claims to discover objective knowledge.

V. ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЧЕСКАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

М.В. Барсегян

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

e-mail: m.v.barsegyan@mail.ru

УДК 82-319.2

ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ АНТИУТОПИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Ключевые слова: антиутопия, 21 век, прогресс, будущее, прогнозирование

В статье рассматривается специфика развития жанра антиутопии в начале 21 века. На материале конкретных романов описывается круг проблем, затрагиваемый антиутопиями

Начало XXI века – новый этап в развитии человечества. Отличительной чертой этого периода является глобализационный процесс, который носит двоякий характер. С одной стороны, глобализация имеет целью интеграцию, т.е. экономическое и культурное сближение народов. С другой – приводит к унификации, что неизбежно влечёт за собой проблему оригинальности и независимости личности. По мнению многих исследователей, в современных процессах глобализации преобладают негативные тенденции: она способствует росту нищеты, безработицы, ведёт к экологической катастрофе.

Характерными чертами общества начала XXI века становятся: массовое производство и потребление (а в соответствии с этим определенные ценностные установки), интеграция науки (но достижения зачастую носят противоречивый характер), ускорение темпов развития технического прогресса (который порождает скептическое отношение к жизни), усиление экологических проблем (ввиду бесконтрольного потребления невозобновляемых ресурсов). В связи с этим возникает вопрос: таким ли светлым будет будущее, каким его хотят представить?

Антиутопия – жанр, активное развитие которого в начале XX века обусловлено научно-техническим прогрессом, экономическими, политическими и культурно-историческими изменениями в обществе. В этот период в результате масштабных политических изменений (в том числе мировых войн), возобладали пессимистические настроения. Антиутопия как течение философской мысли и как литературный жанр хорошо вписывается в этот период, отражая настроения большинства. Она отрицает мечты утопистов о возможности построения справедливого общества и показывает, каким в результате становится мир, который развивается на утопических идеях. Попытка установления идеального общественного строя заканчивается катастрофой. Антиутопии имеют направленность в будущее – взяв негативную тенденцию в настоящем, авторы развивают ее и показывают, что ожидает человечество, если оно не сменит вектор развития: «...антиутопия склонна к тенденциальному прогнозированию, принимая во внимание основные – в восприятии автора!

– феномены современной ему социальной жизни или технологического развития» [5]. Это одна из важнейших функций антиутопии: при помощи прогнозирования она призывает изменить настоящее и пытается предостеречь человечество от возможных катастроф в будущем. Таким образом, в противоречивое, переходное время (именно так характеризуется вторая половина XX – начало XXI века) антиутопии остаются наиболее актуальными. Тенденции, наблюдаемые в области науки и техники, экономики в начале XXI века, оставляют много нерешенных вопросов и вызывают множество противоречий. Литературные тексты – это запечатление ответной реакции человеческого сознания на современные общественные процессы. Именно поэтому «черты антиутопии стали привычной деталью, более того – неотъемлемой частью художественного мышления 2-й половины XX в.; <...> настала пора говорить об антиутопизме как проявлении рубежного сознания, об антиутопизме как неотъемлемой части художественного мышления конца XX – начала XXI вв.» [3].

Антиутопические произведения этого периода отражают наиболее волнующие человечество проблемы. Мир произведения Т.Толстой «Кысь» (2000) – это альтернативная история развития России. Действие происходит после Взрыва, который изменил привычную жизнь людей, привёл к тяжёлым последствиям. В обществе действует социальное расслоение. Люди разделились на тех, кто родился до Взрыва – их назвали Препыми – и после, – таких, как главный герой Бенедикт. Препые пытаются сохранить остатки цивилизации и культуры, поучая новых. Есть еще Перерожденцы, которые занимают самое низкое положение (их запрягают в сани как коней). Они прези-

раемы, их стараются избегать: «Страшные они, и не поймешь, то ли они люди, то ли нет: лицо вроде как у человека, туловище шерстью покрыто, и на четвереньках бегают»[4]. В результате такого разделения люди перестают понимать друг друга. Прежние кажутся странными, поскольку рожденные после Взрыва абсолютно другие как по внешним признакам, так и в плане духовно-интеллектуальном: «с нонешними голубчиками, с нами, то есть, того разговору уж не заведешь. Да и то сказать: Прежние наших слов не понимают, а мы ихних. Прежние – они с виду как мы. Мужики, бабы, молодые, старые – всякие. Больше пожилых. Но они другие. У них такое Последствие, чтоб не стариться. А больше никаких. И живут себе и не помирают, от старости-то. От других причин – это да, это они помирают. Их совсем мало осталось, Прежних»[4].

У людей, рожденных после Взрыва (о котором мало сказано, но понятно, что это результат действий человека), стали появляться различные уродства: петушинные гребешки, жабы, свиньи хвостики, уши на разных частях тела, излишнее оволосение. Помимо внешних проявлений есть и другие. Так, человечество перестало развиваться, деградировало в научно-культурном плане. Теряется связь между поколениями и, соответственно, традиции. Новые жители не могут понять культуру прошлого: как Прежние читают книги, восхищаются картинами, статуями и другими памятниками искусства. Книги вообще находятся под запретом, поскольку считается, что это зараза, от которой можно заболеть. Если у кого-то обнаруживают книги (нередки доносы соседей друг на друга), их забирают санитары на лечение, после которого еще никто не возвратился. Новые люди ловят мышей для еды и для обмена на другие продукты, курят и пьют «ржавь», их язык состоит из смеси разных диалектов. Образ главного героя – Бенедикта – противоречив. Его мать – интеллигентка из Прежних, отец – из «нонешних». С одной стороны, он отличается от новых жителей, ведь, в отличие от многих, его посещают мысли, которые он называет философскими, он обладает воображением. Постепенно Бенедикт открывает для себя мир книги, и этот мир становится для него смыслом жизни. С другой стороны, герой ограничен, он не может понять содержание, смысл произведения. В выборе книг для чтения Бенедикт руководствуется алфавитным порядком. По сути, он не видит разницы, что читать – классическую литературу или анекдоты. Чтение для него – механический процесс, он не проникает в глубину, суть произведений. Не важно, сколько он еще прочитает книг, поскольку на примере Бенедикта можно увидеть, что не всегда чтение облагораживает. Интеллектуально герой не меняется в лучшую сторону после прочтения книг. Чтение не спасает его и от нравственной деградации, в финале произведения Бенедикт становится санитаром. Он заострен на внешней, материальной сфере, сфера духовности и культуры остается за пределами его понимания. Бенедикт не способен понимать переносное значение слов, многие искажаются в его речи: "могозин", "энтиллегенция", «оневерсетецкое абразавание», «фелософия», что еще раз подчеркивает сатирический образ псевдоинтеллектуала.

Книга в произведении выступает одним из главных символов традиций, не случайно она запрещена. Дело совсем не в болезнях, которые она может принести, как говорит тесть Бенедикта: «Не в книгах Болезнь, мил человек, а в головах» [4]. Памятник Пушкину, который хочет воздвигнуть Никита Иванович (Прежний житель) как протест против незаконного приписывания себе Федором Кузьмичом (главой города) чужих произведений искусства и литературы, выступает в качестве важного символа в исторической судьбе русского народа. Современное общество утрачивает связь с традицией, а это в результате приводит к обнищанию, духовной деградации. Утрата духовности, упадок культуры и нравственности, деградация общества – эти тенденции, которые характерны для современного общества, обличаются Т.Толстой. В тексте они доведены до крайности, сатирически высмеиваются. Именно в сохранении традиций и культурного наследия видится возможность гармоничного развития общества.

В произведении Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня» (2005) поднимается проблема клонирования, свободы личности, ценности человеческой жизни. В Великобритании будущего наиболее богатые люди имеют клонов. Последние существуют для того, чтобы отдавать свои органы тем (если им понадобится срочная трансплантация или они хотят пройти процедуру омоложения), кто платит за них огромные суммы. Повествование ведется от лица тридцатилетней Кэти Ш., которая, как и все ее знакомые, появилась в результате клонирования. Она училась в школе Хейлшем. Эта школа, в отличие от многих других, где воспитываются подобные дети, пыталась доказать обществу, что у клонов тоже есть душа, они способны думать, чувствовать. Воспитание отличалось от принятого в остальных заведениях более внимательным отношением к внутреннему миру учеников. С этой целью устраивались выставки, где ученики демонстрировали свои рисунки и поделки. Знакомясь с творчеством таких детей, люди должны были понять, что клоны не отличаются от них самих. Однако основной принцип – умалчивание правды о будущем воспитанников – соблюдался школой. Поэтому никто из учеников до момента взросления не знал, что его ожидает.

В описанном Кадзуо Исигуро обществе люди делятся на «правильных» и «неправильных». Большинство не хочет думать о том, как на самом деле выращиваются доноры и в каких условиях они находятся. Богатые британцы пекутся только о продлении своей молодости путем замены состарившегося органа. А то, что донор может быть существом со своим внутренним миром, они предпочитают не замечать. Некоторые даже испытывают отвращение к ним: «Да мы все вас боимся. Мне самой в Хейлшеме почти каждый день приходилось сражаться с этим страхом. Иной раз я с таким отвращением смотрела на вас вниз в окно своего кабинета...» [2]. Кэти вспоминает детство, которое не отличалось от детства обычных детей: игры, дружба, влюбленность, радость, ссоры – такие же эмоции испытывает любой человек.

Каждый из искусственно созданных людей после окончания школы отправляется в поселение, где ждет момента, когда понадобятся его органы. Он может работать, например, быть помощником тех, кому уже совершили «выемку». После определенного количества таких «выемок» (около трех-четырех) клон «завершается». Кэти вместе со своим возлюбленным Томми, с которым она встретила через много лет после окончания школы, пытается найти способ отсрочить «выемку», чтобы они успели побыть вдвоем. Однако слухи о том, что это возможно, оказываются ложными.

Никто из героев по-настоящему не пытается изменить свою судьбу. Они не представляют свою жизнь другой, общество не оставляет им этой возможности. Для клонов естественно то, что они отдадут свои органы и «завершатся». Попытка отсрочить свою судьбу не является попыткой ее изменить. Они сами не видят другой цели своего существования. Автор затрагивает нравственно-этические вопросы, связанные с клонированием человека, указывает на то, как легко цель во благо (спасение жизни человека, ее продление) может стать злом для других. Важный момент – реакция людей, которые предпочитают не замечать, что клонированные человеческие существа тоже имеют души.

В романе Д. Глуховского «Будущее» (2013) действие происходит в Европе XXV века. Люди победили главную, на их взгляд, проблему – смерть и достигли вечной жизни на Земле. Главный лозунг нового мира – счастье и удовольствие для каждого, кто живет вечно. Однако действует он только в отношении тех, кто богат. Люди, у которых нет денег, вынуждены обеспечивать спокойствие и безопасность тем, кто может себе это позволить. Люди больше не верят в Бога, поскольку в нем нет необходимости. Ведь страх перед неизвестностью своей судьбы отступил с изобретением вакцины бессмертия. Однако последняя доступна не каждому, ведь планета перенаселена, поскольку не происходит смена поколений. Население остановилось на отметке сто двадцать миллиардов шестьсот два миллиона четыреста восемьдесят одна тысяча человек. Семья как социальная ячейка общества отпадает за ненужностью. Рождение находится под запретом, кто его нарушает – получает прививку старости, которую производят специально обученные отряды Партии Бессмертных. В результате человек за короткий промежуток времени (около пяти лет) стареет и умирает. Вакцина бессмертия стала способом заработать огромные деньги. Поскольку желающих получить ее много, а каждый год освобождается (в результате несчастных случаев, самоубийств) небольшое количество мест для бессмертных, то она продается на аукционах за огромные суммы.

Согласно Д. Глуховскому, в результате перенаселения планеты возникла не только проблема рождаемости. Актуальными становятся трудности добычи чистой воды и натуральной еды, поскольку на всех их не хватает. Качественные продукты, вода, просторные дома – всё это доступно только тем, кто в состоянии много заплатить. Естественность вытесняется искусственностью. Большинство живет в высоких зданиях в маленьких квадратных кубах, экономя пространство, люди лишены настоящего солнца, чистого воздуха, деревьев, травы. Вместо этого их окружают экраны, на которых транслируются виды природы, а с нарисованного неба светит искусственное солнце. Еще одна проблема – развитие науки. Общество, не стесненное рамками жизни, могло бы двигаться вперед, масштабно мыслить, осваивать космос, океаны, недра земли. Однако этого не происходит, люди сосредоточились на том, чтобы заработать много денег и получать вечное удовольствие. Не происходит обновления культуры. С приходом вечности искусство замерло. За сто лет не было написано ни одной книги, не снято ни одного нового фильма. Нет свежих, передовых идей, поскольку и поколения не обновляются. При этом многие чувствуют себя несчастными и, чтобы спокойно спать по ночам, вынуждены принимать таблетки счастья. Самоубийства только подтверждают, что вечная жизнь не принесла людям спокойствия.

Антиутопии сохраняют свою актуальность в конце XX – начале XXI века как в одном из переломных моментов истории. В жанре антиутопии нашли отражение не только изменения в общественной жизни, но и наиболее существенные явления начала XXI века, а также философские вопросы: экологическая катастрофа, биологические эксперименты, технический прогресс и духовная деградация, утрата связей с традициями и культурой, проблема свободы личности. В XXI в. анти-

утопии также пытаются прогнозировать развитие человечества и ставят перед собой цель предупредить людей о возможных опасностях. Антиутопии становятся средством для выражения авторами их опасений, а также общественных настроений.

Литература

1. Глуховский, Д. Будущее / Д.Глуховский // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id=21740&p=1. – Дата доступа: 21.02.2017.
2. Исигуро, К. Не отпускай меня / К.Исигуро // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id=13324&p=1. – Дата доступа: 16.02.2017.
3. Маркова, Т.Н. Жанровое поле антиутопии на рубеже XX-XXI веков / Т. Н. Маркова // Время как объект изображения и рефлексии: междунар. научн. конф. (Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010) // Материалы – Иркутск; из-во Иркут. гос. ун-та, 2010. – С.411-418.
4. Толстая, Т. Кысь / Т. Толстая // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=56602>. – Дата доступа: 11.02.2017.
5. Тузовский, И.Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий / И.Д. Тузовский. – Челябинск, 2009. – 312 с.

M.V. Barsegyan

Yanka Kupala State University of Grodno

e-mail: m.v.barsegyan@mail.ru

Problematic and topical field of late 20th – early 21st centuries dystopia

Key words: dystopia, 21st century, progress, future, forecasting

The article is dedicated to the analysis of peculiarities of dystopia genre development in early 21st century. The set of problems which are touched upon in dystopias has been described on definite novels material.

М.С.Будько

Средняя школа №148 г. Минска

e-mail: melkiy@tut.by

УДК. 821.161.3

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОЛИФОНИЗМ РОМАНА «ПОЧЕРК ЛЕОНАРДО»

Ключевые слова: антропонимы, ономастика, интертекст, контекстуальные связи, библейские мотивы.

Данная статья ставит целью изучение имен собственных, их соотношенность с пратекстом, отсылки к интертекстуальным связям и взаимодействие имен в построении сюжета произведения.

В настоящее время накоплен значительный материал, как по общим, так и по узким вопросам литературной ономастики в рамках антропоцентрической парадигмы. В литературоведении актуальность изучения антропонимов определяется ее включенностью в круг современных исследований. Так, роль антропонимов изучают когнитивная лингвистика, литературная ономастика и теория интертекста. Поднимается вопрос о способах выражения именами разнообразных смыслов, специфике литературных омонимов и их функция в художественном тексте.

В романе Д.И. Рубиной «Почерк Леонардо» все герои повествования самодостаточны, образ каждого из них продуман до мелочей. Особое внимание автора направлено на семантическую и функциональную специфику имен собственных в произведении. Как же реализуются заявленные свойства имени, в чем они проявляются и, самое главное, что дают для понимания романа? Опираясь на антропологическую семантику и анализируя жизни героев, можно усмотреть некоторые авторские намеки и параллели в судьбах персонажей.

Для выявления и описания контекстуальных и интертекстуальных связей литературного антропонима, приведем несколько примеров: Анна - не только Праведная Анна, но и пророчица Анна, которая служила в Иерусалимском храме в те же времена, что и Симеон, в христианской традиции – мать Девы Марии, канонизированная святая. С греческого Nanna – грациозная, миловидная. Прежде, чем «стать» Анной, она была маленькой худенькой малышкой без имени. Отчаянным ребенком, жадно изучающим зеркала. И лишь после появления в семье Машуты и доктора, девочка впервые в романе приобретает персонификацию – становится Нютой. Позже, после полного осознания своего «дара»: умения уходить в зеркалье, писать оборотнем, предсказывать смерть окружающих, Нюта становится Анной. Анна - «зеркальное имя», имя - палиндром, которое прекрасно отражает суть характера, умения и дара героини. Даже первое слово, которое должна была прочесть маленькая Нюта содержит «палиндромный» слог: буб-лик. Анна видит себя в зеркале слева направо, пишет оборотнем, иначе называемым «почерком Леонардо».

В тексте же не раз фигурирует разноплановость мнений о природе Анны. Элизер обращается к ней в большинстве случаев либо «свет мой зеркальце» либо «ангел Ньюта»:

«Вдруг навалится, ангел мой, Ньюта, шершавая сука-ска... Вот, таблетками ее и гоню»; [2, с.142] ...А хочешь, свет мой, зеркальце, расскажу тебе грустную историю поруганной любви? [2, с.25]

Владимир же уверяет, что Семен считал Анну никем иным, как ангелом:

Слышали бы вы его рассуждения!.. Удавиться было впору. Например, он уверял, что она – ангел. Смешно, конечно? Не в том смысле, что типа как с неба ангел, а, мол, природа ее родственна неким существам, которые в народном сознании фигурируют как ангелы-архангелы всякие... [2, с.276]

Часть персонажей сторонятся Ньюты из-за ее «дара» предсказывать смерть. Часть считают ее весьма странной, поскольку она часами способна глядеть в зеркала:

И если осторожно поставить это зеркало на обувную тумбу в прихожей, точнехонько против другого, «генеральского», в резной черной раме, и медленно всплыть в глубокое, колеблемое тугими струями пространство между ними, открываются два входа в бесконечные зеркальные коридоры... Ньюта научилась скрывать эту игру, потому что Ма очень плохо относится к зеркалам, неохотно в них смотреть и даже, кажется, немножко боится, что очень глупо. [2, с.54]

В романе неоднократно всплывает не только способность Анны предвидеть с открытыми глазами смерть людей, способность ментально теряться в бесконечном лабиринте зеркал, автор Рубина также описывает глаза Анны как морскую пучину:

Христина, ну... хватит, – наконец попросила девочка. Лицо ее осунулось, глаза потемнели, пот бусинами высыпал над верхней губой. [2, с.56]

А глаза невероятные, морские – зеленая просинь, – цепляли они тебя поверх смеха так повзрослому, словно дознаться хотели: ты откуда? ты кто? [2, с.65]

Глаза – переливистые, как в быстром ручье в солнечный день... [2, с.69]

Такого рода глаза, как известно, – характерная черта различного рода inferнальных существ: русалок, духов и пр.

Приемная мать Анны – Машута, Мария. Имя Мария является транслитерацией древнееврейского имени Miriam (Мириам), в переводе – "горечь". Наиболее известной его обладательницей была Пресвятая Дева Мария, мать Иисуса Христа. Героиня испытала горечь бытия: *«ровно год назад у них после многолетних медицинских мытарств родился крупный, красивый мертвый мальчик»*. [2, с.16].

Машута и Толя теряют ребенка, берут опеку над Ньютой, которая, превратившись в Анну, разрушит разум приемной матери. Ей будет суждено потерять и дочь, не физически, но душевно: *«Это не Ньюта, это ее проклятое отражение! Она и Ньюту уничтожила, сожрала, теперь за мной пришла!»* [2, с. 288].

Машута – учитель музыки, что немаловажно. Характер творческого человека красной нитью проходит по сюжету произведения автора. В жизни Ньюты сплошь и рядом музыканты, циркачи, художники... Музыкальные люди на протяжении всей жизни будут окружать маленькую Ньюту и взрослому Анну. Фаготист Семен, (Сеня устами Анны, Саймон – в американской интерпретации, Сенчис – ласковое и любимое дедовское обращение, Семен Александрович – в музыкальных кругах: *«Мое имя Профессор произносит на здешний лад, и мне это даже нравится, есть нечто аристократическое в этом „Саймон“. Не то что плебейское „Сеня“, которое всю жизнь сопровождает меня дурашливой припрыжкой»*. [2, с.33].

Само по себе имя Семён – русскоязычная форма древнеиудейского имени Симеон (Шимон), имеющего значение «слушающий», «услышанный Богом».

Спустя время героиня обретет «зеркальное имя» и станет Анной лишь тогда, когда раскроет свой дар целиком и полностью. И в этом ей поможет простая нянька Христина. Очередной яркий персонаж; антропологическая семантика неизбежно отсылает читающего к Библии. Христина проста, не стесняется в выражениях, но всю жизнь останется верна Ньюте и ее семье. Хотя изначально ее методы и выражения кажутся настораживающими, маленькая Ньюта, принимает ее как воспитателя: *«Значить, не трамвироваты вас, Анна Анатольевна... – И вдруг говорит другим голосом: – Йды-но сюды, уёбище!»* [2, с.50], однако, несмотря на просторечия и «варварские методы воспитания», Христина желает Ньюте добра. Уже в их странных играх, читающий отмечает упрямство и настойчивость маленькой девочки. Она беспощадна к себе и проявляет неподдельное любопытство к миру: *«Папа однажды объяснял, как человека режут и зашивают, а потом вытягивают нитки. Три куклы были зарезаны и выпотрошены Ньютой после его увлекательного рассказа»* [2, с.53]; *«Однако... если никчемная правая рука станет такой же умницей и проворницей, как левая, вот будет здорово кидать сразу пять мячиков, как тот жонглер в шапиту!»* [2, с.56]

Если Христина воплощает собой бытовое воспитание, то Элизер – умственное. Сам Элизер – истинный учитель и друг Анны, первый человек не побоявшийся ее дара. Имя из Танаха (Элизер – раб Авраама). "Эли" означает "мой Бог", "эзер" – "помощь". Имя Элизер можно перевести как "мой Бог – помощь". Станный физик, способный с ювелирным мастерством вытачивать зеркаль-

ную амальгаму: «После школы Нюта иногда приходила посидеть у него в подсобке, во все глаза наблюдая, как его пухлые, но точные руки наносят амальгаму на стекло, режут по формату, готовят подкладки на «спину» – чтобы зеркало не билось». [2, с.142]

Из приведенного контекста видно, что автор отсылает читателя к пратексту, используя в качестве имен собственных библейские имена. Очевидно, библионимы занимают очень сильные позиции в когнитивной базе носителей культуры, к которым, безусловно, относится автор текста «Почерк Леонардо» Д.И. Рубина.

Во взрослой «зеркально-цирковой жизни» Анна станет женой Владимира. Имя собственное Владимир включает в себя два корня: "влад" (владеть, власть) и "мир" (мирный, мир). Владимир – "владеющий миром", "властелин мира". Он примет дар Нюты как таковой. Будет оберегать ее богатый внутренний и необычный мир, пока та не решится уйти от мужа к другому. И тогда он в ревности и ярости набросится на хрупкую девушку, и ударами разрушит часть ее зеркального мира. Анна тонка с самого детства, подобно зеркалу. Она не может вступать в драку: «Так она узнала, что ей нельзя на человека руку поднимать. Что рушатся какие-то зеркала в залобной части. Разлетаются в осколки... И очень медленно восстанавливаются». [2, с.270] Позже Владимир поймет, что больше не имеет власти над «зеркалами Нюты».

Таким образом, сопряженные антропонимы романа Д.И. Рубиной «Почерк Леонардо» организуют целостную систему семантического поля, относящегося к типу «Божественного»: Анна (пророчица), Мария (Богоматерь), Семен (Услышанный Богом), Элизер (помощь от Бога).

Приведенные антропонимы проецируются на личность читателя и ментальную модель произведения, которая является творческим индивидуальным переосмыслением художественного мира текста.

В заключении отметим, что антропонимическое пространство произведения насыщено и многообразно, не содержит случайных имен собственных и сопряжено с контекстом. Здесь же имя обладает функционально-эстетической ценностью и его подбор в произведении «Почерк Леонардо» – целенаправленный процесс, служащий воплощению авторского замысла.

Литература

1. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург / Н. А. Кузьмина. – Омск, 1999. – 124 с.
2. Рубина, Д.И. Почерк Леонардо / Д. И. Рубина. – М.: Эксмо, 2014. – 345 с.

M.S. Budko

Minsk Secondary school №148

e-mail: melkiy@tut.by

Anthropological Polyphony in the Dina Rubina's Novel Leonardo's Scribble

Key words: anthroponyms, onomastics, intertext, contextual connections, biblical motifs

This article deals with study the proper names, their correlation with the pretext, references to intertextual relations and the interaction of names in the construction of the plot of the work.

Е.Н. Букотина-Исупова

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

e-mail: zvezdaplenitelna@mail.ru

УДК 821.161.1-344:94(470-25)

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МОСКВЫ В РАССКАЗЕ «ПЕТУШОК» АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Ключевые слова: мифопоэтика, автобиографическое пространство, мотив юродства, народный вариант православия, символический подтекст.

В статье раскрываются приемы мифопоэтизации образа Москвы в прозе Алексея Ремизова на примере рассказа "Петушок", такие как индивидуально-авторская семиотизация географического и исторического пространств, актуализация мифа о Китеж-граде, создание народно-православного мотивно-образного комплекса.

До эмиграции писатель Алексей Ремизов успел увидеть, как глубоко православная, проникнутая старинной народной культурой Москва, его родной город, была «изуродована» революционным переворотом. Ведь Москва, в которой живут герои Ремизова, – не столько исторический Третий Рим, носитель религиозно-политической, мессианской роли преемника величия Римской империи, а православный, мифологический, почти сказочный Китеж-град, в котором творятся чудеса, живут «божьи люди» и юродивые, а православные святые и небесная Троица существуют не

только в строгих церковных молитвах, а в ежедневном жизненном укладе. И Москва – «Китеж-град», на глазах Алексея Ремизова, исчезает в пучине-водовороте революционных событий.

Восприятие мира как чуда и тревожные предчувствия отчетливо прослеживаются в рассказе «Петушок», который Ремизов написал в 1905–1911 годах и отредактировал в 1922 году. В этом рассказе Ремизовым наиболее ярко выражена народно-православная символика. Московское странство для главных героев «Петушка» расположено в координатах чудесного и волшебного, потому что они открыты Чуду и верят в Бога.

С самого начала показан мир ребенка в его непосредственности, склонности к озорству. «Петька, мальчонка дотошный, шаландать куда гораздый, увязался за бабушкой на богомолье. То-то дорога была <...> И страху же натерпелась бабушка с Петькой и опаски <...> А Петька поморочил-поморочил бабушку, да вдруг и подносит ей полную горсть не червяков, а земляники <...> Петьке все хотелось мощи посмотреть, что там внутри находится, приставал к бабушке, а бабушка говорит: „Нельзя, грех!“». После этого он на колокольне «ухватился за веревку, чтобы позвонить. Еще, слава Богу, монах оттащил, а то долго ли до греха». Мальчик и шутит, и озорничает, но видим, как любит свою бабушку. Он простодушно, беззлобно мечтает стать разбойником и уйти в монастырь: «В монастыре хорошо, ризы-то какие золотые, и всякий Божий день лазаю на колокольню, никто тебе уши не надерет, и мощи смотрел бы. Монаху все можно, монах долгогривый» [1, с.542–544].

Через призму детского восприятия Ремизов наглядно демонстрирует наивно-предметное мышление детей, желающих быть поближе к чуду:

«– Бабушка, все от яичка? – Пошли ей Господи! <...> И Петька дни считал и беспокоился не меньше бабушки, <...> забыл он, что яйцо им самим подложено, и верил в яйцо куриное, как в настоящее» [1, с.554–556]. Здесь необходимо отметить, что яйцо с древности у разных народов является одним из первых религиозных символов создания мира, происхождения, надежды, солнца, весны жизни, плодородия [2]. Русский фольклор дает представление о яйце, как символе бессмертия (смерть Кощея – в яйце), модели мира («Курочка ряба»), частей времени (загадки). В христианстве яйцо – главный символ воскресения, бессмертия, вечной жизни. Кроме того, яйцо соединяет в себе символику безопасности, дома, гнезда, с воображаемым птенцом, которому еще предстоит выйти наружу, в Жизнь. Так мы можем провести параллель: яичко, а затем появившийся из него на свет петушок – это и есть Петька, у которого и прозвище – Петушок, сейчас весна его жизни, а впереди – надежда, будущее. А потому и в вопросе его: «Бабушка, все от яичка?» – сакральный смысл. Алексей Ремизов использует здесь прием параллельной парности образов: старая индюшка, доживающая свой век, и «индейский» петушок – это бабушка и Петька.

Тем более безысходно для героев революционное будущее – хаотическое, неясное, грозящее разрушить веками сложившийся чудесный мир. Здесь уместно вспомнить некоторые другие произведения Ремизова, созданные писателем в тот же период и несколько позже. Тревожность и ощущение ужаса прослеживаются в символистском романе «Взвихренная Русь», вышедшем в 1927 году. В рассказе-вступлении «Бабушка» Ремизов олицетворяет Россию и задает вопрос: «Бабушка наша костромская, Россия наша, и зачем тебя потревожили? <...> И зачем эта глупая лавочница полезла с своим одеялом человека будить?» [3, с. 9]. Образ православной России напрямую связан с образом бабушки, так же как образ мальчика Пети – с мироощущением самого писателя в Москве, так похожей на Китеж-град. Именно на детство, отрочество и юность Ремизова пришелся расцвет народного православия конца XIX века. Писатель не единожды отмечал автобиографическую основу рассказа, события происходят в местах, где прошли детство и юность Алексея Ремизова. Поэтому и детали быта, и топографические приметы Москвы (храмы, улицы, переулки, ограды), и особенности будничной и праздничной жизни московских православных – все в рассказе точно. Совершенно ясно, что и описываемые Ремизовым иконы – образы Московских чудотворцев, хорошо известны ему.

Олицетворение из «Взвихренной Руси» перекликается с главной героиней рассказа «Петушок». Она воплощает в себе качества, присущие православной традиции: кротость, жертвенность, набожность, всепрощение и долготерпение.

Церковные праздники Ремизов использует, чтобы отмечать хронологию событий. Он не указывает даты, только называет дни (Воздвижение, Покров, Ильин день и так далее). С одной стороны, это обусловлено характером главной героини, бабушки Пети («Бабушка богомольная, не пропустила она ни одной службы») [1, с.548], с другой – демонстрирует глубокую связь между повседневной жизнью и православной культурой. Этот образ символизирует народное, неканоническое православие. Так фиксируется цикличность, повторяемость народной жизни. Когда не указана дата, неизвестен и год. Следовательно, нет и линейного хода времени – жить в этом дремлющем, проникнутом верой и ощущением чуда мире можно сколь угодно долго. Через восприятие героев Ремизов показывает глубокое знание православных традиций и праздников, московских и подмосковных храмов, церквей, монастырей.

В прозе Ремизова мотив юродства звучит довольно часто. Так, упоминается сохраняемая бабушкой Пети икона: «Московские чудотворцы – Максим блаженный, Василий блаженный, Иоанн юродивый – стоят один за другим – Василий наг, Максим с опояскою, Иоанн в белом хитоне, руки так – перед Кремлем московским» [1, с.553]. Следует отметить, что все три чудотворца – это реальные исторические личности, юродство которых совпадает по времени с тяжелыми для Москвы временами: правлением Ивана Грозного, Смутным временем, народными волнениями. Они закрывают руками Кремль, как бы защищая столицу от испытаний. Над Кремлем – Троица, святое для православия триединство, небесное заступничество.

Даже святые не могут уберечь Москву от безбожного хаоса: «И чувство, обуявшее улицы, ворвавшись в будничные дни и мысли светопреставлением, <...> смутным предчувствием беды какой-то напасти неминуемой, охватило старую душу бабушки у порога ее смерти» [1, с.558–559].

Нарастающие революционные настроения и предчувствия кровавых событий показаны Ремизовым через образ горящей Москвы на иконе с тремя юродивыми: «И вот ровно пещерные горы огненные Московских чудотворцев, и в яви огненные, огненными языками планули на московский Кремль, и в ночи дымящее зарево разлилось над Москвою» [1, с.562]. Образ прежней православной Москвы резко контрастирует с образом народного восстания. Ремизов иллюстрирует это, сравнивая, например, установленный на баррикаде «кумачный» (ярко-красный) флаг с «воздухами» (покровами, используемыми в церкви) [1, с.564].

Неожиданно приходит к Пете, живущему с набожной бабушкой, его обнищавший отец, который приходится ей племянником и по ряду признаков – вор и каторжник. Он примыкает к революционно настроенным массам – носителям идеи разрушения и вседозволенности. В наивном детском восприятии образ отца-разбойника романтизирован: рассказы отца перекликаются с прежней мечтой ребенка стать разбойником, а потом уйти в монастырь. Только теперь Петя уже не думает о монастыре – он видит себя, по-прежнему с детским простодушием, разбойником [1, с.559–561]. Это очень символично с точки зрения утраты народом духовности, из-за чего глубоко переживает писатель – современник и очевидец революционных событий.

Крах всего, что было дорого бабушке Пети, Ремизов изображает одним коротким эпизодом: племянник-разбойник грабит ее, сворачивает шею любимому петушку, сам Петя случайно попадает под обстрел патруля и погибает. А позже и единственная индюшка издыхает от старости. Лаконичность повествования в этом месте наглядно демонстрирует беспощадность и неотвратимость всеобщего хаоса.

Нами уже проведена параллель между Петькой и петушком, не случайна одновременность их гибели. Однако есть здесь и более глубокие семиотические нити. Во-первых, в христианской традиции петух связан с символикой света и возрождения, бдительности по отношению ко злу (размещение фигурок петуха на флюгерах домов, а также церквей), кроме того петух также символизировал ангелов, небесное воинство [4, с.500–501; 5, с.76–78, 110, 260; 6, с.158–160, 310, 346, 371–372, 427, 589–590]. Невинных детей, каким по сути и являлся беззлобный Петька-Петушок, также называют ангелами. А главное, издревле, со времен еще Дмитрия Донского на московских монетах изображался петух: это самый древний христианский символ Москвы – Москвы православной, Москвы духовной [10]. И смерть петушка от рук разбойника, гибель Петьки-Петушка от случайной пули патруля тех же «разбойников» – это символ гибели Святой Москвы, всей Священной Руси. Москва здесь – богоугодный Китеж-град, подвергнувшийся вражьему нападению и исчезнувший, по преданию, в пучине. Обреченность предстоящей жизни Ремизов иллюстрирует словами самой бабушки: «пошла я свечечку поставить Ивану Осляничку обидящему, хочу поставить, а рука не подымается» [1, с.564]. И как Россия-матушка, так и эта богомольная старушка: «Все приняла бабушка. <...> Петушок идет, красно солнышко несет! – вспоминается бабушке, как Петька пел, часто-часто вспоминает она Петьку. Петушка своего» [1, с.564–566].

В самом конце рассказа писатель вновь вспоминает Московских чудотворцев: «Бабушка кивала головой и уж легко подымала руку так – так у Чудотворцев московских, у Максима блаженного, Василия блаженного, Иоанна юродивого так руки подняты, и рука не тряслась: это свечку держала она, свой горящий, неугасимый огонек, сжигающий в сердце последнюю, безвинную, горькую, стремительную обиду; и глаза ее тихо теплились: это вера светилась в глазах ее крепкая, нерушимая, доносящая до последних дней свечечку, огонек святой через все беды, через всякую напасть, через все лишения, когда уж все отнято» [1, с.564–566].

По преданию, исчезнувший в водах Китеж-град увидит лишь чистый сердцем, истинно верующий. По окончании рассказа «Петушок» мы видим надежду писателя, что вера, все же, не угаснет в народе, Русь – богомольная бабушка – будет нести свой священный огонь. Писатель еще верит, что его Москва – святой Китеж-град – покажется из пучины, освободится от вихря напастей, верующие услышат ее чудотворные колокола, увидят святые маковки и кресты.

Фрагмент романа «Взвихренная Русь» – «Огненная мать-пустыня», написанного значительно позже, вновь воскрешает тему Московских чудотворцев из рассказа «Петушок». Ремизов сообщает, что вспо-

нил этот образ, увидев на Святках картину Петрова-Водкина с ужасающей батальной сценой. Речь идет о картине «На линии огня» 1916 года: на фоне задымленного поля боя бегут со штыками наперевес солдаты. У них безумные лица, сжатые губы, выкаченные глаза. Хорошо виден подстреленный, подсеченный очередью, как мальчик Петя, молодой боец [7]. Ремизов вспоминает московскую икону: «Три московских чудотворца – стоят они наги, а перед ними Москва-река течет, а за рекой московский Кремль с башнями, а направо вверх Троица, а осеняет чудотворцев дубрава» [3, с.26–27]. Очень показательна параллель между картиной, на которой изображены ужасы войны, и православной иконой.

Во фрагменте «Великая тощета» устами героини Акумовны Ремизов рассказывает о народном ужасе: народ уже пережил революцию 1905 года и теперь, в 1917 году, предчувствует новую беду. Молитвы и покаяние – последняя надежда («Ой, что будет-то, Господи») [3, с. 30–31]. Пожар революции глубоко волнует писателя, причиняет ему боль, что видно в разделе «Москва» из «Взвихренной Руси»: «О, моя поверженная родина, ты руки простираешь – или тебя посетил гнев Божий – Бог послал на тебя свой меч?», «О, родина моя обреченная: Богом покаранная – Богом посещенная!» [3, с.139–140].

Фрагмент VIII из раздела «Москва», во многом отсылает читателя к «Откровению Иоанна Богослова». Как Иоанн описывал свое апокалипсическое видение, так описывает и Ремизов: «Не гибель страшна, но нельзя умереть человеку во имя себя самого. Ибо не за что больше умирать, все погибло. И из бездны подымается ангел зла – серебряная пятигранная звезда над его головой с семью лучами, и страшен он. „Погибни во имя мое!“ И нет спасения свыше» [3, с.140–141]. Пятигранная звезда – очевидный намек на символ большевистского движения. Безбожные, отчаянные разбойники, которыми Ремизов видит восставших, для него – вестники хаоса, служители «ангела зла», разрушители сказочного православного мира.

Литература

1. Ремизов, А. М. Петушок / А. М. Ремизов // Собрание сочинений: в 10 т. – М. : Русская книга, 2000–2003. – Т. 3 : Рассказы, не вошедшие в циклы.
2. Мифы народов мира [Электронный ресурс] // Энциклопедия. Электронное издание. – М., 2008. С 1136. – Режим доступа: http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf. – Дата доступа: 22.02.2017.
3. Ремизов, А. М. Взвихренная Русь / А. М. Ремизов // Собрание сочинений: в 10 т. – М. : Русская книга, 2000–2003. – Т. 5
4. Дебольский, Г. С. Православная церковь в ее таинствах богослужения, обрядах и требах / Г. С. Дебольский. – М., 1994.
5. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / редкол.: С. А. Токарев (гл.ред.) – М. : Советская Энциклопедия, 1980. – Т. 1.
6. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / редкол.: С. А. Токарев (гл.ред.) – М. : Советская Энциклопедия, 1982. – Т. 2.
7. Петров-Водкин, К. С. На линии огня. 1916 : [репродукция] / К. С. Петров-Водкин. – Частный некоммерческий портал Gallerix.ru. – Режим доступа: <https://gallerix.ru/album/Petrov-Vodkin/pic/glrх-860940551>. – Дата доступа: 18.02.2017.

E.N. Bukotsina-Isupova

Vitebsk State University named after P.M. Masherov

e-mail: zvezdaplenitelna@mail.ru

Mythopoetic image of Moscow in the story "Cockerel" of Alexey Remizov

Key words: mythopoetics, autobiographical space, motive of craziness, folk version of Orthodoxy, symbolical implication.

In article receptions of a mifopoetization of an image of Moscow in Alexey Remizov's prose on the example of the story "Cockerel", such as individual and author's semiotization geographical and historical spaces, updating of the myth about Kitezh hail reveal, creation of a national and orthodox motivic-shaped complex.

М.П. Варабей

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры
Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, сектар гісторыі беларускай літаратуры
Інстытута літаратуразнаўства імя Я. Купалы

3-Zna@mail.ru

УДК 821.161.3.09(092)

ЖАНРАВА-ТЭМАТЫЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ГІСТАРЫЧНЫХ ГУТАРАК УЛАДЗІСЛАВА СЫРАКОМЛІ

Ключавыя словы: гістарычная гутарка, беларуская літаратура, гісторыя беларускай літаратуры, жанр, ліра-эпічны твор.

Артыкул звяртае ўвагу на маладаследаваныя гістарычныя гутаркі Уладзіслава Сыракомлі. На аснове разгледжанай гістарыяграфіі прасочваюцца розначытанні ў вызначэнні жанравай прыналежнасці гістарычных твораў (у прыватнасці, паэм і гутарак). Паводле зместу твораў акрэсліваюцца тэматычныя асаблівасці гістарычных гутарак У. Сыракомлі.

Людвік Кандратовіч, вядомы чытачу пад псеўданімам Уладзіслава Сыракомлі, нашчадак старажытнага роду герба Сыракомля, прыйшоў у літаратуру як прадстаўнік позняга рамантызму, у

многім стаў паслядоўнікам Адама Міцкевіча і іншых пісьменнікаў гэтай плыні. Варта сказаць, што ў спадчыне пісьменніка вылучаюцца рысы іншых літаратурных уплываў, напрыклад, рэалізму і сентыменталізму, на што звярнула ўвагу беларуская даследчыца Ірына Бурдзялёва [1, с.39].

Уладзіслава Сыракомлю давялося пражыць кароткае, але багатае на падзеі жыццё, пры гэтым, практычна ўвесь час пісьменнік прабыў на тэрыторыі сучаснай Беларусі, што паўплывала на яго творчасць. Пісьменнік увайшоў у гісторыю беларускай літаратуры ў амплуа “лірніка вясковага” за блізкасць да народнай традыцыі.

Уладзіслаў Сыракомля выступае ў сваёй творчасці як краязнаўца, гісторык і этнограф, пра што сведчыць яго проза, маркіраваная даследчыкамі як нарысы альбо нататкі, сярод іх, напрыклад, добра знаёмыя беларускім гісторыкам і літаратуразнаўцам “Вандроўкі па маіх былых ваколіцах”, “Мінск”, “Нёман ад вытокаў да вусця” і іншыя.

Людвік Кандратовіч праяўляе сябе і ў якасці перакладчыка, маецца значная колькасць выданняў у перакладзе з лацінскай, нямецкай, англійскай, французскай, іспанскай, украінскай і рускай моў. Акрамя таго, шырокае кола стасункаў, абазначана ў актуальным літаратурным працэсе натхніла У. Сыракомлю выступіць у якасці крытыка. У прыватнасці, адзначым артыкулы пра творчасць Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча. Больш таго, пісьменнік праявіў сябе і як літаратуразнаўца, што вынікае з выданняў “Гісторыя літаратуры ў Польшчы” (1850), а таксама краязнаўчага нарыса “Мінск” (1857) [2, с.506 – 508].

Унёсак Уладзіслава Сыракомлі ў станаўленне і далейшае развіццё сучаснай беларускай літаратуры выдавочны і значны. Характэрны для інтэлігенцыі часоў Людвіка Кандратовіча шырокі круггляд, абазначана ў многіх сферах ведаў дазволілі пісьменніку пакінуць паслядоўнікам шэраг мастацкіх твораў, публіцыстыкі, навукова-папулярных і навуковых прац, якія сталі аб’ектам эстэтычнай насалоды і крыніцай даследавання.

Варта заўважыць, што беларуская літаратура і літаратуразнаўства знайшлі свой пласт творчасці Кандратовіча, найбольш блізкі ў плане ідэйна-мастацкага нападзення. Калі сыходзіць з жанравай якасці мастацкіх твораў, найбольш шырока перакладзены на беларускую мову і друкуюцца вершы і народныя гутаркі пісьменніка – у асноўным лірычныя ці малыя ліра-эпічныя формы. Буйныя ж гістарычныя творы, такія як гутаркі, пэзмы і драмы вершам Уладзіслава Сыракомлі перакладаліся на беларускую мову ў невялікім аб’ёме ці фрагментарна. У шэрагу апошніх апынулася большасць гістарычных гутарак. Уладзіслаў Сыракомля выяўляе ў іх у асноўным падзеі гісторыі ВКЛ і Рэчы Паспалітай. Уладзімір Мархель, раскрываючы сутнасць паняцця “Літва” Сыракомлі, выказвае думку, што “твораў, звязаных з этнаграфічнай Літвой, у яго (Сыракомлі – М. В.) вельмі мала”, што творчасць пісьменніка ў большасці сваёй “звернута да Беларусі” [3, с.71]. Таму лагічна ўводзіць гістарычныя творы Сыракомлі ў навуковую сферу беларускага літаратуразнаўства.

Гутарка альбо гавэнда лічыцца вынаходніцтвам Вінцэнта Поля, дзякуючы ж Юзафу Ігнацы Крашэўскаму, Сыракомля займае тытул майстра гэтага жанру: “у Поля гутарка хоча быць больш польскай, шляхецкай; у Сыракомлі – народнай і чалавечнай.” – зазначае Ю.І.Крашэўскі [4, с.259].

Паводле вызначэння Вячаслава Рагойшы, “гутарка – адзін з жанраў фальклорнай ці аўтарскай ананімнай беларускай літаратуры XIX ст.; маналог ці дыялог (часцей вершаваны), у якім у форме непаспешлівай, доказнай гаворкі асвятляліся вострыя сацыяльна-палітычныя (зямля, воля, адмена прыгоннага права) і маральныя (праўда і крыўда, п’янства) праблемы. Гутарка патрабавала зацікаўлення слухача, суб’яднальніка. У ёй панавалі інтанацыі жывой гаворкі, народнага маўлення, што выяўляліся ў лексіцы, сінтаксісе, рытмічным складзе < ... >. Гутаркі аказалі пэўнае ўздзеянне на асобныя літаратурныя віды – верш, пэзму, апавяданне, прадвызначыўшы дыялагічную форму некаторых з іх. Пад уздзеяннем вершаваных гутарак узніклі праявы мастацка-публіцыстычных гутаркі” [5, с.74].

У лекцыях аб літаратурных жанрах Варшаўскага ўніверсітэта прыводзіцца азначэнне гутаркі ад вытокаў – вуснай шляхецкай прамовы, у ранейшым разуменні – апавяданне пра паўсядзённае; у сучасным – эпічная песня, апавед сведкі або ўдзельніка падзей, у адвольнай форме, багаты на адступленні. Ключавой асаблівасцю з’яўляецца наяўнасць апавядальніка (сам аўтар або персанаж). Апавядальнік у гутарцы – сведка падзей, які суперажывае ўдзельнікам падзей, выказвае сваё меркаванне на конт падзей, якія апісвае. У дадатак да ўсяго, абавязкова павінна стварацца ўражанне спантаннасці дзеяння, для чаго ўводзяцца дыялогі, жарты, пры якіх апавядальнік прысутнічаў.

Жанравая дыферэнцыяцыя гістарычных пээм і гутарак бачыцца ў даследаваннях розных гадоў не дастаткова рэгулярнай, як у маркіроўцы перакладчыкаў і выдаўцоў, так і ў літаратуразнаўцаў. Напрыклад, Станіслаў Цывінскі ў прадмове да збору твораў Кандратовіча пач. 20-х гадоў XX ст. вылучае асобна “*poematy historyczne i bohaterski*”, у шэрагу ж гутарак (*gawęd*) гістарычныя тэматычна не адзначаны. Такім чынам, увесь шэраг гістарычных твораў з пункту гледжання даследчыка – пэзмы [7, с. 49]. Нерэгулярнасць вызначэння верш/гутарка/пэзма сустракаецца ў

рускамоўным выданні першага тома збору твораў Людвіка Кандратовіча (1879). Напрыклад, “Janko Cmentarnik” (рус. “Янко Кладбищенский”), “Starosta Kopanicki” (рус. “Староста Копаницкий”), “Chodyka” (рус. “Ходыка”) маркіраваныя як паэмы, у польскіх даследаваннях праходзяць як гутаркі, а “Nocleg hetmański” (рус. “Ночлег гетмана”), “Kapral Terefera i Kapitan Szerpentina” (рус. “Капрал Терефера и Капитан Шерпентина”) – друкуюцца без пазнак. Мяркуем, што ў выпадку рускіх перакладаў, укладальнікі кіраваліся вызначэннем перакладчыкаў. У беларускамоўным друку жанравая маркіроўка ў большасці выпадкаў лагічна адпавядае аўтарскай.

Тэматычны падзел гутарак Уладзіслава Сыракомлі у многім таксама не аднастайны. Паводле меркавання даследчыцы Мечыславы Раманькуўны, гутаркі падзяляюцца на шляхецкія, вясковыя і гістарычныя, у іх шэрагу і напалеонаўскія [8, с.23].

Польскі слоўнік пісьменнікаў падае наступныя тыпы гутарак (з прывядзеннем прыкладаў): шляхецкія (szlacheckie) – “Urodzony Jan Dęboróg” (1852), народныя (ludowe) – “Kęs chleba” (1855); “Janko Cmentarnik” (1856), жаўнерскія ці салдацкія (żołnierskie) – “Kapral Terefera i kapitan Szerpentina” (1855), гістарычныя (historyczne) – “Kanonik przemyski” (1851 – 52); “Nocleg hetmański” (1857); “Starosta Kopanicki” (1857) [9]. Як бачым, і ў гэтай класіфікацыі маюцца розначытання ў плане жанру, у выпадку з творами “Urodzony Jan Dęboróg” (у пераважнай большасці крыніц сустракаецца пад маркіроўкай “паэма”, а, да прыкладу, у даследаваннях Уладзіміра Мархеля – гутарка), рэкордная колькасць жанравых маркераў да гэтага твора пазначана ў Ю.І. Крашэўскага – гутарка (gawęda), абраз (obraz), паэма (poemat), апавяданне (opowiadanie), памятка, успамін (pamięтка) [10, с.268].

Літаратуразнаўца Кшыштаф Стэнпнік слушна падкрэслівае сінкрэтызм жанру гутаркі, заўважае, што ўласна назва ці падтытул (характэрны для пісьменнікаў перыяду паміж паўстаннямі 1831 – 1863 гг.) ужо ў пэўнай ступені раскрываюць жанравую і тэматычную прыналежнасць твора, з’яўляючыся, па сутнасці, канцэнтраваным кароткім зместам [10, с.260], ці прэтэнзію на жанравую прыналежнасць.

Тэматычныя паджанры гутаркі як жаўнерскія, шляхецкія ці напалеонскія лагічна было б вылучаць у межах гістарычных, таму што тым ці іншым чынам падзеі даўніны ў іх раскрытыя. Гістарычны твор прадугледжвае наяўнасць у высокай ступені адэкватнай перадачы, як мінімум, сутнасці тых ці іншых значных падзей і асоб. Ёсць верагоднасць, што жанравая маркіроўка не мела істотнага значэння для даследчыкаў творчасці Уладзіслава Сыракомлі. Пісьменнік працаваў у час пераходу ад рамантызму да рэалізму, карыстаючыся элементамі і аднаго, і другога стыляў. Маштабнасць вобразаў рамантычнай ліра-эпічнай паэмы магла быць незапатрабаванай чытачом альбо непрымальнай для пісьменніка, які, відавочна, імкнуўся зацікавіць чытача ў зразумелай для яго форме, даступнай як адукаванай інтэлігенцыі, так і ўсім, хто проста ўмее чытаць. У дачыненні да стылёвага вызначэння творчасці Сыракомлі Уладзімір Мархель выказвае наступнае: “Звяртаючыся, як і да рамантыкі, да мінулага, паэт не ўхіляўся ад непрынятых ім грамадскіх парадкаў, а імкнуўся падключыць прыклады гісторыі да палітычных патрэб сучаснасці. Інакш кажучы, у творчасці Сыракомлі назіраюцца і рамантычныя тэндэнцыі ў ацэнцы рэчаіснасці, і імкненне да рэалістычнага адлюстравання жыцця. Разумеючы гэту акалічнасць, паэт суправаджаў некаторыя творы кароткай даведкай, якая пацвярджала іх непрыдуманасць, аўтэнтычнасць” [11, с.260].

Якім чынам дакладна вылучыць гутаркі Уладзіслава Сыракомлі пры такой шырокай навуковай гістарыяграфіі розначытанняў – верагодней за ўсё, абавіраючыся на пазнакі аўтара, а таксама на найбольш істотныя прыкметы, прыведзеныя ў тэорыі. Пры гэтым, паказчыкі гутаркі ў выпадку Сыракомлі ў большай ступені змешчаны, чым фармальна-кампазіцыйныя. Паэма Сыракомлі ў большай ступені цягнецца да эпаса, пераймае досвед папярэднікаў-рамантыкаў. Гутарка – больш нязмушаная, менш узнёслая ў плане маўлення, з гэтай прычыны больш лаканічная і зразумелая.

Як вынікае з даследаванняў, паэмы ў Людвіка Кандратовіча атрымліваліся штучнымі, недасканалымі, спробы іх стварэння не былі высока ацэненыя, аднак гутаркі, як ужо неаднаразова адзначалася, – вянок творчасці паэта. Станіслаў Цывіньскі падкрэслівае, што чым больш твор Сыракомлі набліжаецца да ўзнёсласці, тым менш у ім праяўляецца майстэрства пісьменніка [7, с.49]. Францішак Бежак менавіта ў дачыненні да гістарычных твораў у прадмове да збору паэзіі Уладзіслава Сыракомлі піша, што “дзве гістарычныя гутаркі – “Дачка Пястаў” і “Староста Капаніцкі” не даюць нам бачання сярэднявечча ці саксонскіх часоў. І тут, і ў гістарычных драмах Сыракомлі не ўлавіў адметнасцяў тых эпох і людзей. [...] Тлумачыцца гэта ў пэўнай ступені фундаментальным лірычным светаадчуваннем паэта, якое ўскладняе яму распрацоўку персанажаў з адметнымі, індывідуальнымі характарамі” [11, с.44 – 45]. Больш за тое, літаратуразнаўца падкрэслівае, што Уладзіслаў Сыракомлі не дасягае такой эпічнай магутнасці вобразаў, як у творах Ю. Крашэўскага і Г. Сянкевіча. Варта заўважыць, разам з тым, што гістарычныя творы Сыракомлі, у тым ліку і гутаркі, мелі і іншыя ацэнкі, прынамсі, ў канцы XIX стагоддзя яны былі запатрабаваныя ў колах інтэлігенцыі тагачаснай Расійскай Імперыі на рускай мове, з нашага пункту

гледжання, з прычыны менавіта ідэйнай скіраванасці твораў, аўтарскага погляду на сучаснасць праз прызму мінуўшчыны.

Літаратура

1. Бурдзялёва, І. Сентыменталізм у творчасці Уладзіслава Сыракомлі. / Ірына Бурдзялёва / Уладзіслаў Сыракомля: Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі, прысвечанай 180-годдзю з дня нараджэння польскага і беларускага паэта і этнографа. Мінск-Любань 29 – 30 верасня 2003 года, Мінск “Беларускі кнігазбор”, 2004. С. 39
2. Кісялёў, Г. Выбранае / Генадзь Кісялёў. – Мінск: Беларуская навука, 2016. – 571 с. С. 506 – 508.
3. Мархель, У. І. Творчасць Уладзіслава Сыракомлі / У. І. Мархель, – 2-е выд., дапоўненае і перапрацаванае. – Мінск: Беларуская навука, 2005. – 236 с. С. 71.
4. Мархель, У. І. Уладзіслаў Сыракомля. У.І. Мархель / Гісторыя беларускай літаратуры XI – XIX стагоддзяў. У 2 т. Т. 2. Новая літаратура: другая палова XVIII – XIX стагоддзя / Нац. акад. навук Беларусі, Ін. мовы і літ. Імя Я. Коласа і Я. Купалы; навук. рэд. тома У.І. Мархель, В. А. Чамярыцкі. – 2-е выд. – Мінск: Беларус. Навука, 2010. – 582 с. С. 251 – 274.
5. Рагойша, В. П. Літаратуразнаўчы слоўнік: тэрміны і паняцці: для школьнікаў і абітурыентаў / В. П. Рагойша. – Мінск: Народная асвета, 2009. – 303 с. С. 74.
6. Gawęda – geneza, definicja, cechy. Gatunki literackie. Uniwersytet Warszawski. Największa w Polsce baza notatek Notatek.pl [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://notatek.pl/gaweda-geneza-definicja-cechy>. Дата доступу: 10.01.2017.
7. Cywiński S. Syrokomla, człowiek i twórczość. Wilno, 1923. S. 49.
8. Romankówna M., Władysław Syrokomla. Życie i twórczość. Kraków, 1975. 33 s.
9. Słownik pisarzy. Streszczenia lektur opracowane przez profesjonalistów Bryk.pl – [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: https://www.bryk.pl/slovníki/słownik_pisarzy/85312-syrokomla_władysław_1823_1862.html. Дата дотупу: 10.01.2017.
10. Stępnik, K. Drobnie formy narracyjne w literaturze krajowej / Krzysztof Stępnik, – Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Humaniora 31, – Lublin: Instytut Filologii Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS, 1976. – s. 257 – 270. // Czasopisma humanistyczne. [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Annales_Universitatis_Mariae_Curie_Skłodowska_Sectio_F_Humaniora/Annales_Universitatis_Mariae_Curie_Skłodowska_Sectio_F_Humaniora-r1976-t31-s257-t31/Annales_Universitatis_Mariae_Curie_Skłodowska_Sectio_F_Humaniora-r1976-t31-s257-270/Annales_Universitatis_Mariae_Curie_Skłodowska_Sectio_F_Humaniora-r1976-t31-s257-270.pdf. Дата доступу: 10.01.2017.
11. Syrokomla, W. Wybor poezji / Władysław Syrokomla. 2-е выд., zmienione. Wrocław: Ossolineum, 1970. – 426 s.

Maryna Varabei

The center for Belarusian culture, language and literature research, The Yanka Kupala Institute of Literature, History of Belarusian Literature sector

3-Zna@mail.ru

Genre and theme features of historical conversations by Władysław Syrokomla

Keywords: historical conversation, the Belarusian literature, history of Belarusian literature, genre, lyric-epic.

The article pays attention to the unexplored W. Syrokomla's historical conversations. Discrepancies in the definition of genre affiliation of historical works (in particular, poems and conversations) are traced due to researched historiography. Thematic features of W. Syrokomla's historical conversations are defined based on the content of the works.

Г.А.Гладкова

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М.Машэрава

e-mail: anngrin@mail.ru

УДК 821.162.1-311.6.09

АСЭНСАВАННЕ ЛЁСУ ПАЎСТАННЯ 1830–1831 гг. У РАМАНЕ Т.Я ПАПІ “ЦЯРНІСТЫМ ШЛЯХАМ”

Ключавыя словы: эміграцыйны рух, паўстанне 1830-1831 гг., Рэч Паспалітая, Расійская імперыя, канфедэрацыя.

У артыкуле разглядаецца лёс паўстанцаў 1830-1831 гг, адлюстраваны ў рамане польскай пісьменніцы XIX стагоддзя Тэрэсы Ядвігі Папі. Падкрэслена асаблівая роля эміграцыйнага руху ў Францыі, дзе апынулася частка ўдзельнікаў узброенага выступлення, таксама звернута ўвага на становішча палякаў, высланых углыб Расійскай імперыі.

Ядвіга Тэрэса Папі (Jadwiga Teresa Papi), польская пісьменніца, перакладчыца і педагог, з’яўляецца аўтаркай шэрагу гістарычных твораў, адрасаваных маладому пакаленню палякаў, сярод якіх вылучаецца раман “Po ciernistej drodze” (“Цярністым шляхам”) (Кракаў, 1896), падпісаны псеўданімам J.T.Gałęzowska. Шырокая эпічная панарама твора адлюстравала значны перыяд гісторыі, які ахапіў першую трэць XIX стагоддзя, з асаблівай увагай да падзей 1830-х гг.

Літаратуразнавец Г.Маркевіч адзначаў, што польская гістарычная проза канца XIX стагоддзя па зразумелых прычынах надавала мала ўвагі тэме народных паўстанняў, падкрэсліваючы, што амаль адзінымі прыкладамі такой літаратуры для моладзі былі творы В.Пшыбароўскага і Т.Я.Папі [4, с.345].

Як вядома, паўстанне 1830-1831 гг. (у польскай гісторыяграфіі – Лістападаўскае (польск. Powstanie listopadowe)) было чарговай спробай патрыятычных сіл краіны вярнуць незалежнасць, страчаную ў выніку трох падзеяў Рэчы Паспалітай напрыканцы XVIII стагоддзя і аднавіць канфедэрацыю ў межах 1772 года. Значная ўвага ў творы нададзена прычынам паражэння паўстання, сярод якіх, згодна з аўтарскім меркаваннем, вылучаюцца саслоўная абмежаванасць выступлення, якое насіла пераважна шляхецкі характар і не стала масавым, народным (удзел сялян быў нязначным). Трапілае аўтарскае параўнанне “*garstka nie zastąpi całego ludu*” дакладна ілюструе дадзенаю фатальную асаблівасць узброенага супраціўлення [3, 208]. Акрамя гэтага, немалаважным з’явіўся факт недаацэненасці ролі яўрэйскага насельніцтва як дадатковай сілы (у творы ёсць эпізод адмовы паўстанцамі яўрэйскай моладзі, якая мела намер далучыцца да паўстання), нерашучасць кіраўніцтва, спадзяванне на дапамогу іншых краін Еўропы – Францыі, Англіі, Аўстрыі.

“*Cała nasza nadzieja obecnie w zagranicy spoczywa; jeśli obce mocarstwa dadzą nam pomoc, może rzeczy wezmą jeszcze dobry obrót*”, – так разважаў пра лёс паўстання адзін з галоўных герояў рамана Юліўш Каньскі [3, с.241]. Як вынікае з тэксту твора, у Францыю з дыпламатычнай місіяй накіраваўся генерал польскай арміі Карл-Ота Княжэвіч (застаеца ў эміграцыі). Аднак, польскае пытанне не атрымае ў французай хуткага вырашэння пасля таго, як на аўстрыйскай тэрыторыі войску генерала Юзафа Дзвярніцкага пад прымусам тамашняй улады давадзецца скласці зброю. Аўстрыя, нягледзячы на чаканні палякаў, не падтрымала польскі нацыянальны рух 1830-х гг., як гэта было падчас Барскай канфедэрацыі (1768 – 1776).

Пасля ўзяцця Варшавы расійскім войскам лёс паўстання быў канчаткова вырашаны. Ваенны ўрач, удзельнік паўстання Юліўш Каньскі разам з жонкай адправіцца ў палітычную эміграцыю. У Францыі знойдуць прытулак “*gwiazdy Polski*” паэты-рамантыкі А. Міцкевіч, Ю. Славацкі і многія іншыя. Як вядома, менавіта пятая эміграцыйная хваля (1831 г.) стала самай масавай, у выніку якой дзясяткі тысяч чалавек знайшлі другую радзіму ў Францыі, Англіі, Бельгіі, Злучаных Штатах Амерыкі. Палітычная эміграцыя стала адзінай магчымасцю пазбегнуць пакарання з боку расійскай улады. У гэтай сувязі паказальны дыялог Ванды Каньскай (з дому Жарніцкіх) з бацькам Юліўша, у якім на пытанне пра неабходнасць такіх рашучых мер як эміграцыя пані Каньска адкажа: “*Albożby cię pozwolił im pracować? skrepowałby ich myśli, okuł serca, orłów w biedne ptaszyny pozamieniałby! Tam swobodnie pracować mogą i stamtąd budzić będą nasze serca, krzepić naszą nadzieję*” [3, с.290].

Становішчу палякаў за мяжой прысвечаны эпілог рамана, які пачынаецца з апісання жыцця сям’і Каньскіх у Парыжы. Доктар мае абшырную практыку, яго падтрымлівае ў любых нягодах каханая жонка. Адным з цэнтральных эпізодаў заключнай часткі твора стала апісанне нядзельнай вячэры ў доме Каньскіх, на якую быў запрошаны А.Міцкевіч. Пані Ванда імкнецца парадаваць знакамитага гасця стравамі літвінскай кухні, за сталом збіраюцца прадстаўнікі польскага эміграцыйнага руху. Іх намаганнямі ў Францыі створаны камітэт польскай эміграцыі пад кіраўніцтвам выбітнага дзяржаўнага дзеяча, пісьменніка Банавентуры Немаеўскага. Аднак, сярод удзельнікаў камітэта ўзніклі непаразуменні, што не дазваляе арганізацыі стаць кансалідуючым цэнтрам эміграцыі. Юліўш Каньскі з жалем гаворыць пра пастаянныя спрэчкі суайчыннікаў, што не дазваляе палякам за мяжой рэалізаваць асветніцкія ідэі (напрыклад, адкрыць польскую школу ў Францыі), стварыць прытулак для землякоў-эмігрантаў, якія не маюць матэрыяльных сродкаў і магчымасці працаваць. Разам з тым, не ўсе палякі-эмігранты разлічваюць на дапамогу французай: “*Francya przygarneła nas życzliwie i nie odmawia wsparcia tym, którzy przedstawia dowody ubóstwa, lecz nie każdy rękę wyciągać potrafi, by u obcych zebrać jałmużny*” [3, 298]. Узорам высокага пачуцця годнасці і нацыянальнага гонару стаў вобраз Адама Сакалоўскага, які ў крытычнай сітуацыі адсутнасці працы гатовы хутчэй памерці, абы толькі не жыць з чужой ласкі.

Сімвалічна завершыцца фінальная размова ўдзельнікаў вячэры словамі А. Міцкевіча: “*... ty, wieszcie narodu, nie dozwolimy umrzeć Polsce, stąd będziemy krzepić braci, którym niewola ducha osłabi, to cel naszej pracy*” [3, с.305]. Лідар польскай эміграцыі верыць, што, нарэшце, “слова ператворыцца ў справу”.

У эпілогу аўтарка падкрэсліла, што падтрымкай палякам-эмігрантам сталі верныя ім жанчыны, якія цяроліва падзялілі з суайчыннікамі нялёгкае жыццё ў выгнанні. У рамане згадана імя Клаўдзіі Патоцкай (Klaudia Potocka) як адной з полек, атрымаўшых удзячнасць ад паўстанцаў за сваю дабрачыннасць. Клаўдзіна Патоцка (1802 – 1836) стала ўзорам дабрыні і самаахвярнасці: у Варшаве яна была сястрой міласэрднасці ў шпіталі падчас эпідэміі халеры, пазней, у эміграцыі, стала сябрам А. Міцкевіча і А. Адынца, апошні назваў яе «зоркай чысціні», прыкладам самаахвярнага служэння людзям [2, с.218].

Не ўсе ўдзельнікі ўзброенага выступлення змаглі пакінуць радзіму по сваёй волі. Лёс паўстанцаў, якіх асудзілі да выгнання ў Сібір, быў значна горшы. Эмацыянальна напружаны фінал рамана прысвечаны апісання шляху польскіх патрыётаў-катаржан, якіх вядуць канваіры па этапу

да месца прызначэння. Мастацкай удачай пісьменніцы стаў малюнак заснежанай, сцюдзёнай Расіі, яе прастораў, дзе ланцуг закаваных стомленых людзей, нарэшце, дасягнуў межавага слупа, аддзяляючага Еўропу і Азію, Табольскую і Пермскую губерніі, своеасаблівага сімвала, які таксама падзяліў лёс асуджаных герояў на дзве часткі – волю і рабства. Звон кайданоў суправаджае песню нявольнікаў, якая яднае людзей, дапамагае трымацца з апошніх сіл, захоўвае агонь незалежнасці ў сэрцах: “... Wszystko dobrze będzie / I na polskim kiedyś tronie / Prawy król zasiędzie” [3, с.306].

Подзвіг польскіх жанчын, якія дабраахвотна паехалі за сваімі блізкімі, не саступае па самаахвярнасці подзвігу жонак рускіх дзекабрыстаў. Невядомасць не застрашыла маладую пані Леонку Жарніцку, якая не пакінула роднага брата Тамаша аднаго: у кібітцы разам з іншымі кабетамі яна накіроўваецца ўслед за ім і падзяляе з родным чалавекам усе нягоды. Раман заканчваецца словы Тамаша, у якіх гучыць надзея, што калі-небудзь палякі вернуцца на радзіму і раскажуць маладому пакаленню пра падзеі, сведкамі і ўдзельнікамі якіх ім давялося быць.

Пісьменніца не абыходзіць увагай і тых палякаў, якія прынялі рашэнне застацца на радзіме пад уладай Расійскай імперыі. Яны вяртаюцца да вытокаў, у спадчынныя маёнткі, мацней прывязваюцца да зямлі, займаюцца земляробствам, што, відавочна, дазваляе героям захаваць псіхалагічны супакой у палітычна неспрыяльны час. Беларускі гісторык В. Швед адзначае, што паражэнне Лістападаўскага паўстання мела значны ўплыў на маральны стан і палітычнае жыццё грамадства. Даследчык прыводзіць вытрымку з успамінаў вядомага мемуарыста з Навагрудчыны Э. Паўлоўскага: “Менавіта ў гэтым мэта захопніцкіх урадаў, тут ахілесавы пяты заваёванага народа! Грамадскасць, маральна і матэрыяльна знішчэнная, пазбаўлена энергіі, не здольная да ініцыятывы, перастае быць бяспечнай” [1, с.325].

Як вынікае з аналізу твора, Т.Я. Папі стварыла раман з улікам традыцый рамантызму (што ўвогуле было характэрна для польскай гістарычнай прозы гэтага перыяду), таму галоўны лейтматыў твора – служэнне на карысць Айчыне, выхаванне маладога пакалення на аснове ідэалаў продкаў, фарміраванне выразна акрэсленай грамадзянскай пазіцыі юнакоў і дзяўчат. Значную ўвагу ў рамане пісьменніца надала падзеям пасля паражэння паўстання, вылучыўшы тры тэндэнцыі тагачаснай рэчаіснасці: умоўнае прыняцце неспрыяльных абставін і жыццё пад расійскай уладай; дабравольную палітычную эміграцыю; прымушанае зняволенне захопленых у палон паўстанцаў, іх пажыццёвую высылку ў Сібір.

Спыняючыся на лёсе эмігрантаў, аўтарка вызначыла галоўныя праблемы руху і напрамкі дзейнасці эміграцыйнага кола ў Францыі па падтрыманні суайчыннікаў за мяжой і сувязях з тымі, хто застаўся на радзіме. Адлюстраванне лёсу палякаў, асуджаных да катаржных работ, пададзена пісьменніцай з акцэнтам на двух момантах: жорсткасці пераможцаў і нескаронасці пацярпелых. На думку пісьменніцы, пачуццё патрыятызму і імкненне да свабоды – базісныя рысы польскай нацыі, якія маюць пазачасавае кансалідуе значэнне і дазваляюць палякам не губляць надзею на вызваленне.

Можна сцвердзіць, што раман Т.Я. Папі «Цярністым шляхам» стаў мастацкім дакументам эпохі, а таксама сведчаннем падтрымкі французскімі ўладамі патрыятычнага польскага руху ў перыяд палітычнай экспансіі Расійскай імперыі. Думаецца, што для маладых чытачоў канца XIX стагоддзя раман стаў своеасаблівым падручнікам, які не толькі дэманстраваў узор мужнасці, прыводзіў да думкі пра непарыўнасць сувязі пакалення паўстанцаў і тых, хто прышоў ім на змену, але таксама служыў своеасаблівай падтрымкай польскай моладзі ў неспрыяльнай палітычнай сітуацыі.

Літаратура

1. Швед, В.В. Паміж Польшчай і Расіяй: грамадска-палітычнае жыццё на землях Беларусі (1772-1863 гг.) / В.В.Швед. – Гродна: ГрДУ, 2001. – 416 с.
2. Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX / z przedm. St. Krzemińskiego. – Warszawa, 1901 – 496 s.
3. Gałęzowska, J.T. Po ciernistej drodze: powieść historyczna z dziejów powstania 1830 roku dla młodzieży / J.T. Gałęzowska. – Kraków: Drukarnia Narodowa F.K.Pobudkiewicza, 1896. – 312 s.
4. Markiewicz, H. Pozytywizm / H.Markiewicz. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2002. – 610 s.

A.A.Gladkova

Vitebsk State University named after P.M.Masherov

e-mail: anngrin@mail.ru

Understanding the fate of the uprising of 1830-1831 in the novel

T.Ya. Papi “On the Thorny road”

Key words: the emigration movement, the uprising of 1830-1831, the Polish-Lithuanian Commonwealth, Russian empire, confederation.

The article discusses the fate of the rebels of 1830-1831, reflected in the novel by Polish writer of the XIX century T. Ya Papi. Emphasized a special role of the emigration movement in France, where he was part of the uprising, also draws attention to the position of the poles deported into the Russian Empire.

УДК 821.161.1.0-2(07)

**ПРОБЛЕМА «КРИЗИСА ЧАСТНОЙ ЖИЗНИ»
В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX–XXI вв.**

Ключевые слова: драматургия, жанр, проблема, конфликт, герой.

Раскрывается одна из проблем современной русской и белорусской драматургии – «кризис частной жизни» на примере пьес И.Вырыпаева, М.Курочкина, Д. Богославского, К. Стешика, Д.Балыко и др. Уделяется внимание специфике героя, конфликта, жанра.

Одна из ключевых проблем русской и белорусской драматургии рубежа XX – XXI вв. – проблема «кризиса частной жизни», что обусловлено социокультурной ситуацией «переходного периода», повлекшей за собой неудовлетворенность и неустроенность человека в мире.

В центре внимания драматургов – особый герой, стремящийся к самоопределению. Как правило, он пытается «разобраться в себе», «разобраться с другими», вступая в конфликт с самим собой, прошлым и настоящим («Бытие № 2» И. Вырыпаева, «Бездомные» А.Родионова, М. Курочкина, «Агасфер» В.Сигарева и др.). Причинами «кризиса частной жизни» послужили разные социальные факторы. Так, например, в пьесе-вербатим «Бездомные» (2002) А.Родионова, М.Курочкина речь идет о бомжах, которые оказались на дне социума. Судьба каждого из них демонстрирует «кризис частной жизни» и его причины, отраженные в интервью. Бездомные – сложное социальное явление. Одни оказались «на дне», потому что стали алкоголиками, другие отсидели в тюрьме, третьи выгнали жены после развода. У всех была катастрофа в личной жизни. Среди них есть «добрые» и «плохие». Бомжи вызывают жалость, когда, соглашаясь давать интервью, один из них говорит: «Только нас — не бейте! Не бейте нас – ребята!» [1, с.172]. Они живут на вокзалах, в подвалах. Их кормят в Политехническом музее, в обществе «Помощь бывшим заключенным», по ночам швейцар выносит что-нибудь из ресторана, бесплатно кормит церковь. Как ни парадоксально, эти «свободные» люди без паспорта и дома все же не свободны, они привязаны «веревкой к столбу» не дальше квартала: одни на Арбате, другие на вокзале, третьи – у памятника Пушкину... Иногда чаевые им дают в долларах новые русские, их «благодетели». Но от выпивки все они «серые», «все одинаковые». Восприятие себя и мира в этом цвете носит аксиологический характер и подчеркивает их социальный статус.

Как изменить жизнь бомжей? Вот в чем вопрос. Проблема поставлена, но осталась открытой. По этому поводу автор пьесы М.Курочкин говорит: «Задача – дать жестокую картину, где неприятно выглядит даже сам автор. Потому что он-то пойдет дальше, не будет менять жизнь этих бомжей. Он тоже виноват перед ними». Драматург подчеркивает равнодушие окружающих к этим людям, в подтексте задает вопрос: Кто виноват в том, что они стали бомжами? Какова причина их падения? Шестидесятилетний сын дипломата стал бездомным, потому что жена его не приписала в квартиру, и он ничего не может сделать. Ювелир перестал заниматься своим ремеслом, потому что у него появилась аллергия на золото. Каждая из глав (кусков) имеет название («Бомжи не пахнут», «Тюрьма», «Все становятся бомжами», «Саша и Нина» и др.), содержащее в себе социальную квинтэссенцию судьбы.

Документализм, заложенный в структуре пьес-вербатим, позволяет автору изображать человека натуралистически: он без грима внутреннего и внешнего, так как предельно откровенен и искренен. Внутренний мир такого героя становится «прозрачным» для зрителя. Его рассуждения и воспоминания порой обрывочны, в них, как правило, дана констатация жизненных эпизодов Хроника жизни персонажей, основанная на фактах, отражающих насилие и преступления, роднит пьесы-вербатим с «жестоким реализмом» и натурализмом. По своей художественной структуре некоторые из них напоминают «сцены из жизни» или «ток-шоу».

Кризисное сознание иногда приводит человека к насилию и агрессии, его частные обиды и неудачи оборачиваются терроризмом по отношению к другим («Терроризм» (2002) братьев Пресняковых). Идея терроризма реализуется драматургами посредством моделирования бытовых ситуаций и поступков героев. Муж мстит изменившей жене, мать терроризирует сына, внук – бабушку. Солдаты в казарме мучают беззащитного салагу, а потом рассматривают снимки разорванных людей. Насилие в пьесе балансирует между игрой и осознанным фактом. Человек расплачивается за содеянное, сам оказывается в западне, которую готовил другому. От «кризиса частной жизни» героев, совершавших насилие, драматурги приводят к мысли о кризисе общества, в котором агрессия обращена на все человечество.

Герой Решетникова «Бедные люди, блин» (2007) ищет выход из кризиса частной жизни, проходя через предательство любимой девушки, безработицу, безденежье, утрату высоких человеческих

идеалов, обретая удовлетворение в продаже бананов. На лицо маленький человек с гамлетовской рефлексией, не противостоящий устройству мира. Рефлексия и саморефлексия движут действие пьесы, приводя героя к мысли несопротивления. Ирония автора, выраженная уже в названии, носит ярко выраженный оценочный характер и экстраполирована на реалии нашей действительности.

Эстетическая позиция «кризиса частной жизни» является закономерной и для пьес белорусской драматургии. Это пьесы Е. Поповой («Баловни судьбы»), Д. Богославского («Любовь людей», «А если завтра нет?»), К. Стешика («Мужчина – женщина – пистолет»), Д. Балыко («Белый ангел с черными крыльями»), А. Иванова («Это все она»), Ю. Чернявской («Лифт») и др. Раскрывая антиномию иллюзий и реальности, они демонстрируют экзистенцию героя, споры и диалоги, раскрывающие правду времени, атмосферу, в которой мы живем.

Герои «кризисного сознания» в пьесах Е. Поповой мучительно сознают свою обособленность в общем процессе *бытия* и пытается понять себя. Среди них – рефлексирующий герой, понимающий свою «несостоятельность», не способный вписаться во время, в ритм жизни. Кончает жизнь самоубийством Грэта («Златая чаша»), оказывается в одиночестве Ирина («Баловни судьбы»), не может найти свою нишу Финский («День Корабля»).

По-другому «кризис частной жизни» решает Д. Богославский в пьесе «Любовь людей» (2012), обращаясь к поколению сорокалетних. Следуя Ф. М. Достоевскому, он поднимает проблему преступления и наказания и решает ее в русле шекспировской трагедии, в центре которой коварство и любовь. В основу сюжета положен традиционный любовный треугольник (Люська – Николай – Сергей), раскрывающий аномалию чувств. Этому подчинена и структура пьесы, состоящая из глав, названных именами героев. Действие выстраивается по законам криминальной драмы: Люська не выдерживает издевательств мужа-алкоголика и убивает его, скрыв преступление, а расчлененное тело Николая отдает свинье. Криминальная завязка пьесы плавно переходит в психологическое русло, демонстрирующее душевную рефлексию героини. Драматург конфликт супружеской пары переводит во внутренний конфликт Люськи и усложняет драматизм действия еще одним убийством. Сергей (новый муж) покушается на ее жизнь и накладывает руки на себя. В итоге преступлений Люська теряет рассудок: она пребывает в ирреальном, метафизическом состоянии, разговаривая с покойными мужьями, простившими ей грех. В ремарке отмечено, что Люська сидит одна на лавочке, улыбается и плачет, обнимая левой рукой кого-то, опустив голову кому-то невидимому на плечо.

Так любовь и коварство становятся причиной конфликта супружеской пары, но автор решает эту проблему нетрадиционно, углубляясь в психику человека. Перед нами трагедия «частной жизни», ее духовный кризис. Люди превращаются в «нелюдей», теряют человеческий облик, их чувства уродливы, как и они сами. Бездуховное пространство провинции не дает им состояться: одних затягивает в бездну пьянства, других толкает на преступление. «Такая вот любовь у людей...», – говорит Иван. Любовь такова, какова жизнь и люди, утверждает драматург, предлагая зрителю трагический ракурс событий. На сорокавинах звучит белорусская народная песня: «Ой ішлі, прайшлі да тры ангелы, што вялі яны душу, душу грэшную...». Она усиливает нравственную проблему пьесы христианскими мотивами, актуализируя проблему *греха*. В художественном пространстве пьесы *грех* становится знаком-символом. Д. Богославский, показывая греховность человека, переводит ее в надвременную плоскость, чтобы подчеркнуть ее значимость во все времена. В этой пьесе драматург выводит на сцену «героя кризисного сознания», ущербного по своей сути, стоящего на грани трагического.

В художественной структуре пьесы особую роль играют *Звуки*. Сублимируясь на семантическом уровне, они дополняют друг друга. Так, двадцать одна глава, составляющая сюжетную основу, обрамлена ремаркой, в которой есть слово «тишина». События происходят в преддверии зимы и завершаются весной. И если в первой ремарке автор акцентирует внимание на *тишине*, то в финале она исчезает. Наступает весна, как снег слетают с деревьев яблоневые цветы, но все напоминает *метель*. Метафора состояния (метель) усиливает тревогу и боль за человека. Не случайно за пьесу «Брачо» (2010) он получил спецприз в номинации «За боль и ярость в отображении современного мира». В центре внимания «А если завтра нет?» (2013) – *подросток* Антон – представитель современной молодежи. Драматург ставит актуальные вопросы: кто виноват в том, что законы морали попорчены, кто несет ответственность за детей? И дает на них ответ, четко очертив авторскую позицию.

Сюжет строится на экзистенциальной ситуации выбора: жизнь или смерть. Конфликт «отцов и детей» раскрывается драматургом в русле социально-психологической драмы, экстраполированной на современность. Антон зол на родителей, которые заняты только собой и бизнесом. Он живет с парализованным дедушкой, но с ним тоже не общается, боясь превратиться в такую же «гниль». Одиночество и отчужденность усугубляются отсутствием любви и родственных чувств. Намеченный конфликт «отцов и детей» перемещается в плоскость психологического конфликта

Антон с самим собой. Неспособность находить выход, безволие, инфантилизм, равнодушие, черствость, эгоизм действительно превращают его в «гниль». У него нет цели в жизни. Он сломлен и одинок. И эта экзистенциальная ситуация толкает его на самоубийство.

Модель «взрослые – подросток» хорошо раскрыл в своих пьесах представитель русской драматургии В. Сигарев («Пластин», «Агасфер»). В отличие от него Д. Богославский оптимистично решает судьбу своего героя. Помочь найти себя, попытаться жить по законам нравственным, законам совести помогает Антону Василий, прошедший суровую школу жизни (рос без отца, отсидел в тюрьме), но не утративший человеческих ценностей. Работая дворником и живя в подвале дома, он фактически спасает Антона не только физически, но и морально: помог ему обрести смысл жизни, не утратить надежду на «завтра». Оптимистическую нотку выражает и состояние природы: весна, светит солнце, все пробуждается, хочется работать и жить. Кольцевое лирическое обрамление не случайно. Оно утверждает в сознании зрителя, что «завтра» будет, если о нем думать сегодня. Заслуга Д. Богославского в том, что он видит выход из кризиса «частной жизни», показывая героя-современника, способного обрести себя.

«Кризис частной жизни» нашел свою трактовку и в пьесе «Мужчина – женщина – пистолет» (2005) К. Стешика. В центре внимания автора личность со сложной психикой, ощущающая себя потерянной в этом мире. Закономерно драматург приводит «героя кризисного сознания» к трагическому финалу – самоубийству. Причина та же – гнетущее одиночество: «... абсолютное!.. Навсегда!.. Понимаешь?! Я – один!.. Один!..» [2, с. 22]. Осознание того, что жизнь не получилась, порождает безнадежность и ощущение невозможности что-либо изменить. «Это мрак, серая пустота, конец фильма, ничего не переменится» [2, с. 22]. У героя этой пьесы «фильма» не вышло. Его жизнь, как «плохое советское кино»: рос без отца, мать умерла, квартиру продал, мечту о красивой жизни не реализовал. Фотография из французского фильма, на которой были изображены молодой Бельмондо, в шляпе, а рядом с ним – девочка, оказалась для героя утраченной иллюзией о счастье. Он просит женщину «симулировать хоть как-нибудь кусочек настоящего счастья... хоть на чуточку... оказаться за дверью... пусть и не на самом деле... но просто поверить... Франция...улицы Парижа... прозрачный воздух Я – Бельмондо, ты – девочка в белой водолазке» [2, с. 22], но настоящее «хорошее кино», пусть и совсем короткое, не получилось. Мужчина запутался в жизни и оказался в пустоте, выход из которой – смерть... Одноактная пьеса «Мужчина – женщина – пистолет» написана нетрадиционно. Это диалог двух молодых людей (мужчины и женщины), передающий психологию одинокого человека и его безысходность, попытку в последний раз достучаться до той, кого любит. На первый взгляд – это диалогизированная проза, но по своему внутреннему драматизму она достигает жанрового решения. Нет имен действующих лиц, но точно раскрыта психология отчаявшегося молодого человека и «глухота» молодой девушки, живущей только своими интересами. Каждый в своем «фильме», в своем жизненном одиночестве.

В ремарке отмечено: «Мужчина вынимает из кармана плаща револьвер, глубоко заталкивает его себе в рот и нажимает на курок. Выстрел. Мужчина падает на спину. Очень длинная пауза. В полной тишине раздается примитивная веселенькая мелодия. Женщина вынимает из кармана куртки мобильный телефон.

– Да... Привет... Да нет, я уже скоро... Так, с подружками кофе с пирожными... Ага... Еду... Ну все, пока...

Женщина кладет мобильник в карман и уходит» [2, с.22].

Как *post factum* разговор женщины по мобильному телефону демонстрирует то, что у нее «свое кино», свои повседневные заботы, своя жизнь, в которой для него не нашлось места.

Об этом свидетельствует и пьеса Д. Балыко «Белый ангел с черными крыльями» (2005), которая показывает шокирующую правду о всеобщем непонимании личности, не находящей нравственной опоры в обществе. Драматург раскрывает конфликт внутренний – «сферу мироощущения», акцент делается на противоречии в душе героя. Нина чувствует себя одинокой и никому не нужной. Она теряет любимого человека, уходит с работы, бросает учебу в консерватории. Интрига обнаруживает себя уже в завязке пьесы: у девушки установлен ВИЧ-положительный. Роковая ситуация определяет дальнейший ход событий и раскрывает жизненные перипетии Нины, которые в итоге приводят ее к самоубийству (по версии Республиканского театра белорусской драматургии). В авторском тексте героине сообщают результат, что спасает ее от смерти.

В пьесах представителей новейшей русской драматургии («Пластин» В. Сигарева, «Терроризм» братьев Пресняковых, «Культурный слой» братьев Дурненковых, «Возвращение героя» Ю. Северского, «Герой» П. Казанцева и др.) смерть становится избавлением от мук земных, от одиночества в этом мире и выражает надежду на лучшее в мире потустороннем. Как правило, экзистенциальная ситуация выбора для одинокого молодого человека завершается тоже трагически: самоубийством или насильственной смертью.

Продолжает раскрывать «кризис частной жизни» и драма Ю. Чернявской «Лифт». В ней тоже прослеживается конфликт отцов и детей, их контрсуществование, что актуально для современного социума и «героя кризисного сознания». Драматург раскрывает причины неблагополучия, проникая в психологию героев (Светланы, Дмитрия), их жизненных обстоятельств. По жанру это социально-психологическая драма, сюжет которой выстроен на реалиях событий, адекватных нашей действительности. В замкнутом пространстве лифта, фактически в западне, оказываются жертва и преступник. Их перманентный диалог прерывается воспоминаниями частных интриг, произошедших в собственных семьях. Дима зарабатывает тем, что грабит незащищенных женщин в лифте. Свою «работу» он скрывает от матери и любимой девушки. Его мать   Светлана – пьет. Она по-своему несчастна, страдает от одиночества. Визит к ней мужчины, в прошлом одноклассника, дает надежду на новую жизнь, но, как оказалось, он любил комсорга, а Света была старостой. Все возвращается на круги своя.

Неблагополучно складывалась жизнь и в другой семье – семье Анны, педагога, образованной женщины, кандидата наук. Развод с мужем, перипетии с сыном – все это не могло не отразиться на их взаимоотношениях. Оказавшись в лифте с Димой, она находит с ним общий язык, даже предлагает ему поесть, держится смело и достойно. Приезд специалистов по ремонту лифта для нее – освобождение, для Димы – арест. Она пытается защитить его, сказав, что он не виновен, но страх побеждает юношу: он убивает женщину-мать. Драматический накал действия завершается неожиданным трагическим аккордом. Клубок неблагополучных человеческих судеб не раскручивается, а затягивается в один тугой узел.

Ю. Чернявской удалось разбудить сознание зрителя, показав отсутствие милосердия и любви в современном обществе. Подобно Ю. Чернявской и Д. Богославскому проблему «отцов и детей» раскрывает в пьесе «Это все она» А.Иванов, показывая отчужденность сына и матери, утрату и кризис родственных чувств.

Как видим, проблема «кризиса частной жизни» активно решается в пьесах современных драматургов, утверждающих в практике драматургии антропоцентричную драму, в которой человек становится объектом художественной антропологии.

Литература

1. Родионов, А. Бездомные / Документальный театр. Пьесы / А. Родионов, М. Курочкин. - М., 2004. – С. 168-191.
2. Стешик, К. Мужчина – женщина – пистолет / К. Стешик // Современная драматургия. 2003. №4.

Svetlana Goncharova-Grabovskaya

Belarusian State University

Goncharova_s@tut.by

The problem of “the crisis of private life” in Russian and Belarusian drama at the turn of 21st century

Keywords: dramaturgy, genre, problem, conflict, literary character

“The crisis of private life”, one of the problems of contemporary Russian and Belarusian drama, is studied on example of the drama works by I. Vyrypayev, M. Kurochkina, D. Bogoslavskiy, K. Steshik, D. Balyko, etc. The attention is paid to the specifics of characters, conflict, genre.

А.У. Давыдава

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

e-mail: adavydovav@gmail.com

УДК 821(474/476ВКЛ).09(092)

ЛІТАРАТУРНАЯ СПАДЧЫНА ГАЛЬЯША ПЕЛЬГРЫМОЎСКАГА: СПЕЦЫФІЧНАЯ ПРАКТЫКА ЭСТЭТЫЧНАГА ПАЗНАННЯ НА МЯЖЫ ЭПОХ РЭНЕСАНСУ І БАРОКА

Ключавыя словы: лацінамоўная літаратура ВКЛ, Рэнесанс, практыка эстэтычнага пазнання, рэцэптыўная эстэтыка, гарызонт чаканняў чытача.

У прапанаваным артыкуле разглядаюцца асаблівасці практыкі эстэтычнага пазнання чытача і літаратара (Гальяша Пельгрымоўскага) на мяжы эпох Рэнесансу і Барока (канец XVI – пачатак XVII стст.). На прыкладзе літаратурнай творчасці Гальяша Пельгрымоўскага робіцца спроба асэнсавання спецыфікі пераходнага ад Рэнесансу да Барока перыяду ў гісторыі беларускай літаратуры. Гэтая спецыфіка асэнсоўваецца перадусім праз ключавое ў межах рэцэптыўнай эстэтыкі паняцце гарызонту чаканняў чытача (В. Ізер, Г. Р. Яўс), а таксама з пункту гледжання практыкі эстэтычнага пазнання як чытача, так і літаратара.

Слоўная культура Беларусі ў XVI – пачатку XVII стст. фарміравалася пад вялікім уплывам ідэй Рэнесансу і Рэфармацыі. Гуманістычныя ідэалы эпохі Рэнесансу рабілі свой прыкметны ўплыў у сферы эканамічнага, палітычнага і культурнага жыцця ў Вялікім Княстве Літоўскім. Акцэптаванне гуманістычных арыенціраў дало магчымасць беларускай літаратуры плённа развівацца на працягу наступных стагоддзяў.

Культура эпохі Рэнесансу на беларускіх землях была непарыўна звязана з паступовым умацаваннем лацінскага пісьменства [3, с.6; 5, с. 37]. Развіццё вытанчанай славеснасці ў гэты час адбываецца ў сувязі з традыцыямі класічнай філалогіі. Пісьменнікі звярталіся як да новых жанраў, так і да ўжо існуючых, вядомых з часоў антычнасці. Шырокае распаўсюджанне лацінскай мовы было вынікам дзейнасці езуітаў у Вялікім Княстве Літоўскім. Пасля пераўтварэння ў Віленскую езуіцкую акадэмію ў 1579 г. езуіцкага калегіума лацінская мова стала здабыткам адносна вялікага кола прадстаўнікоў арыстакратыі і шляхты.

Польскамоўная паэзія з’явілася ў полілінгвістычнай літаратуры Беларусі ў 50-я гг. XVI ст. і ўжо да пачатку XVII ст. прайшла свой шлях станаўлення і развіцця [2, с. 198]. Тагачасную паэтыку польскамоўных вершаваных твораў С. Кавалёў азначае як паэтыку пераканання: для яе была характэрна арыентацыя на правілы рыторыкі, выкарыстанне разнастайных рытарычных прыёмаў, мэтай якіх было выклікаць у чытачоў «прыхільнае альбо негатыўнае стаўленне да нейкай падзеі, справы, асобы» [2, с.200]. На мяжы XVI – XVII стст. польскамоўная паэзія Беларусі развівалася на сутыку эпох Рэнесансу і Барока. У гэты час у літаратуры Вялікага Княства Літоўскага сустракаюцца два пакаленні. Да першага адносяцца выхаваныя на рэфармацыйных поглядах Г. Пельгрымоўскі, Я. Л. Намыслоўскі, А. Рымша, Я. Казаковіч, а да другога – «цэлы шэраг маладых аўтараў, навучэнцаў і выпускнікоў Віленскай езуіцкай акадэміі, якія падзялялі ідэі Контррэфармацыі, – С. Шляскі, В. Скаравец, К. Кернавінскі, Х. Гашнеўскі, Э. Жатоўскі, Я. Краеўскі, М. Вітаслаўскі, Я. Эйсмонт і інш.» [2, с.141].

Асоба Гальяша Пельгрымоўскага (Helias/Elias Pilgrimovius; Elias Pielgrzymowski; ? – 1604) і яго творчасць дастаткова паказальныя для выяўлення поліфанічнасці культурнага кантэксту на мяжы эпох Рэнесансу і Барока. Г. Пельгрымоўскі з’яўляецца аўтарам лацінамоўных і польскамоўных твораў. Пачаўшы літаратурную дзейнасць на лацінскай мове, пісьменнік у пачатку XVII ст. паступова перайшоў на польскую мову. Хаця да вывучэння творчасці Гальяша Пельгрымоўскага даволі часта звярталіся даследчыкі, лацінамоўная літаратурная спадчына паэта да гэтага часу вывучана фрагментарна: значна большую цікавасць у даследчыкаў выклікалі польскамоўныя творы аўтара.

Паняцце практыкі эстэтычнага пазнання (ästhetische Erfahrung) выпрацавана ў межах тэорыі рэцэптыўнай эстэтыкі, перадусім у працах Ганса Роберта Яўса. У сваім праграмным артыкуле «Гісторыя літаратуры як правакацыя літаратуразнаўства» даследчык звяртае ўвагу на той факт, што кожны літаратурны твор не з’яўляецца ў вакууме як нешта абсалютна новае, ён абуджае ўспаміны ў чытача пра ўжо прачытанае, выклікае пэўную ўстаноўку з дапамогай паведамленняў, адкрытых ці схаваных сігналаў, знаёмых прыкмет ці імпліцытных указанняў [7, с. 60]. Беручы пад увагу эстэтычны досвед чытача, даследчык сцвярджае, што чытач з’яўляецца паўнаўладным удзельнікам стварэння мастацкай каштоўнасці тэксту. У сувязі з тым, што кожны твор такім чынам «рэалізуецца» ў свядомасці чытача, вялікую цікавасць выклікаюць гістарычныя і сацыяльныя змены мастацкай рэцэпцыі.

Успрыняцце чытача як надзвычай важнага звяна ў працэсе рэцэпцыі твора дазваляе даследаваць гісторыю літаратуры як цэласную выяву, а не як шэраг твораў, якія існуюць самастойна. Успрыняцце твора вызначаецца «гарызонтам чакання» (Erwartungshorizont), які складаецца для кожнага твора ў гістарычны момант яго з’яўлення з перадрозумення жанравых асаблівасцяў, формы і тэматыкі вядомых да таго часу твораў і з апазіцыі паэтычнай і практычнай моваў [7, с. 59]. Такое перадрозуменне выклікае ў чытачы пэўную эмацыянальную ўстаноўку і сваім пачаткам закладае чаканні, якія могуць ці захоўвацца на працягу чытання, ці змяняцца і атрымліваць іншыя арыенціры.

Пераходны ад эпохі Рэнесансу да Барока перыяд у гісторыі беларускай літаратуры непасрэдна звязаны са зменай накіраванасці на пэўныя літаратурныя стылі, напрамкі і жанры ў свядомасці чытача. Гарызонты чаканняў чытача Вялікага Княства Літоўскага канца XVI ст. матывавалі ў высокай ступені выбар мовы пісьменнікам. Напісанне твораў на лацінскай мове сведчыць пра арыентацыю аўтара не толькі на адукаванага чытача Вялікага Княства Літоўскага, але і на чытача замежнага. Лацінская мова ў той час працягвала быць міжнароднай мовай зносін і засталася адным з сродкаў трансляцыі дзяржаўна-палітычных праграм у краіны Заходняй Еўропы.

Дэбютны лацінамоўны твор Гальяша Пельгрымоўскага пад назвай «Panegyrica apostrophe» («Панегірычная апастрофа») быў надрукаваны ў 1583 г. ў кракаўскай друкарні Андрэя Петрыкоўскага. «Панегірычная апастрофа» прысвечана ваеннаму паходу Хрыстафора Радзівіла

Перуна: у 1581 годзе яго войска разам з атрадамі Філона Кміты Чарнабыльскага зрабілі рэйд да вярхоўяў Волгі, заняўшы Старыцу і Ржэў. Непасрэднымі ўдзельнікамі радзівілаўскага рэйду, акрамя Гальяша Пельгрымоўскага, былі Францішак Градоўскі і Андрэй Рымша. Кожны з удзельнікаў паходу Хрыстафора Радзівіла апеў славытыя дзеянні магната ВКЛ: Францішак Градоўскі – у лацінамоўнай паэме «Апісанне маскоўскага паходу...» («Нодоеporicon Moschicum...», Вільня, 1582), Андрэй Рымша – у польскамоўнай паэме «Дзесяцігадовая аповесць...» (Вільня, 1585). Храналагічным першым польскамоўным творам, аднак, была паэма Яна Каханоўскага – «Паход на Маскву» (Кракаў, 1583).

Намінацыя «панегірычны», выкарыстаная ў назве твора Пельгрымоўскага, можа адсылаць чытача да рытарычных прамой эпідэйктычнага жанру. Панегірык «згодна са схемай трох родаў Арыстоцеля (genera) супадае з эпідэйктычным жанрам (genus demonstrativum)» [4, с.18]. Акрэсліваючы задачы эпідэйктычных прамой, Арыстоцель заўважыў, што іх справа – «хваліць ці ганьбаваць» [Arist. Rhetor. I. 3]. Такім чынам, панегірычныя прамовы могуць санкцыянаваць пэўны парадак улады і звязаны з ім набор каштоўнасцяў, праслаўляць ці асуджаць праціўніка. Такая літаратурная форма ўзнікае пры двары і адлюстроўвае рэпрэзэнтатыўныя для гэтага калектыва афіцыйныя падзеі (occasiones), якія ў ім адбываюцца і праслаўляюцца [4, с.19]. Развіццё мецэнацтва ў культурным жыцці Беларусі XVI – XVII стст. значна павысіла попыт на літаратуру такога тыпу.

Паводле «Энцыклапедычнага слоўніка Ф. А. Бракаўза і І. А. Эфрона», у часы антычнасці назва «поэстрофі» (ці μετὰβόλις) была замацавана за судовым выразам, які азначаў той момант, калі аратар адварочваўся ад суддзі і звяртаўся да падсуднага з прамовай [6]. Апастрофа як рытарычная фігура мае значэнне зварота да таго, хто адсутнічае, ці да неадушаўлёных або абстрактных прадметаў як да жывых. Апастрофа як стылістычны прыём (у іншай інтэрпрэтацыі – граматычны троп) адрозніваецца ад звычайнага зварота (калі проста называецца асоба, да якога непасрэдна адрасуецца прамова) тым, што форма зварота выкарыстоўваецца не столькі для называння адрасата, колькі для прыцягнення ўвагі да гэтай асобы з боку іншых асоб (слухачоў, чытачоў) і яго ацэначнай характарыстыкі [1, с.279]. Такім чынам, слова apostrophe ў назве твора можа падказваць чытачу, што пахвала накіравана да канкрэтнай асобы.

Польскія даследчыкі мяркуюць, што Гальяш Пельгрымоўскі напісаў свой першы твор не проста ўслаўляючы подзвігі Хрыстафора Радзівіла, але і арыентуючыся на еўрапейскага чытача, якога маглі зацікавіць дасягненнямі магната Вялікага Княства Літоўскага [9, с. 13]. Структура апастрофы толькі даказвае арыентацыю на замежнага чытача таго часу. На пачатку кнігі аўтар змяшчае вершаванае прысвячэнне Ad lectorem (Да чытача), якое складаецца з 10 радкоў элегічнага двуверша, а напрыканцы кнігі змяшчаюцца 42 радкі элегічнага двуверша, якія можна характарызаваць як эпод. На асобным аркушы пасля эпода змешчана чатырохрадкоўе In Zoilum (Да Заіла). Як слушна заўважае Ж. В. Нерашэвіч-Кароткая, гэта, хутчэй за ўсё, элементы прадмоўна-пасляслоўнага комплексу [3, с.110].

Выдатная рытарычная падрыхтоўка Гальяша Пельгрымоўскага ў поўнай меры праявілася і ў іншых лацінамоўных творах пісьменніка. Так, выданне пад назвай «De heroibus in Dei Ecclesia» («Пра герояў у Касцёле Божым»), выдадзенае ў кракаўскай друкарні Якуба Себенэйхера ў 1585 г., звяртае ўвагу чытача сваёй арыгінальнасцю. Яшчэ А. Брукнер звярнуў увагу на своеасаблівасць твора, параўноўваючы яго з творам Карнэлія Непота «De viris illustribus «Пра знакамітых людзей» [8, с. 83]. Гэты твор Гальяш Пельгрымоўскі прысвяціў каралю Стэфану Баторыю. З улікам таго, што Стэфан Баторый добра не ведаў польскую мову, выбар пісьменнікам лацінскай мовы для напісання твора заканамерны. Па ўсім відаць, што Гальяш Пельгрымоўскі, які на той час ужо пачаў рабіць дыпламатычную кар’еру (у 1583 г. ездзіў паводле загаду караля да вялікага князя Маскоўскага Івана IV з лістом і падарункамі), імкнуўся ўмацаваць сваё становішча пры двары. Кніга «Пра герояў у Касцёле Божым», хутчэй за ўсё, мелася стаць адным са сродкаў гэтага ўмацавання.

Яшчэ адно выданне Гальяша Пельгрымоўскага на лацінскай мове пад назвай «Epistola ad Magnificum et Generosum virum, Dominum Theodorum Skuminum» («Ліст да Найяснейшага і Высакароднага Пана Тэадора Скуміна») адрасаваны Тэадору Скуміну Тышкевічу (1538 – 1618), вядомаму дзяржаўнаму дзеячу Вялікага Княства Літоўскага, які паходзіў з уплывовага магнацкага роду і зрабіў паспяховую палітычную кар’еру. У 1586 г. ён атрымаў пасаду падскарбія літоўскага. Менавіта з гэтай нагоды Гальяш Пельгрымоўскі адрасаваў Тэадору Скуміну Тышкевічу віншавальны ліст «qua & novam ipsi dignitatem gratulatur, & de formis Imperiorum disputat» (які [ліст] і віншуе з новым званнем самога [Тышкевіча], і пра формы ўлады разважае) [10, р.1 п. н.].

Ліст быў надрукаваны ў 1586 г. у друкарні Яна Карцана ў Вільні. Улічваючы попыт тагачаснага чытача на літаратуру, Ян Карцан выдаваў найбольш папулярныя кнігі, у значнай ступені гуманістычнага напрамку. Ліст Гальяша Пельгрымоўска быў выдадзены ў друкарні, у якой да таго

часу выходзілі сачыненні Сымона Буднага і Цыцэрона, Іосіфа Флавія і Геліядора. Такім чынам друкаванне ліста ў друкарні Яна Карцана адпавядае гарызонту чакання тагачасных чытачоў, а Пельгрымоўскі працягвае арыентавацца на чытача цэлай Еўропы.

Лацінамоўныя пражайныя творы Гальяша Пельгрымоўскага вызначаюцца жанравай і тэматычнай разнастайнасцю, яны сталі выдатнай літаратурнай школай для аўтара, чый паэтычны талент у поўнай меры раскрыўся ў літаратурнай творчасці на польскай мове.

Пераход Пельгрымоўскага на пачатку XVII ст. пад апеку канцлера Льва Сапегі мог уплываць і на выбар пісьменнікам мовы для напісання твораў, якія былі прысвечаны дыпламатычнай дзейнасці Сапегі. Вынікам удзелу Пельгрымоўскага ў дыпламатычнай місіі ў Маскву з мэтай заключэння вечнага міру (1600 – 1601 гг.) у якасці сакратара сталі тры сачыненні: пражайны дыярыш пасольства, вершаваны дыярыш «Poselstwo do Wielkiego Księcia Moskiewskiego» («Пасольства да вялікага князя Маскоўскага») і рукапіс невялікага вершаванага дыялогу пад назвай «Rozmowa iednego Polaka z Moskwą na zamku Moskiewskim anno 1601» («Размова аднаго паляка з маскалём на Маскоўскім замку ў 1601 годзе»). Ні адно з гэтых сачыненняў не было надрукавана пры жыцці аўтара. Адсутнасць звестак пра публікаванне польскамоўных твораў Гальяша Пельгрымоўскага сведчыць пра тое, што творы на польскай мове, хутчэй за ўсё, былі прызначаны для «ўнутранага» карыстання. Галоўнымі мэтамі твораў былі перакананне чытача ў слушнасці ці несправядлівасці асобных дзеянняў кіраўнікоў дзяржаў і фарміраванне адносін чытача да пэўных падзей у гісторыі дзяржавы.

Эпоха Рэнесансу адкрывала чалавека як індывідуальнасць, творцу і мастака, у тым ліку і ў літаратуры. Праз літаратурную творчасць, праз практыку эстэтычнага пазнання творца эпохі Адраджэння мог найбольш пераканаўча праявіць свае погляды і адукаванасць. Характэрная для эпохі Рэнесансу арыентацыя на традыцыйныя жанры, якія маюць свае карані яшчэ ў антычнасці, у Гальяша Пельгрымоўскага стала сродкам праяўлення ўласнай творчай індывідуальнасці пісьменніка ў межах добра засвоеных літаратурных форм. Спецыфіка часу і культурнай прасторы, з аднаго боку, і індывідуальныя асаблівасці канкрэтнага рэцыпіента, з другога боку, аказваюць свой уплыў на гарызонт чакання чытача. Адпаведна, гарызонты чакання мяняюцца ў залежнасці ад гістарычных змен, і на гэтым палягае адна з прычын сістэматычнай пераацэнкі твораў мастацтва з цягам часу.

Літаратура

1. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты: энциклопедический словарь-справочник / под ред. А.П. Сковородникова. – 2-е изд. – Москва : Флинта : Наука, 2009. – 479 с.
2. Кавалёў, С.В. Станаўленне польскамоўнай паэзіі ў полілінгвістычнай літаратуры Беларусі эпохі Рэнесансу / С.В. Кавалёў. – Мінск : БДУ, 2002. – 218 с.
3. Некрашэвіч-Кароткая, Ж.В. Беларуская лацінамоўная паэма: позні Рэнесанс і ранняя Барока / Ж.В. Некрашэвіч-Кароткая; навук. рэд.: В.П. Рагойша, У.Г. Кароткі. – Мінск : БДУ, 2011. – 231 с.
4. Николози, Р. Петербургский панегирик XVIII века: Миф – идеология – риторика / Риккардо Николози; Пер. с нем. М. Н. Жаровой под ред. К. А. Богданова. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 216 с.
5. Саверчанка, І.В. Паэтыка і семіётыка публіцыстычнай літаратуры Беларусі XVI – XVII стст. / І.В. Саверчанка. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – 463 с.
6. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vohi.net/brokgauz/>. - Дата доступа: 24.02.2017.
7. Яусс, Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.Р. Яусс // Новое литературное обозрение. - 1995. - № 12. - С. 34-84.
8. Brückner, A. Źródła do dziejów literatury i oświaty polskiej / Wiersze historyczne // Biblioteka Warszawska. - 1896. - T. 1. S. 78-96.
9. Pielgrzymowski E. Poselstwo i krótkie spisanie rozprawy z Moskwą. Poselstwo do Zygmunta Trzeciego; oprac. R. Krzywy. – Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010. – 454 s.
10. Pilgrimovius, H. Epistola ad magnificum et generosum virum, dominum Theodorum Skuminum / H. Pilgrimovius. Vilnae : Excudebat Ioannes Kartzanus Velicensis, 1586.

A.V. Davydova

Belarusian State University
e-mail: adavydovav@gmail.com

Literary Heritage of Helias Pilgrimovius: Specific Practice of Aesthetic Experience at the Turn from the Renaissance to the Baroque

Key words: latin literature of Grand Duchy of Lithuania, Renaissance, practice of aesthetic experience, reception aesthetics, reader's horizon of expectations.

The article examines the aspects of the practice of reader's and writer's (H. Pilgrimovius) aesthetic experience at the turn from the Renaissance to the Baroque (the end of 16 c. – the beginning of 17 c.). By the example of Pilgrimovius's literary works the article makes attempt to interpret the peculiarity of the practice of aesthetic experience of the transitional period from the Renaissance to the Baroque in the history of Belarusian literature. This peculiarity is mainly interpreted with the key conception within Reception Aesthetics – reader's horizon of expectations (W. Iser, G. R. Jauss), and from the point of view both reader's and writer's practice of aesthetic experience.

УДК 821.161.1

ОБРАЗ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ МИХАИЛА ШИШКИНА «ВЕНЕРИН ВОЛОС»

Ключевые слова: образ, время, хронотоп, современная проза, неомодернизм

В статье рассматриваются особенности изображения времени в романе М.Шишкина «Венерин волос».

Современные писатели проявляют интерес к истории, поскольку «запросы времени», «вызовы времени» в том и состоят, чтобы дать новую оценку событиям, отстоящим от настоящего времени на столетие или чуть меньше. Более того, осознание того, что мы сами являемся свидетелями и участниками колоссальных культурно-исторических сдвигов, побуждает прозаиков попытаться оценить не только людей, массы людей в процессе происходившего, а творческую личность, ее становление в контексте стиля эпохи. В последнее десятилетие все ощутимее тенденция к изложению истории даже не через призму восприятия какой-либо личности, а скорее изложению личных историй на историческом фоне. Если первый роман Михаила Шишкина «Всех ожидает одна ночь» («Записки Ларионова», 1993 г.) показывает читателю исторические события — создание военных поселений, смерть Александра I-го, восстание декабристов, Польское восстание — глазами дворянина Ларионова, то все последующие («Взятие Измаила», «Венерин волос», «Письмовник») преследуют совсем иные цели. В них время нелинейно, у него зачастую нет никаких примет или координат, необходимых читателю для понимания реального изображаемого времени. Для зрелых романов Михаила Шишкина характерен принцип «Ноева ковчега», или «принцип пазла», как сам писатель его метафорически описывает: в его прозе нет единого сюжета, а переплетены несколько совершенно не связанных друг с другом сюжетных линий, несколько различных исторических эпох, действие развивается в многочисленных настоящих и вымышленных точках[3]. Вернее, не связаны они между собой лишь на первый взгляд. Роман «Венерин волос» создается полифонией голосов героев, пребывающих в разных пространственно-временных плоскостях: это настоящее время, где повествователями выступают беженцы, желающие получить в Швейцарии убежище, и толмач, служащий в посольстве; это эпоха до нашей эры, где рассказчиком является древнегреческий историк Ксенофонт, автор «Анабасиса», посвященного походу греческого войска в Переднюю Азию; это и XX век, где повествование ведется в форме дневниковых записей известной исполнительницы романсов Изабеллы [1].

Несмотря на то, что все сюжетные линии в романе условно равнозначны, основным повествователем все же является толмач. Слово явно архаичное для современного русского языка, а потому его употребление для характеристики повествователя-персонажа маркировано: он и наблюдатель и интерпретатор, «переводчик», призванный переводить «из одной культурно-исторической эпохи в другую». Его история неоднозначна и неоднородна — рассказывая о своей работе, он постоянно сбивается на прошлое, вспоминает свои школьные годы, учительницу Гальпетру, а затем и годы, проведенные с любимой, которую он называет Изольдой. Детство героя передается Михаилом Шишкиным через бытовые и малозначащие, кажется, для человека подробности — Гальпетра преподавала ботанику и зоологию, водила свой класс в музеи, чаще всего Пушкинский на Волхонке, и постоянно говорила о Януше Корчаке. Шишкин вплетает в повествование и собственные детские воспоминания — молодой учитель (каковым и начинал писатель) получил заказ написать биографию исполнительницы романсов. И возникновение в тексте Изабеллы связано именно с детскими воспоминаниями: «Когда он услышал её имя, сразу вспомнил подвал в Староконюшенном, допотопный электрический проигрыватель с переломанной рукой, которую его отец, бывший подводник, перебинтовал синей изолентой»[4, с.93]; «У бывшего подводника была одна пластинка этой самой певицы. Когда приходил пьяным, ставил именно её»[4,с.94]. В рассказе-воспоминании «Пальто с хлястиком» писатель признается, что дневники Беллы, да и она сама, возникли в романе не случайно: «Одна из ее [матери] любимых певиц была Изабелла Юрьева. У отца были старые пластинки с ее романсами, и он часто заводил их, когда мы еще жили вместе в подвале на Староконюшенном и на Пресне»[5,с.25]. Получается, что прошлое героя — это и прошлое самого автора-повествователя, время его молодости, его становления. Оно окрашено оттенком легкой ностальгии и будто бы переживается вновь в момент рассказа. Иная ситуация с годами, проведенными с Изольдой. «Декорацией» для разворачивания их драмы автор делает *Roma Aeterna* (Вечный Рим). И хотя события происходят в современности (потому как, опять-таки, отчасти списаны с жизни самого Шишкина), ткань времени пропускает прошлое — как прошлое го-

рода, стоящего не один десяток веков, так и прошлое героев, ведь толмачу постоянно кажется, что он находится в одном Риме, а Изольда – в другом, том, который показал ей Тристан. Здесь есть время объективно-историческое и время, существующее и несуществующее одновременно – иными словами, Вечность. В этой вечности Изольда с Тристаном, а не с толмачом, в этой вечности «мраморные трупы» скульптур проживают свои истории. Рим — это ядро пространственной организации романа: этот город соединяет в себе разные эпохи, объединяет мотивы жизни и смерти, воплощает мотив любви вне времени и пространства [2].

Древний мир в романе – это не только Древний Рим. Толмач в процессе диалога неоднократно цитирует «Анабасис» Ксенофонта, текст IV века до н.э.: «Вопрос: <...> Царь велит подать ему голову брата <...> После битвы царь, желая, чтобы все говорили и думали, будто он убил брата своею рукой <...>» [4, с.148-149]. Затем повествователем становится и сам автор исторического сочинения, который невероятным образом оказывается свидетелем репрессий в советской России. Встреча бегущих от репрессий советской власти жителей аула и греческих наемников, отступающих после битвы между войсками Кира и Артаксеркса, служит примером взаимодействия разных временных пластов, изображения прошлого и настоящего как существующих в сегодняшнем настоящем[1]: «В это самое время в Мунтянской земле, по которой проходили эллины, отмечался день Красной Армии. <...> Ошарашенная, замершая от ужаса толпа — рассказывает дальше Ксенофонт — во главе с местными чиновниками двинулась строем по четыре на рынок, где людей погрузили в грузовики и повезли на железнодорожные пути, но не на вокзал, а на сортировочную станцию, где ожидали эшелоны с вагонами для перевозки скота»[4,с.228]. Таким образом, пространственно-временные пласты не просто сосуществуют рядом в романе, а взаимодействуют, связываются периферийными линиями в единое полотно.

Еще одним крайне необходимым, связующим звеном является исполнительница романсов Изабелла, в романе она – воплощение жадности жизни, жадности любви. Дневник Беллы связывает собой Первую мировую, революцию, Вторую мировую, Ростов-на-Дону, Санкт-Петербург, Москву, Париж; время и пространство в нем – лишь необходимые координаты, условности, ведь самое главное происходит внутри. Ростов-на-Дону накануне Первой мировой войны в дневнике Изабеллы ничем сильно не отличается от любого другого провинциального городка с его бытом. Первая мировая в отражении её дневника преломляется под субъективным углом – госпитали, раненые, письма от ушедших на войну, а по сути все те же переживания любви. Санкт-Петербург и Москва 1924 года – свидетели её успеха, её славы. Модные и дорогие рестораны, поездки за город, встречи – вот что составляет её жизнь в то время. Вскользь описываются разруха и бедность, обнищание народа после «страшных годов», как она сама говорит: «Иду по городу, а оборванные спят прямо на тротуаре, и в одиночку, и семьями, все в лохмотьях, вшах»[4,с.337]. Но это быстро сменяется заграничными зарисовками жизни с Эпштейном. Её Париж – это импрессионистичный Париж начала XX века. И в нем нет того, что есть в Риме, он не пропитан историей, прошлым, он – декоративен, лишь создает атмосферу роскоши, необходимую для передачи состояния и настроения героини. Изабелла и сама уже начинает понимать, какая условность время: «Какой сегодня день? Я совсем потеряла счет времени»[4,с.334]. Прожившая век Изабелла не перенесла в свой дневник его историю в полном объеме. Она писала, как и пела, лишь о том, что было важно лично ей. Получается композиционное кольцо: финальный предсмертный монолог-поток сознания Изабеллы возвращает читателя к началу романа, когда толмач только еще узнает, что она ушла из жизни. Что еще раз подтверждает главную мысль: время взаимопроницаемо, одномоментно, настоящее и прошлое, историческое и мифологическое время слиты воедино, между ними невозможно провести четкую грань[1]. Личная история и история всемирная сливаются воедино, воссоздавая универсум, образуя полотно без начала и конца: «Но время и пространство ветхи, истерты, непрочны. Вдруг обо что-то зацепятся – о ту вашу ветку ежевики? И порвутся. А в эту прореху может вывалиться что угодно, хоть древние греки» [4,с. 68].

«Венерин волос – это растение, *adiantum capillus-veneris*. Где-нибудь на юге, в Риме, в Вечном городе, где завязываются узлом все линии романа, это сорная трава, а в России зимой без человеческой любви и тепла оно погибнет. В романе это растение становится богом жизни, хрупкой и всесильной. Венерин волос рос на семи холмах до мимолетного вечного города и будет расти после,»[5,с.195-196] – говорит сам Михаил Шишкин. Не сама богиня любви, а именем всего лишь ее волоса названная трава прорастает судьбами очень непохожих людей, тонкие нити их жизненных путей, следов этих путей в дневниках, цитатах, эскизах их голосов, — время сливается в любви и нераздельно. Осознавая себя сопричастным «стеблям» растения, которое «сшивает» времена, можно понять и себя самого, и свое место в «человеческой трагедии».

Литература

1. Минеева, О.Е. Категория времени в романе М.Шишкина «Венерин волос» / О. Е. Минаева // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – № 6. – 2013. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/item.asp?id=21022731> – Дата доступа : 17.02.2017

2. Минеева, О.Е. Художественное пространство в романе М.Шишкина «Венерин волос» и способы его создания / О. Е. Минеева // Материалы конференции «Чтения Ушинского». под ред. М.Ю. Егорова. Ярославль, 2012. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/item.asp?id=25370605> – Дата доступа : 19.02.2017
3. Солдаткина, Я. В. Неомодернистские тенденции в современной русской прозе// Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Елец, 2014. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/item.asp?id=22132293> – Дата доступа : 17.02.2017
4. Шишкин М. П. Венерин волос / М. П. Шишкин. – М.: Вагриус, 2007. – 480 с.
5. Шишкин М.П. Пальто с хлястиком: короткая проза, эссе / М. П. Шишкин. – М.: АСТ, 2017. – 318 с.

M.D. Zhigacheva

Moscow State Pedagogical University

e-mail: Pripevchka93@mail.ru

Concept of time in the novel "Maidenhair" by Mikhail Shishkin

Key words: concept, time, chronotope, contemporary literature, neomodern.

The article discusses features of time depiction in M.Shishkin's "Maidenhair" novel.

А.А. Лавицкий, Е.Б. Лавицкая

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

anton_lavitski@mail.ru, eka2147@mail.ru

УДК 81-119'821.161.3

ГОРОД ВИТЕБСК В РЕГИОНАЛЬНОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ключевые слова: ценность, аксиология, Город Витебск, поэтический дискурс.

В статье на языковом материале региональных поэтических текстов рассматриваются аксиологические особенности топонима Город Витебск, к важнейшим из которых, как показывает проведенное исследование, относятся духовное начало и особая таинственность, культурная составляющая и особая историческая память.

Аксиологические исследования все чаще попадают в фокус научного внимания современной лингвистики, где ценности рассматриваются как важнейшая составляющая определенного дискурса: публицистического (Е.Н. Комаров), рекламного (Л.А. Кочеткова, О.Б. Абакумова) и др. Однако наибольшее распространение получило описание ценностей по материалам поэтических текстов («счастье» (С.Г. Воркачев), «добро» (Е.С. Палеха), «сердце» (Э.В. Бабарыкова, Ю.В. Шатин), «Родина» (Е.В. Купчик, А.Г. Саносян), «пространство», «время» (С.А. Кривошапко) и др.).

В «Словаре русской ментальности» отмечается, что ценности «не составляют особого царства, отделенного от бытия. Ценность народа никак не зависит от общехронологической даты его формирования (...) определяется содержанием его собственной истории, его собственного времени» [1, с.474]. Думается, что ценности являются важнейшими категориями языковой картины мира, так как, во-первых, тесно взаимосвязаны с ключевыми регуляторами исторически сложившегося поведения – социальными нормами. Во-вторых, ценности включены в культуру, следовательно – находятся в ядре языкового сознания и картины мира. По мнению В.А. Масловой, термин *языковая картина мира* – не более чем метафора [2, с.91], что унифицирует его употребление во времени и пространстве и делает возможным применить его локализованно, то есть на примере отдельного региона.

Как показывает анализ литературы, интересы ученых, как правило, сосредотачиваются на изучении важнейших общечеловеческих или национальных ценностей. Материалом для подобного рода исследований обычно служат произведения известных и признанных поэтов, таких как А. Ахматова, В.В. Высоцкий, П.А. Вяземский, С.А. Есенин, М.Ю. Лермонтов, М. Цветаева и др. Мы же в данной работе остановимся на изучении региональной концепта-ценности (Город Витебск), используя материал местных поэтических текстов, в том числе находящийся в открытом доступе сети Интернет. Выбор в качестве материала исследования поэтического текста неслучаен. В.А. Маслова считает, что поэт имеет свою собственную концептосферу, ибо поэзия не без основания является «древнейшим способом освоения человеческого духа, являя собой проповедь истины» [3, с.43].

Ценность-концепт, каким по нашему мнению является и город Витебск, как когнитивная единица отражает в языковом сознании не отдельное явление, факт, за ним кроится стереотипная ситуация, чаще – ситуации, объединяющие и объясняющие несколько объектов. Он создает в языковом сознании образ, который хранит память и социальный опыт поколений. Этот образ динамичен – он как губка впитывает в себя новые смысловые элементы или исключает их из актуального содержания, помещая в своеобразную буферную зону исторической памяти. Описание образа концепта-ценности всегда требует контекстуальной коннотации, обращения к глубокому анализу языкового материала.

Содержание ценности-концепта, как и его описание, всегда в значительной степени субъективно, так как зависит от авторской позиции, подходов к пониманию самих понятий «ценности» и «концепт», а также методики их анализа и реконструкции. В современном языкознании существует несколько методов исследования и описания концептов: историко-сопоставительный, концептуальный, компонентный, дистрибутивный анализы, стилистическая, дефиниционная, когнитивная интерпретации, верификация полученного когнитивного описания у носителей языка, методика контекстного и текстового анализа, интерпретация результатов описания семантики языковых средств и т. д. Однако, реализуя предложенные методы, исследователи часто используют собственную «гибридную» методологию, в которой различные варианты описания концептов сочетаются и взаимодополняют друг друга. С одной стороны, это позволяет исследовать и описать концепт как объект взаимодействия языка, культуры и мышления, с другой – привносит дополнительный фактор субъективности в интерпретацию результатов. Не вдаваясь в дальнейшем в методологические особенности описания и реконструкции ценности-концепта, мы остановимся только на его важнейших аксиологических составляющих, которые обнаруживаются в процессе детального анализа языкового материала:

1. Витебск – духовное место. В этом образе Витебск чаще всего противопоставляется своей внешней «неказистости». Противопоставление заключается в том, что внутреннее, духовное содержание атмосферы, жизни города не соответствует его внешнему облику:

Ангел над крышами

*Ты помнишь ль меня, мой город,
мальчишку, ветром вздутый ворот...
«...» Там, где дома стоят кривые,
где склон кладбищенский встаёт,
где спит река,
там золотые деньки я грезил напролёт.
А ночью ангел светозарный
над крышей пламенел амбарной
и клялся мне, что до высот
мое он имя донесет (М. Шагала).*

В материалах витебских поэтов уровень духовности города настолько велик, что он становится местом, где может жить душа человека, оставив тело и разум:

*И сказал Шагала, чуть дыша
в час последний вдали от родины:
«Там осталась моя душа...» –
и глаза его синие дрогнули (Д. Симанович).*

Духовное начало города символизируют культовые сооружения:

*Стоят церквушки, храмы здесь,
Народ в достатке, в мире весь! (Nichelas).*

На духовное начало города указывает и его главная атрибутика – герб:

*И герб его Иисус с мечом,
Святую веру мы несём! (Nichelas).*

2. Как и все духовное, **Витебск** несет в себе какую-то **тайну**, что-то неизведанное и загадочное – то, что хочется познать и разгадать:

*Горад Шагала
І горад Малевіча,
Дай распазнаць
Таямніцу тваю! (Неизвестный).*

Витебск может связать и с Богом, и с дьяволом, что придает городу дополнительную таинственность:

*Я – из Витебска, где Малевич
С Уновисом, с семьей левых,
Богу брат и дьяволу брат,
поднимал, как знамя квадрат. (Д. Симанович)*

3. Витебск – город творчества, искусства и вдохновения:

*Здесь поэт подбирает такие слова,
от которых осеннее небо теплеет (Е. Крикливец).*

*Я – из Витебска, где под небом
белорусским работал Репин,
и сияет, как добрый след,
его жизни «Осенний букет».*

*Я из Витебска, где сквозь тлен
старый Пэн берет меня в плен,
хоть холодных ветров торжество
над забытой могилой его.*

*Я – из Витебска, где Шагал
Прямо с Замковой в небо взлетал,
Зацепился за облака –
и остался тут на века (Д. Симанович).*

В этом образе Витебска часто проводится параллель с Парижем:

*Мой Витебск – маленький Париж!
Искусством дышишь и паришь (Л. Светик).*

Кроме того, далеко за пределами Витебщины город известен как культурная столица Беларуси:

*Мастацтваў сталіца, Прыдзвіння зямля
А колькі для свету дала ты цяпла!
Цяпло твае пэнзалі ў свет паняслі,
Цяпло твае гукамі чуем удалі.
Еўропа, Амерыка, нават Сіднэй,
Усе ведаюць, Вцебск – мастацтва музей (Юз. Ароўкін).*

*Мая сталіца – гэта Віцебск,
Там пахне музыкай душы,
І ад мастацтва як празрысты
Ідзеш по беразе Дзвіны (В. Вітак)*

4. Витебск – история. Витебск является одним из древнейших городов Беларуси. Неслучайно, поэтому тема истории города, его старины занимает важное место в региональной поэтическом дискурсе. Город привлекает и манит своей древностью, он пропитан и дышит ею:

*Открой история страницу,
Где Витебск древний, молодой!
Княгиней Ольгой ты заложен
Над полноводною Двиной!
Прекрасен ты в лучах восхода,
Неподражаем ты во всём:
Мостами, Ратушей, Природой.
Гордимся тем, что здесь живем! (Л. Бикбулатова).
Никого кругом, от серых зданий
Веет тихой вековой тоской... (С. Мишурная).
Я – из Витебска, чей портрет
ярко вписан в картину лет,
и художники новых дней
свято помнит учителей (Д. Симанович).*

Таким образом, аксиологическая составляющая города Витебска состоит из элементов, чье содержательное значение первично объективизируется и находит свое осмысления не в эстетическом образе, а в духовном начале, таинстве, искусстве и исторической памяти. Такое сочетание, с нашей точки зрения, свидетельствует об особом ценностном значении топонима, что не может не отражать специфику языкового сознания региональной личности, для которой материальное и земное является второстепенным, в отличие от духовного.

Литература

1. Колесов, В. В., Колесова, Д.В., Харитонов, А.А. Словарь русской ментальности / под. общ. ред. В.В. Колесова. – 2 т. – Т. 1. П-Я. – СПб. : Златоуст, 2014. – 592 с.
2. Маслова, В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Маслова. – М. : Академия, 2001. – 208 с.
3. Маслова, В.А. Язык и культура: концептосфера Марины Цветаевой : учеб. пособие В.А. Маслова. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 256 с.

A.A Lavitski, E.B Lavitskaya

Vitebsk State PM Masherov University
anton_lavitski@mail.ru, eka2147@mail.ru

Vitebsk in the regional poetic discourse: axiological aspect

Key words: value, axiology, the city of Vitebsk, poetic discourse.

The article on the linguistic material of regional poetic texts deals with the axiological features of the place- name the city of Vitebsk, the most important of which, as shown by the research, are spirituality and a special mystique, the cultural component and a special historical memory.

УДК 821.161.1-1.09

**ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА «ОЧЕРКОВ КАВАЛЕРИЙСКОЙ ЖИЗНИ» В.В.КРЕСТОВСКОГО
В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ**

Ключевые слова: история, русская литература, очерк, идейное содержание.

В статье рассматривается спектр исторической проблематики очеркового цикла В.В.Крестовского в контексте общественно-политических взглядов и творчества писателя.

К числу громких имён литературы второй половины XIX века принадлежит имя Всеволода Владимировича Крестовского (1839 – 1895). Автор пяти романов, десятков повестей, очерков и репортажей, Крестовский в силу ряда не имеющих прямого отношения к литературе причин не получил единодушного признания современников.

Одним из событий в биографии писателя, оказавшим существенное влияние на творческий путь, стала военная служба. Поступление Крестовского на военную службу юнкером (то есть нижним чином) в то время, когда ему было уже около тридцати лет и он приобрел литературную известность, вызвало озлобление и наделало много шума. По всей вероятности, военная среда привлекла его простотой, отсутствием интриг и сплетен, жертвой которых (как в литературе, так и в частной жизни) Всеволод Владимирович был в течение нескольких лет. Кроме того, это могло быть данью семейной традиции, так как и отец, и дед его служили уланами. 1 июня 1868 г. Крестовский был определен юнкером в 14-й Ямбургский уланский полк, стоявший в Гродненской губернии. Во время службы писатель изучал быт населения Западного края, что впоследствии дало ему материал как для крупных произведений (трилогия «Тьма Египетская», роман «Кровавый пух»), так и для цикла «Очерки кавалерийской жизни» (1867 – 1875 гг., впервые опубликован в 1892 г.), выбранного объектом нашего исследования.

Несмотря на универсальность творческого дарования Крестовского, внимание исследователей привлекают прежде всего романы писателя, тогда как публицистика и «малая» проза остаются практически вне поля зрения. Поэтому цель нашего исследования – охарактеризовать историческую проблематику цикла «Очерки кавалерийской жизни» в контексте общественно-политических взглядов и творчества писателя – представляется нам закономерной.

Обращаясь к рассмотрению исторической проблематики цикла, стоит сказать несколько слов о его жанровой специфике. Несмотря на то, что «Очерки кавалерийской жизни» обозначены как «очерки», составляющие их произведения имеют признаки различных эпических жанров: физиологического («Базарный день в Свислочи»), и портретного очерков («Дон Сезар де Базан», «Гаспидин Элькес», «Мадам Хайка»), рассказа («Буянов – мой сосед»), новеллы («Кто лучше»), анекдота («Что делает ворона»), авантюрной повести («Авантюрист-магнат прошлого века», «Ильяновская легенда»), лирического рассказа («На сенокосе»). При доминировании компонентов очеркового жанра (развернутые экспозиции, подробно описывающие место действия; обширные документальные вставки, детальное воспроизведение подробностей быта) «Очерки...» представляют собой синтез различных жанров в одном произведении.

Через отдельные главы и эпизоды писатель составляет цельную картину жизни как армейского коллектива, так и местечек Гродненской губернии конца 60-х – начала 70-х гг. XIX в., благодаря которой осмысляются факты из исторического прошлого и настоящего. Безусловно, с идейно-тематической точки зрения содержание «Очерков...» взаимосвязано со второй частью романа «Кровавый пух» – «Две силы» (1876), – действие которой происходит в Гродненской губернии накануне и во время восстания 1863 – 65 гг. Содержание «Очерков...» развивает быто-и нравоописательный пласт «Кровавого пуха», рисуя картину быта и нравов населения Гродненской губернии после подавления шляхетского мятежа: так, в ряде глав и эпизодов («На первом переходе», «На ночлеге», «Базарный день в Свислочи», «Ильяновская легенда», «Ночь на Ивана Купалу») содержится богатый этнографический и фольклорный материал, дающий представление как о крестьянском быте, так и о взаимоотношениях между различными слоями населения. Как и во второй книге «Кровавого пуха», очерковый материал работает на развенчание образа «благородного шляхтича», приобретая при этом ярко выраженное сатирическое звучание: «Некий пан – «родовиты шляхциц» – однажды в весеннее половодье тонул в разлившейся речонке вместе со своей не-тычанкой и конями. В минуту опасности он дал обет, что ежели пан Бог избавит его от смерти, то он на сем месте поставит «кржиж на памёнтеке». На панское счастье, проезжает какой-то хлоп, который, видя крайне критическое положение родовитого пана, пустился вскачь в ближайшую деревню, кликнул мужиков с жердями, волами и веревками – и те вытащили из воды пана вместе с

нетычанкой и конями. «Родовиты шляхциц – як гоноровы и поржондны человек» сдержал свой обет, данный Богу: поставил крест и на нем увековечил себя следующей надписью: «тен кржиж пан пану поставил, за то, же пан пана од смерци выбавил» [2, с.42].

Глава «Базарный день в Свислочи» развивает начатую в «Кровавом пуфе» тему религиозной жизни населения Западного края. По наблюдениям Крестовского, закрепленное в сознании населения разделение на «панский» костел и «хлопскую» церковь продолжает сохраняться и после 1865 года: «Насколько был здесь забит и унижен хлоп, настолько же вместе с ним была забита и унижена его хлопская «цэрква». Путешествуя по краю, вы по сию пору можете во многих и многих еще местах встретить гордо стоящие, красующиеся на площадях костелы и тут же, только не рядом, деревянные срубы, косые и кривые, и мхом поросшие, и соломой крытые, с виду похожие более на какие-то амбары или сарайчики, над которыми водружен крестом и ржавый железный крест, во свидетельство того, что амбар этот есть православная церковь. Как хлоп не смел приблизиться к пану и стать с ним на одну доску, так точно и его хлопская «цэрква» не осмеливалась приблизиться к панскому костелу, а пряталась всегда в какой-нибудь угол, где бы подальше да незаметнее... И если ныне увидите вы благолепные церкви, стоящие на подобающих местах, то все это сделано только в последнее время, уже после 1863 года, а что было раньше – о том еще и доселе красноречиво свидетельствуют дряхлые и покосившиеся срубы...» [2, с.99]. Многовековое существование «панского» костела и «хлопской» церкви глубоко повлияло прежде всего на религиозное мировосприятие крестьянства: «Стоит вся эта «громада» тихо и чинно, службу слушает внимательно; но взгляните в эти лица – и вы прочтете на них выражение какого-то индифферентизма, безучастия, хотя церковь и посещается хлопами благодаря базарному дню довольно исправно. Что это такое? Нелюбовь ли к церкви? Затаенная ль приверженность к костелу? – Нет, ни то ни другое, а именно индифферентизм к делу религии как хлопской, так равно и «панской», – индифферентизм, имеющий свои основания, до известной степени, в причинах политических; стоит только вспомнить, сколько раз этот народ был перегоняем из православия в унию, из унии в католичество, из католичества в православие и из унии в православие и какие административные меры зачастую принимались для этих перегонов... Этот народ не отстаивал себя и не боролся здесь за свою веру столь энергично и упорно, как боролся малорусс; он просто себе подставил свою шею и спину натиску всех исторических, наплывных невзгод и лишь благодаря этому, чисто пассивному, сопротивлению, успел и до наших дней сохранить свою славяно-русскую самобытность; но что касается до религии, то тут уже невольно и вполне естественно выработался этот индифферентизм, который, дай Бог, чтоб изгладился лишь в будущем поколении» [2, с.100].

Значительная часть очерковых материалов посвящена повседневной крестьянской жизни. Рисую крайне бедственное положение крестьян («На ночлеге», «Базарный день в Свислочи») автор в комментариях постоянно акцентирует внимание читателя на том, что влияние многовековой «панщины» глубоко повлияло как на физический облик, так и на мировосприятие крестьянина, при этом не лишив его человечности: «Но веселье этих людей непродолжительно. Оно вспыхнет на несколько мгновений в корчме, под влиянием музыки и винных паров, да там же и потухнет. Нашему черноруссу более свойственны умильные слезы да слабосильные жалобы на недолгу, чем бойкая веселость, требующая известной энергии и бодрости духа» [2, с.114]; «Литовско-русский крестьянин просто поражает глаз непривычного человека своим хилым, болезненно-бледным, робко-забитым и как бы отошальным видом. Виною этому кроме нравственного гнета недавних времен польской панщины служит, конечно, его скудная, малопитательная пища при изнуряющем мускульном труде над малоблагодарной почвой. Но этот забитый хлоп очень добродушен и радушно делится с солдатом своей картошкой» [2, с.72].

В «Очерках...» внимание автора уделено взаимоотношениям как крестьян, так и военных с местечковыми евреями, о чем Крестовский рассказывает подробно, а порой с юмором либо с неприкрытой иронией. Автор категоричен по отношению к еврейскому населению в тех случаях, когда речь идет о стремлении нажиться за счет крестьянина либо о присущей значительной части еврейского населения вражде к иноверцу: «Хлоп по крайней мере делится с солдатом тем, что и сам ест, жид никогда не поделится, никогда не отошьет долю своей похлебки из своего коширного горшка в трэфный горшок солдатский; для солдата он все-таки готовит особую пищу, и эта последняя несравненно хуже и скуднее его собственной. Горячую воду в горшке замутит еврейка ложкой муки, покрошит одну цибульку, кинет несколько картофелин — и предлагает это яство солдату. Любишь не любишь, а ешь, потому что есть хочется!» [2, с.73]. Но в то же время в ряде портретных очерков, посвященных евреям («Веля Гершуна», «Облава на уток», «Что делает ворона», «Мадам Хайка»), автор испытывает к своим героям добрые, а порой и сердечные чувства.

Безусловно, центром «Очерков...» является изображение различных сторон повседневной жизни военнослужащих уланского полка. В различных частях и эпизодах цикла автор приводит немало примеров проявлений простых и, так сказать, «родственно-добрых» отношений, существую-

щих в армейском быту как между офицерами («Сборы и проводы»), так и между офицерами и нижними чинами («На первом переходе», «Жизнь на траве»): «И в самом деле, у наших солдатиков это замечательная характерная черта: в какую бы то ни было критическую минуту... они никогда не забудут своего офицера и поделится с ним последним куском; всегда сами, первые, радушно и бескорыстно предложат что бог послал; и откажись офицер – солдат в душе, наверное, обидится и мысленно обзовет его «гордым» [2, с.60]. Тем не менее, несмотря на кажущееся тяготение к идеализации армейской среды, в «Очерках...» затронут ряд проблем пореформенного военного строительства. Как современники, так и более поздние исследователи истории русской армии 1860-70-х годов, отмечали, что одним из следствий недостаточного финансирования вооруженных сил было отсутствие казарм у ½ воинских частей [1, с.219]. Войска расквартировывались по селам и местечкам (порой со значительным удалением подразделений друг от друга) с расчетом на «подножный корм» за счет обывателей, что, по мнению автора «Очерков...», неизбежно приводило как к снижению общего уровня боевой подготовки, так и к ухудшению физического здоровья солдат.

Еще один поставленный в «Очерках...» не менее злободневный вопрос – состояние офицерского корпуса. По мнению Крестовского, офицер – не столько профессия, сколько особое моральное состояние человека: «Надевая монашескую рясу или военный полковой мундир, человек как-то невольно начинает чувствовать себя иным, несколько отрешенным от остального мира. Между ним и этим остальным миром словно бы ложится какая-то очень тонкая разграничительная черта: тут вот, мол, я и та небольшая община, с ее уставами и жизнью, к которой я принадлежу прежде всего и больше всего; а там, за этой чертой, там остальной уже мир и вся жизнь остальная. Я могу сочувствовать той жизни и ее интересам, ее движению, ее стремлениям, но все-таки для меня на первом плане будут стоять интересы избранной мною общины, которые, пока я честно принадлежу этой общине, будут для меня наиболее родными...» [2, с.331]. Отсюда и особое внимание автора к тому, «каким образом обеспечить положение офицера и нравственно и материально так, чтобы русская армия была вполне и во всякое время обеспечена корпусом вполне знающих, способных и соответственных своему назначению офицеров» [2, с.126]. Отсюда и озабоченность тем, что офицерский корпус пополняется случайными людьми, а способные офицеры покидают армию из-за безденежья: «Не лучше ли подумать о том, каким образом удержать их в рядах армии, каким образом обеспечить положение офицера и нравственно, и материально так, чтобы мало-мальски способный человек не бежал при первой возможности из армии в службу по акцизу, по контролю или по железным дорогам?» [2, с.126] Однако критическое отношение к проблемам военного строительства не лишает Крестовского уверенности в нужности военного человека: «Скажут: зачем он не подумал, не постарался сделать более современно-полезное, практическое применение к чему-нибудь из своей жизни? Но, господа, не всем же быть мировыми судьями, присяжными поверенными, журналистами, фельетонистами...; надобно же кому-нибудь быть и уланским корнетом. Вы спросите, быть может: зачем же и для чего это надобно? Вам существование уланского корнета с его скромным назначением может казаться вещью совершенно бесполезной. Но не сегодня завтра в жизни государства может прийти и такая критическая минута, когда и мировые судьи, и присяжные поверенные ..., да наконец, быть может, и ты сам, мой читатель, – все вы восчувствуете настоятельную надобность и в уланском корнете Буянове... А в чистом поле, перед рядами врагов, Буянов будет на своем месте – и сколь ни мала его роль как взводного командира, но в общем механизме военного, боевого дела и эта маленькая роль важна и необходима. И корнет Буянов, будучи тогда на своем месте, сумеет честно и доблестно сделать свое дело: за ним куда хочешь ползут солдаты» [2, с.349]

Безусловно, взгляд В.В.Крестовского на бытовой срез белорусской истории второй половины XIX века – это часть разнообразного спектра мнений. Впрочем, это лишь усиливает необходимость обращения к рассмотрению особенностей исторического содержания цикла «Очерки кавалерийской жизни» как в контексте творчества автора, так и с точки зрения взаимодействия с художественным опытом русской и белорусской исторической прозы, посвященной рассматриваемой эпохе.

Литература

1. Зайончковский, П.А. Военные реформы 1860-1870-х годов в России / П.А.Зайончковский. – М.: МГУ, 1952. – 370 с.
2. Крестовский, В.В. Очерки кавалерийской жизни / В.В.Крестовский. – М.: Воениздат (Редкая книга), 1998. – 460 с.

S.V.Lapunov

Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: klit@vsu.by

Historical problems in Sketches of Cavalry Life by V.V. Krestovsky in the context of the author's creativity

Key words: history, Russian literature, sketch, ideological content.

The variety of historical problems in V.V. Krestovsky's essay cycle in the context of the writer's social and political views and creativity is considered in the article.

УДК 821.161.2+1(091)

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В УКРАИНСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ 1920-х гг.

Ключевые слова: новеллистика, украинская литература, «расстрелянное возрождение», экзистенциальная проблематика, поэтика.

В статье рассмотрены экзистенциальные проблемы (враждебности окружающего мира по отношению к личности, одиночества, пограничности существования, относительности жизни и смерти и т.д.), воплощенные в массиве украинской малой прозы 1920-х гг. На примере произведений В. Пидмогильного, В. Вражлывого, М. Ирчана, Л. Первомайского раскрыты смысловые и художественные особенности воплощения экзистенциальной проблематики.

Амбивалентность аксиологической парадигматики в украинской новеллистике постреволюционного десятилетия обусловлена тем, что события 1917–1921 гг. интеллектуально воспринимались и эмоционально переживались отдельными людьми и даже целыми социальными группами по-разному, порой противоположно. Это детерминировало и сформировало две антагонистические модели художественных миров и концепций человека: одна часть общества была нацелена на «светлое будущее», то есть стремилась к утопическому идеалу (как правило, в поэтике эта позиция воплощалась в романтических формах), а вторая – осознавая необратимость произошедших изменений во всех сферах общественной и личной жизни, драматично, а порой и трагично переживала перемены. В таком случае актуальными становились выразительные средства неореализма или экспрессионизма.

По убеждению большинства исследователей литературы 1990–2010-х гг. (В. Агеевой, В. Дончика, М. Жулинского, Ю. Ковалива, В. Мельника, Н. Михайловской и др.), украинская проза первой трети XX века нередко изображает одинокую, духовно опустошенную личность, которая оказывается не в состоянии противостоять взвихренной действительности, пытается сохранить свое «Я», нащупать почву под ногами и часто гибнет, не найдя опоры.

Экзистенциальный комплекс проблем, в частности, пограничного состояния, тотального одиночества человека во враждебном мире, трагическое переживание заброшенности в нем отражены в украинской новеллистике постреволюционного десятилетия достаточно полно. Так, например, Михаил Ивченко, Гнат Михайличенко, Валериан Пидмогильный, Мыкола Хвылевой в своих рассказах и новеллах отображали сложную внутреннюю драму человека с раздвоенным сознанием, раскрывали динамику внутренних преобразований, которые происходили в человеке. Такая проблематика реализовалась с помощью импрессионистской поэтики («Кот в сапогах», «Редактор Карк» М. Хвылевого, цикл «Город» Г. Михайличенко) или в традиции интеллектуального реализма («В эпидемическом бараке», «Иван Босый» В. Пидмогильного).

Рассказ «В эпидемическом бараке» (1920) В. Пидмогильный сам считал одним из лучших в своем творчестве. Изображение быта лечебницы, переполненной тяжелобольными и умирающими людьми, семантически расширяется до символического образа удушливой атмосферы, сложившейся в обществе. Система персонажей проецируется на социальную структуру – крестьяне противопоставлены интеллигенции, каждый человек экзистенциально отчужден и замкнут в собственном одиночестве. Так, например, юная Прися ощущает почти физическую боль от мыслей о своем будущем, ее любовь к начальнику станции разбивается о стену повседневности; сестра Ганнуся маленького сына Антося «приучает спокойно видеть человеческие страдания» [4, с.100]; сестра Ольга Калиновна ищет спасения в религиозной вере, но постепенно проваливается в бездну безумия.

Автор акцентирует на портретных деталях, которые воплощают враждебность мира – холодные, как лед, глаза Антося. В финале рассказа пасхальный колокольный звон на фоне развернутой картины абсурда играет роль семантического реквизита, а не благовеста: «Но воскресший Бог не пришел в барак, и сестра Ганнуся стояла перед ним, як одинокий часовой на посту страдания» [4, с.113].

Особое место в послереволюционной украинской новеллистике занимает тема смерти. Она проявляется в самих разнообразных причинно-следственных ракурсах: это и жестокая политическая борьба, и события, связанные еще с Первой мировой войной, и голод 1921 года.

Тема голода в экзистенциальном дискурсе составила основную сюжетообразующую канву в рассказах В. Пидмогильного «Сын» и «Проблема хлеба», К. Полищука «Лучший мир» и «Непрошенные гости», Г. Косынки «Циркуль», Б. Тенеты «Прися», М. Галич «Хлеба нету», Б. Антоненко-Давидовича «Два пуда ржи» и «Пирожки, пирожки...». Во все этих произведениях герои оказыва-

ются на грани между жизнью и смертью. Нередко они лишены права выбора и становятся слепым орудием в руках политических сил, лишенных человеколюбия.

Деструктивные процессы, происходившие в социальном пространстве в начале 1920-х гг., детерминировали появление ряда произведений, в которых авторы стремились отобразить исполненную драматизма суть времени, в то же время пытались выразить целую гамму мотивов и чувств, в частности ощущение тотальной катастрофичности происшедшего, одиночества и страха.

Жестокое убийство сельского активиста Гордея составляет сюжет рассказа М. Ирчана «Первый передел» (1922). Произведение имеет кольцевую композицию – начинается с диалога Варьки с матерью о судьбе Гордея и заканчивается ее плачем после ужасной расправы местных богачей над активистом: живым его закопали в землю на сельской площади. Идейное противостояние двух антагонистических сил – сельских богачей во главе с Мазуренко, а также бедноты, возглавляемой Гордеем, усиливается морально-этическими деталями: Мазуренчиха является крестной матерью главного героя. Именно Мазуренчиха уводит с площади несчастную рыдающую Варьку, когда та бросается в ноги богачу с просьбой сохранить жизнь ее брату. Но имущественные интересы оказываются выше моральных законов.

Идея ницшеанского «вечного возвращения» воплощена в простых, на первый взгляд, словах Гордея: «меня сегодня, тебя завтра» [1, с. 35]. В них звучит не столько вера в социальную победу, о чем любили писать критики, сколько реализуется старозаветный принцип «око за око». Ситуации, в которых жертвами жестокости толпы становятся дети, женщины, старики, которые символизируют разгул деструктивных сил в обществе, неоднократно изображены в произведениях И. Днипровского, М. Ирчана, Ю. Яновского, О. Слисаренко и др. Как правило, сюжеты заканчиваются картинами кровопролития и реализуются с помощью экспрессионистской или неореалистической поэтики.

Малоизвестным сегодня является талантливый писатель Василь Вражливый (наст. фам. Штанько) (1903–1937). Он стал одним из сотен представителей творческой интеллигенции, подвергшейся сталинским репрессиям. Перу прозаика принадлежат сборники рассказов «В овраге» (1924), «Земля» (1925), «Волчи Байраки» (1929), «Молодость» (1929), «Шесть рассказов» (1930), а также несколько повестей и поэтические переводы.

В рассказе, вынесенном в заглавие одного из сборников, «Волчи Байраки» изображена поистине эсхатологическая картина, «минус-гармония». Перед читателем разворачивается гибель семьи: старший сын, 16-летний Ванька, не хочет, чтобы тяжелобольная мать Векла умирала в их убогой землянке, потому, пригрозив отцу ножом, он заставляет Созона перетащить тело полуживой матери на край глиняного оврага. После ее смерти он выгоняет отца на улицу, чтобы ранние заморозки поскорее его убили. Несчастный Созон находит единственный выход из тупика – он совершает убийство торговки, чтобы попасть в тюрьму, тем самым обеспечивая себе кров над головой и еду.

Автор демонстрирует степень духовного падения героя – Созон убивает жертву в тот момент, когда она, сжалившись, подает ему милостыню. Таким образом В. Вражливый демонстрирует моральную деградацию своих героев, полное нивелирование системы общечеловеческих ценностей: вместо объединения семьи мы наблюдаем ее распад, вместо добра и согласия изображены ненависть и зло, горе от смерти матери не трогает детей, которые ощущают только равнодушие, вместо жалости к отцу – тупую ненависть молодого самца (Ванька) к постаревшему вожаку стаи. Антропоморфный параллелизм «человек – волк» заострен до гротескно-абсурдной гиперболы. Мотив холода в душе Созона согласуется с холодом физическим, от которого он жестоко страдает. Образ осени символично дополняется мотивами угасания, смерти, утраты, пустоты.

Экзистенциальный мотив одиночества становится одним из центральных в рассказе: «В городе тогда много [людей. – С.Л.] ходило, много смеялось, а от трамваев сыпались искры, и была ночь. И не знал никто в городе, как умирает старая Векла, как стонет, качая головой, Иван Химчук, как плачет Созон. Никто не знал. Далеко ли, близко ли ходил ветер. И умерла Векла. Тяжелый кусок отвалился от потолка и разбился, только желтая пыль полетела» [2, с.9].

Смерть Веклы вне дома-землянки, где жила семья, символизирует одиночество человека во враждебном внешнем мире, поскольку по-настоящему переживали ее смерть лишь сумасшедший Иван и беспомощный Созон. Мотивы осени, заморозков, темноты моделируют картину тотального господства хаоса в обществе и в душах отдельных людей.

Мотив смерти в разных ракурсах широко тиражировался в прозе малого формата, поскольку был, с одной стороны, детерминирован обстоятельствами Первой мировой и гражданской войн, а с другого, восходил к экзистенциальной проблеме враждебности мира к человеку. Одной из вариаций танатологического дискурса является тема еврейских погромов, которая широко освещалась в малой прозе 1920-х гг. Примером экспрессионистического решения этой проблемы стала новелла Леонида Первомайского (1908–1972) «В девятнадцатый год» (1925).

Семья бедного сапожника Залмана не успевает спастись от погрома: «Ночь. Застыла тишина. Потом тишину рванул, перекрестил топот коней около ворот»; «Перед рассветом кипело, как в котле. Слышали? Пулеметы, винтовки, пушки и человеческий крик. Где-то били окна, убивали, калечили. Была дикая ночь» [3, с.107–108]. Образ смертельной опасности, безысходности, катастрофы творится с помощью колористических (черных и красно-желтых) деталей, голос нарратора то сливается с внутренним голосом Залмана, то дистанцируется от него. Кульминационным в рассказе становится момент, когда старая Эстер-риве натывается за воротами на труп сына. Над раздавленной горем матерью снова поднимается красно-кровавый призрак с плетью – символ насилия и хаоса.

Катастрофические события, произошедшие в 1917 году, надежды на новый этап жизни и кровавая политическая борьба привели к тому, что в украинской новеллистике сформировался комплекс проблем, которые впоследствии получили название экзистенциальных. Они проявились уже в начале 1920-х годов, задолго до французских философов, в произведениях М. Хвильевого, В. Пидмогильного, Г. Михайличенко, М. Ивченко, М. Ирчана и многих других талантливых писателей, которые были жестоко уничтожены сталинской тоталитарной системой и впоследствии названы «расстрелянным возрождением».

Литература

1. Вразливий, В. Вовчі Байраки : [оповідання] / Василь Вразливий. – Х.: Юридичне вид-во України, 1929. – 96 с.
2. Ирчан, М.Д. Вибрані твори : в 2-х т. / М.Д. Ирчан. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958. – Т. 2. – 466 с.
3. Первомайський, Л. Оповідання / Л. Первомайський. – Х.-Одеса: Молодий більшовик, 1934. – 300 с.
4. Підмогильний, В.П. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний; [вступ ст., упоряд. і примітки В.О.Мельника; ред. тому В.Г. Дончик]. – К.: Наук. думка, 1991. – 800 с.

S.V. Lenska

Poltava National V.G. Korolenko Pedagogical University
e-mail: svlenska@mail.ru

Existential problems in Ukrainian short stories of the 1920's

Key words: short stories, Ukrainian literature, "Executed Renaissance", existential problems, poetics.

The article deals with the existential problems (the hostility of the world in relation to the identity, loneliness, borderline existence, relative of the life and death, etc.), which realized in the volume of Ukrainian small prose of the 1920's. On the example of works by V. Pidmogilnyi, V. Vrazhlyviy, M. Irchan, L. Pervomaisky disclosed meaning and artistic features of the embodiment of the existential perspective.

И.В.Моклецова

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова
e-mail: irvasmok@mail.ru

УДК 82.091

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ПАЛОМНИЧЕСКИХ ОПИСАНИЙ XIX ВЕКА

Ключевые слова: паломничество, русская литература, исторический контекст, русская культура.

В статье основное внимание обращено на историко-культурный контекст функционирования русской паломнической литературы в XIX веке. Её плодотворное развитие явилось следствием сложившегося геополитического положения России, интенсификации международных связей, затрагивавших все слои русского общества. Ничего подобного не было в отечественной истории: русский народ предстал в образе паломника, совершающего духовный подвиг на глазах жителей стран Средиземноморья. Свой вклад в осуществление заветной мечты миллионов православных русских людей посетить Святую землю внесли чиновники Министерства иностранных дел Российской империи, представители Русской Православной Церкви, научная общественность (члены Императорского Православного Палестинского общества).

Паломническая традиция имеет в русской культуре не только более чем тысячелетнюю историю, но и мощное воплощение в памятниках письменности, начиная с XII в. Учитывая неизменный интерес к этой теме и стремительное возрождение паломнической традиции в наше время, стоит вернуться к положительному опыту прошлых лет. Паломничество, или богомолье, является делом отдельного человека, не имеет принудительного характера, свидетельствует о духовном развитии нации. В русском паломничестве с необычайной яркостью проявились особенности этнопсихологии народа и своеобразие национального характера. «Со времени зарождения Руси непрерывным рядом тянутся русские люди на Святую Землю. Царьград, Афон, Иерусалим и Синай – вот те заветные цели, куда целое тысячелетие стремится и идет православный русский народ» [1, с.74].

В паломничестве сфокусированы основные религиозные представления, как церковные, так и личностные, не случайно, паломническая литература рассматривалась издревле на Руси как «душеполезное чтение», имела своим недостижимым и поныне образцом «Хождение» игумена Даниила и была ориентирована на духовное воспитание. Знакомство с паломнической литературой давно входит в образовательный контент, приобщая учащихся как к истории отечественной культуры, раскрывая ее реализацию либо в целом, либо в определенную историко-культурную эпоху. Периодизация историко-культурных эпох не является предметом нашего нынешнего исследования, скажем только, что наибольшего развития в предшествующие периоды богомолье получает в XIX веке, чему в немалой степени способствовали многие обстоятельства.

К началу XIX века Российская империя приходит как мощное государство, обладающее своими геополитическими целями, стремящееся не только обезопасить свои границы, но и продемонстрировать успешный государственный опыт на международном поприще. Даже короткое правление императора Павла Петровича свидетельствует о глубокой вовлеченности России в международные проекты, демонстрирующие ее самостоятельные решения сложнейших международных конфликтов: борьба с постреволюционной Францией и императором Наполеона, освобождение греков из-под османского ига, признание мальтийского наследия и др. Правление династии Романовых оставило заметный след в истории паломничества, позволив ему раскрыть свое духовное содержание и полноценно функционировать во всех сферах: религиозной, государственной и культурной жизни Российской империи.

Разумеется, подобная активность усилиями русских людей, побывавших за границей Российской империи, была зафиксирована в мемуарной и эпистолярной формах, некоторые из которых впоследствии стали литературными образцами. Среди них следует отметить как полноценные паломнические поездки и их описания, так и фрагменты, посвященные посещению святых мест, обнаруживаемые в записках паломников, дипломатов, писателей, художников, военных.

Большую известность приобрели описания святых мест, принадлежащих выдающимся деятелям науки, культуры, литературы, которые выполняли также ответственную государственную службу, в первую очередь, дипломатическую и военную. Следует назвать Д.В. Дашкова, А.С. Норова, А.Н. Муравьева, пополнивших национальную паломническую библиотеку произведениями, имевшими большой успех у читателей и не потерявшими своего значения до сих пор. Своими научными изысканиями они в немалой степени способствовали формированию целого научного направления, связанного с развитием «священной географии» в русской культуре, первоначально ориентированного на Святую землю. Затем настанет очередь описаний паломничеств по Святой Руси, количество которых сейчас невозможно точно подсчитать, настолько оно стихийно возросло к концу XIX века. Наблюдается развитие жанра «хождения», который приобретает черты «путешествия» Нового времени, что предопределило появление в творчестве А.Н. Муравьева жанра «путешествия по святым местам», с тех пор получившего многочисленную трансформацию (эпистолярную, мемуарную, «мысленную» и др.).

Интерес к паломнической литературе, описанию стран и народов Ближнего Востока, населявших священные для христиан земли, органично стал частью романтического видения мира, пришедшего в начале XIX века на смену философии классицизма и барокко. Конечно, русские паломники путешествовали на Святую землю во все времена и в XVIII веке тоже, хотя международные отношения вносили свои коррективы в их интенсивность. Но именно романтизм придал динамику интересам к чудесам дальних стран, еще хранящих достоверные следы земного пребывания там Спасителя, Богородицы, святых угодников Божиих, заставил образованное европейское общество по-новому взглянуть на библейские свидетельства. Русская плеяда этих паломников открывает для читателя ценности национального мира сквозь призму других культур и цивилизаций, включая его в контекст всемирной истории и культуры.

Для этой значительной работы к началу 1820-х годов сложились благоприятные условия, позволяющие не только увидеть, но и опубликовать свои материалы в многочисленных печатных изданиях (газетах, журналах, альманахах), собраниях художественных сочинений, произведениях, популяризирующих научные изыскания в области истории, географии, экономики, востоковедения, литературы, языкознания (открытие древнерусского наследия, его атрибуция и публикация, научные отчеты о великих географических открытиях и освоении российских окраин). Развитие университетской науки, появление университетских кафедр русистики, государственные реформы образования, повышение его уровня у всех слоев населения вызвали к жизни колоссальной творческой энергии русского общества, в том числе и в паломнической сфере с ее культурной полифункциональностью.

Историческое развитие России в XIX веке обретает мировое значение во многом благодаря духовным поискам русского общества. Этому способствовало становление новой русской философии

фии, стремительно прошедшей несколько стадий в своем развитии и весьма прочно укоренившейся в сознании нескольких поколений, получивших секулярное образование, примат духовного над материальным. Атеистические и материалистические воззрения еще не захватили народные массы, о чем свидетельствует множественность паломнических маршрутов как в стране, так и за рубежом, которыми прошли миллионы православных людей.

Массовое паломническое движение получило поддержку в лице государственных органов (Министерство иностранных дел, Св. Синод, местное самоуправление), было организованным благодаря церковной деятельности (в 1847 г. в Иерусалиме открыта Русская Духовная миссия (РДМ)), а также укреплялось усилиями многочисленных благотворителей из мирян. Странноприимство как частная инициатива верующих людей, широко развитое на Руси с древнейших времен, обновляется в XIX веке, служит делу духовного развития всего народа. Паломничеством активно интересуется императорская фамилия, продолжая финансовую и политическую поддержку единоверцев на Востоке. Стараниями начальников РДМ Россия становится обладательницей ценнейших земельных участков в Палестине (в Иерусалиме, Вифлееме, Яффе, Хевроне, Иерихоне, на побережье Тивериадского озера), которые активно осваиваются русскими людьми: строятся подворья, храмы, паломнические гостиницы, школы для православных арабов).

В 1882 г. стараниями русских ученых и благотворителей при поддержке династии учреждается Императорское Православное Палестинское общество (ИППО), которое берет за организацию проезда, проживания паломников на Святой земле, оказания им правовой и медицинской помощи. Ученые ИППО своими проектами ставят изучение Святой земли, в т.ч. византологии, на небывало высокий уровень, обогащают археологию, палеографию, нумизматику, историю архитектуры и искусства и др.

Таким образом, к концу XIX века сложились такие культурно-исторические условия, которые способствовали полноценному функционированию паломнической традиции в русской духовной и художественной культуре. Они продуцировали развитие и научное изучение паломнической литературы самых разных жанров и стилистических течений, освоение духовно значимых для русской православной цивилизации земель.

Литература

1. Леонтьев, К.Н. Восток, Россия и славянство / К.Н.Леонтьев. - СПб., 1881. - Т. 1. - С. 74.

I. V. Mokletsova

Moscow State University
e-mail: irvasmok@mail.ru

The Historical and Cultural Context of Pilgrim Descriptions in the Nineteenth Century

Key words: pilgrimage, Russian literature, historical context, Russian culture

The article focuses on the historical and cultural context of Russian pilgrim literature in the nineteenth century. Its successful development was a result of Russia's geopolitical situation and the intensification of international relations, affecting all strata of Russian society. A process unprecedented in Russian history was unfolding at that time: Russian people appeared in the guise of pilgrims, performing a spiritual feat in the eyes of people of the Mediterranean. The officials of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Empire, representatives of the Russian Orthodox Church, and the academic community (members of the Imperial Orthodox Palestine Society) contributed to helping millions of Russian people accomplish their dream of visiting the Holy Land.

Е.А.Папакуль

Полоцкий государственный университет
e-mail: auhijash@yandex.ru

УДК 821.111(043.3)

ДИДАКТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ШОТЛАНДСКИХ И ШВЕДСКИХ НАРОДНЫХ БАЛЛАД О СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОМ

Ключевые слова: народная баллада, дидактическая роль, христианство, пограничность, выбор.

В статье анализируется дидактическая функция шотландских и шведских народных баллад о сверхъестественном; детально рассматривается концепция «пограничности» главных героев баллад; выявляется роль и место христианских мотивов в балладах о сверхъестественном, а также их сосуществование с мифологическими мотивами.

Согласно Р.И. Енукидзе, хронотоп является трёхкомпонентной структурой и включает в себя не только время и место действия, но и «субъекта», то есть главного героя, вокруг которого и формируются пространственно-временные отношения произведения [10, с.5]. В шотландских и шведских народных балладах о сверхъестественном встречаются герои из разных социальных классов. Это может быть аристократический мир, большой королевский двор. Однако чаще всего перед нами – представители среднего класса: не очень богатые рыцари, землевладельцы и молодые девушки или же вовсе простые люди. Но главное, что в большинстве баллад главные герои – молодые люди, сталкивающиеся со своеобразным переходом в собственной жизни. Их возраст сам по себе, можно сказать, пограничное состояние, это время, обозначающее конец детства и преддверие вступления в брак, что, в конечном счёте, и определяет статус человека как взрослого.

Функция молодого человека или девушки в пограничном состоянии не может быть объяснена тем, что она служит для усиления какой-либо угрозы. Хотя в балладах именно молодые люди особенно уязвимы для духов природы. Но есть и особые случаи в жизни, когда люди более подвержены сверхъестественному влиянию и особенно привлекают интерес потусторонних сил.

В балладах обычно говорится о не состоящих в браке молодых людях, естественной целью которых является создание собственной семьи. До вступления в брак у них обычно не было собственного дома. Н. Санд считает, что *молодой человек в какой-то степени представляет собой пограничное существо, он собирается пересечь социальные границы и стоит на пороге того, что является самым большим изменением в его жизни, но всё же он не является частью взрослого сообщества. Как пограничное существо молодой человек, не имея определённого статуса, является возможной угрозой для общества. То, что делают молодые люди, всегда рассматривается со скепсисом со стороны взрослых* [4, с.26]. Исследовательница Э. Шён добавляет, что если в балладе речь идёт о женщине, то она, как правило, беременна, что также представляет собой переход в новый статус матери, а беременность – также пограничное состояние. И даже если в балладе говорится о детях, то они обычно некрещёные и, таким образом, особенно подвержены влиянию сверхъестественного [5, с.127].

Молодой человек в балладе отделён от общества и, будучи пограничным существом, изолирован и находится в пограничной зоне и в пограничное время. Таким образом, по мнению Н. Санд, баллады имеют дидактическую функцию, они учат, что правильно и неправильно посредством нравственных примеров [4, с.27]. Однако можно предложить и ещё одну версию обязательной «пограничности» героев в балладах. Их испытания – не что иное, как обряд инициации, и, сделав неправильный выбор, молодые люди попадают в изоляцию и оказываются за пределами взрослого общества.

При этом главный внутренний конфликт героев баллад заключается в противоречии между чувствами и разумом. Привлечённая могуществом и богатством горного короля в шведской балладе «Забранная горой», девушка обрекает себя на гибель. Молодой человек в ещё одной шведской балладе «Юноша и русалка» привлечён русалкой и соглашается встретиться с ней, хотя и не обязан этого делать. Часто герои баллад сами ставят себя в опасную ситуацию, когда, не дожидаясь утра, идут ночью к своим возлюбленным, что приводит их к смерти (шотландская баллада «Проклятие матери, или воды Клайда», шведская «Оборотень»). Поддавшись чувствам, девушка или юноша уходят к эльфам в шотландских балладах «Рыцарь-эльф» и «Томас Рифмач» либо таинственному незнакомцу в «Юном Экине». В большинстве баллад как наказание за совершённую ошибку им приходится провести там 7 лет, пока не предоставится случай сбежать. Раскрыв истинные намерения незваных гостей и сделав правильный выбор, девушки спасают себя в шотландских балладах «Клутти» (девушка сразу поняла, что перед ней дух, и нужно назвать его имя, чтобы он вернулся в ад) и «Холм Брумфилд» (девушка усыпляет юношу при помощи цветков ракушника). Герр Магнус в шведской «Герр Магнус и горная троллиха» остаётся невредимым после встречи с троллихой лишь потому, что он, не поддавшись чувствам, делает правильный выбор. Иногда, однако, как в «Герр Улуф и эльфы», причина несчастий лишь в том, что герой оказывается в неправильном месте в неправильное время.

Следует отметить, что в балладах о сверхъестественном встречается огромное количество христианских мотивов. Расцвет баллады в Шотландии и Швеции приходится на то время, когда официально страны уже несколько веков были христианскими, но, несмотря на это, существование массивного пласта баллад о сверхъестественном свидетельствует о том, что старые верования прочно укоренились в сознании тогдашних людей. Мышление не меняется в одночасье, и этот процесс может затянуться на многие столетия [8, с.44–46]. В качестве примера можно привести факт из белорусской истории. Официальной датой принятия христианства считается 988 год. Согласно другой версии произошло это на два года раньше, когда исландский миссионер Торвальд Кодранссон основал в Полоцке монастырь Иоанна Предтечи [11, с.231–236], и христианизация По-

лоцкого княжества происходила при поддержке со стороны Рогнеды и её сына Изяслава [12, с.16]. Несмотря на это, последнее действующее языческое капище на территории Беларуси было закрыто по требованию православных священников лишь в 1904 году. Представляло оно собой небольшую площадку в болотистой местности, где рос огромный дуб, стоял святой камень и постоянно горел костёр. На протяжении всего XIX века капище обслуживала семья Севастеев, а последний языческий жрец был репрессирован в печально известном 1937 году и сослан в Сибирь. Самое же необычное во всей этой истории то, что вышеописанное капище находилось не в какой-нибудь глухой деревне, а в центре Минска, на берегу реки Свислочь в районе современной улицы Красноармейской [9, с.226]. Поэтому с уверенностью можно утверждать, что в Шотландии и Швеции ко времени расцвета балладного творчества старые верования никуда не пропали, а сохранялись и отражались, в том числе, и в богатой балладной традиции [1, с.219]. В то же время, баллады о сверхъестественном не могли избежать христианского влияния, о чём говорит ряд примеров.

Христианские мотивы (упоминание Бога, церкви, рая и ада) встречаются в 13 шотландских балладах (почти в каждой третьей) и в 18 шведских (практически половина). Причём они могут упоминаться в различном контексте:

1. Угрозы: *God never let her rest till she shall die* 'Пусть Бог не даст ей покоя, пока она не умрёт' в шотландской балладе «Две сёстры», *Till God calls you away* 'Пока Бог не заберёт тебя' в шотландской «Неспокойная могила», *men aldrig skall du på Guds gröna jord gå* 'но ты никогда не ступишь на зелёную землю Бога' в шведской «De två systrarna» [2, с.54];

2. Просьбы и мольбы: *O God forbid* 'Боже упаси' в шотландской балладе «Король Генри», *Gud trösta Gud bättra* 'Боже, спаси и сохрани' в шведской «Оборотень», *så sant hjälp mig Gud fader och Helge and* 'помоги мне, Бог-Отец и Святой Дух' в шведской «Ворон Рюне» [3, с. 57], *Christ gifwe Christ gifwe den Herren wore min* 'Христос, пусть этот господин будет моим' в шведской «Водяной крадёт девушку» [3, с.230];

3. В рефрене шведских баллад: *Hvem vet min sorg utan Gud* 'Кто, кроме Бога, знает о моей печали' в «Девушке, превращённой в липу» и «О бедной Хилле» [3, с.88, 185];

4. Идентификация (христиане / не христиане).

На последнем пункте следует остановиться подробнее. В балладах о сверхъестественном существует чёткое разделение на христиан и не христиан (духов природы). В шотландской балладе «Тэмлейн» Дженет спрашивает у Тэмлейна, является ли он христианином: *But tell me, tell me true, Tamlane, // For His sake that died on tree, // O were you ever in holy church, // Or got you Christiantie?* 'Но скажи, скажи мне правду, Тэмлейн, // Во имя того, кто умер на кресте, // Был ли ты когда-нибудь в святой церкви, // Был ли ты крещён?' [7, с.125]. Получив утвердительный ответ, она соглашается ему помочь. Во время страшной процессии его корону будет украшать золотая звезда, которую он получит от эльфов потому, что он ... *was a christened knight* '... был христианским рыцарем'.

В шотландской балладе «Розмер Харманд, или водяной Розмер» водяной, придя домой, сразу чувствует, что ... *here is a Christian man* '... здесь христианин'.

Герр Маннелиг в одноимённой шведской балладе отказывается от всех подарков троллихи, ссылаясь лишь на одну причину: *Sådana gåfvor toge jag väl emot // Om du vore en kristelig qvinna...* 'Такие дары я бы с удовольствием взял, // Если бы ты была христианкой...' [3, с.383].

Рыцарь Тинне прислушивается к совету жены волка Улле лишь тогда, когда узнаёт, что она христианка: *Jagh är så våhl utaf Christen blodh* 'Я также из христианского рода' [3, с.392].

Христианские мотивы встречаются и в других контекстах. О необходимости крестить детей (в том числе и по их собственному желанию) говорится в шотландских балладах «Девушка Вилли» (*And bid her your boy's christening to* 'И уговори её крестить детей' [6, с. 165]), «Юный Экин» (*I wish we were in the good church. // For to get christendoun* 'Жаль, что мы не были в церкви. // И нас не крестили' [6, с. 187]) и «Юный конюх Хастингс» (*let us all be christened* 'покрестите нас всех' [6, с.191]). В шведской балладе «Заколдованная роженица» девушке говорят, что ребёнка необходимо вынашивать сорок недель, столько, *så länge gick Jungfru Maria med Jesum Christ* 'сколько Дева Мария вынашивала Иисуса Христа' [3, с.138]. В балладе «Рыцарь в птичьем царстве» юноша, превратившись в птицу, *han siunger så fagertt om Jesum Christ, om thenn helge andh* 'пел прекрасные песни об Иисусе Христе и Святом Духе' [3, с.203]. Лишь по воле Бога (*effter Gudz willja*) тонут корабли в балладе «Король Эрик и гадалка».

Часто в одном произведении сосуществуют мифологические и христианские мотивы. Одним из лучших примеров является шведская баллада «О бедной Хилле». Когда описывается тёмный дом, в котором находилась в заточении Хилла, встречаем следующие упоминания мифологических существ: *Hwar gång iag mig rörde // Ormar och Drakar iag der hörde* 'Каждый раз, когда я поворачивалась, // Я слышала линдвормов и драконов' [3, с. 186].

Заключительные строки баллады, напротив, имеют христианский характер и повествуют о спасении души умершей девушки и вознесении её в рай: *Så snart hon hade the Ord framfört // – hwem weet min Sorg utan Gud – // Sände hon sin Siäl till Himmelshögd...* 'Как только она произнесла последнее слово, // – кто знает о моём горе, кроме **Бора** – // Её душа вознеслась в **небеса**...' [3, с.186].

Однако насколько сильны ни были бы мотивы сверхъестественного в балладе, христианство всегда одерживает верх. Прекрасной иллюстрацией является шотландская баллада «Томас Рифмач». Когда в начале Томас путает Королеву Эльфов с Девой Марией, она сразу же говорит ему:

O no, O no, Thomas...

'О нет, о нет, Томас...

That name does not belong to me...

Это имя не принадлежит мне...'

Тем самым она признаёт, что не может считаться равной Деве Марии. Данный факт знаменует собой победу христианства над старыми верованиями и замечательно демонстрирует мировоззрение людей, создавших балладу «Томас Рифмач». Пусть вера в сверхъестественные силы по-прежнему была достаточно сильной, всё же она однозначно считалась чем-то второстепенным в сравнении с христианством, что, согласно данной балладе, признавали непосредственно и сами волшебные существа.

Таким образом, христианские мотивы в шотландских и шведских народных балладах о сверхъестественном – явно более позднее напластование. И основная функция данных христианских образов – дидактическая. Молодые люди во всех балладах безлики и всячески стандартизированы. Они – символы всех молодых мужчин и женщин. Возможно, все границы и пограничные состояния в балладах символизируют предел, который молодой человек должен пересечь. В то же время угрозы этих границ могут быть символом неопределенности молодого человека по поводу будущего. Молодой человек в балладе встречается духов природы, когда находится один. Точно так же, молодой человек обычно в одиночестве делает выбор по поводу будущего. Переход через границу подобен социальному переходу молодого человека. А угроза необходима, чтобы стать истинным взрослым. Смерть или несчастный случай, настигающие молодых людей в балладах, – то, что может постигнуть в случае неправильного выбора. Переход границы в балладе можно сравнить с обрядом инициации.

Литература

1. Entwistle, W. *European Balladry* / William J. Entwistle. – Oxford : The Clarendon Press, 1939. – 404 p.
2. Jonsson, B. *Svenska medeltidsballader* / Bengt R. Jonsson. – Lund : Bröderna Ekstrands Tryckeri, 1981. – 220 s.
3. Jonsson, B. *Sveriges medeltida ballader, utgivna av Svenskt visarkiv. Naturmytiska visor : i 9 band* / Bengt R. Jonsson (huvudred.) [och andra]. – Stockholm : Almqvist & Wiksell international, 1983. – B. 1. – 495 s.
4. Sand, N. *Gränser och gränstillstånd : möten med det övernaturliga i den naturmytiska balladen* / Nadja Sand. – Uppsala, 2011. – 36 s.
5. Schön, E. *Erotiska väsen* / Ebbe Schön. – Stockholm : Carlsson förlag, 2010. – 256 s.
6. *The English and Scottish Popular Ballads* : in 8 vol. / Francis James Child [Electronic resource]. – Boston : Little, Brown and Company, 1860. – V. 1. – 334 p. – Mode of access : <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=moa&idno=ABF2062.0001.001&view=toc>. – Date of access : 17.11.2014.
7. *Английские народные баллады* : сб. / худож. А. Лурье. – СПб. : Лань, 1997. – 241 с.
8. *Андерссон, И. История Швеции* / И. Андерссон. – М. : Иностранная литература, 1951. – 408 с.
9. *Беларуская міфалогія : энцыклапед. слоўн.* / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мн. : Беларусь, 2006. – 599 с.
10. Енукидзе, Р.И. *Художественный хронотоп и его лингвистическая организация (на материале англо-американского сказа)* : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.02.04 / Р.И. Енукидзе ; Тбилисский гос. ун-т. – Тбилиси, 1984. – 20 с.
11. Катлярчук, А. *Швэды ў гісторыі й культуры беларусаў* / А. Катлярчук. – Вільня : Інстытут беларусістыкі, 2007. – 328 с.
12. Самонова, М.Н. *Скандинаво-славянские связи на белорусских землях в IX–XIII вв. (по письменным источникам)* : автореф. дис. ...канд. истор. наук : 07.00.02 / М.Н. Самонова ; Республиканский институт высшей школы. – Мн., 2014. – 25 с.

Y.A.Papakul

Polack State University

e-mail: auhijash@yandex.ru

Didactic Role of Scottish and Swedish Folk Ballads of Supernatural

Keywords: folk ballad, didactic role, Christianity, border, choice.

The didactic function of Scottish and Swedish folk ballads of supernatural is analyzed in the article; the concept of the "border" of the main ballad characters is considered in detail; the role and place of Christian motifs in the ballads of supernatural are revealed as well as their coexistence with the mythological motifs.

УДК 82-3

**ИСТОРИЧЕСКАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И ЕЕ АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ВЕРСИИ:
АСПЕКТЫ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ (Т. Толстая «Сюжет», Б. Штерн «Второе июля четвертого
года», Ю. Арабов «Столкновение с бабочкой»)**

Ключевые слова: альтернативная история; образ времени; рекурсивность; историческая действительность в художественной литературе.

Исследуются произведения российских прозаиков, выстраивающие альтернативные версии истории России. В основе сюжета произведений лежит некая «развилка» исторического процесса, которая дает начало новой исторической реальности. Однако сквозь изображенную в текстах альтернативную реальность - как бы улучшенную версию истории, - проглядывает реальность историческая. В статье рассмотрены аспекты взаимодействия художественной реальности и реальности исторической.

В данном сообщении будут рассмотрены произведения российских прозаиков: новелла Т.Толстой «Сюжет» и повести «Второе июля четвертого года» Б. Штерна и «Столкновение с бабочкой» Ю. Арабова. Два текста написаны в 1990-е годы, повесть Арабова опубликована в 2014 г., однако они демонстрируют определенное сходство: во всех выстраиваются альтернативные версии истории России, и в силу этого они могут быть отнесены к жанру альтернативной истории в ее жанровой разновидности, называемой «контрфактической историей» («основана на допущении исторических событий, прямо противоположных реальным» [2]). Что было бы, если бы Пушкин не был убит на дуэли? Что было бы, если бы царь Николай I не отрекся? Если бы Чехов не умер? Если бы что-то заставило Владимира Ульянова не вставать на путь борьбы с монархией? Из этих вопросов и вырастает сюжет каждого произведения.

В своей книге «Культура и взрыв» Ю.М. Лотман выдвигает идею принципиальной непредсказуемости развития культуры, объясняя это наличием в ней взрывных моментов, когда события погружаются в сферу возможностей. Это те самые развилки в истории, когда события могут развиваться по тому или иному пути [5, с.39], когда свершившиеся/не свершившиеся события дают начало новой исторической реальности. «При этом, если до того, как выбор был сделан, существовала ситуация неопределённости, то после его осуществления складывается принципиально новая ситуация, для которой сделанный выбор был уже необходим, ситуация, которая для дальнейшего движения выступает как данность. <...> Для дальнейшего движения выбор - первое звено новой закономерности», - замечает Ю.М. Лотман [4, с.361].

Каково же это «первое звено» в рассматриваемых текстах? Это всегда некое **случайное** событие. Пушкин, который в трактовке Т. Толстой является главным, хоть и невольным вершителем судеб России, остается жить по случайности («некая рядовая, непоэтическая птичка Божия, спугнутая с еловых веток возней и топтанием в голубоватом снегу, какает на длань злодея. Кляк!» [8, с.258]). И так же случайно – подобно птичке – сам Пушкин через много лет, оказавшись в Симбирске, меняет жизнь маленького Володи Ульянова, когда в ответ на унизительные насмешки мальчишки жестоко лупит того палкой по голове. После этой травмы в мозге происходят необратимые изменения (результаты вскрытия умершего в преклонном возрасте Ульянова показали: «Мозг с одной стороны оказался хорошего, мышинного цвета, а с другой - где арап ударил - вообще ничего не было. Чисто» [8, с.269]), что повлекло за собой необратимые изменения и в судьбе Ульянова. У Бориса Штерна Чехов остается в живых лишь потому, что в роковую ночь 2 июля 1904 года в гостинице не нашлось шампанского, о котором просил умирающий, и ему налили спирта. Николай I в повести Ю. Арабова уже готов подписать отречение, но падает в обморок, не успев поставить подпись, а сам документ попросту уничтожает граф Фредерикс: «Пока потерявшего сознание Николая Александровича укладывали на кожаный диван, министр двора сжег листок с отречением на свече, что стояла на столике у окна. А потом долго махал руками и даже дамским веером, разгоняя едкий дым» [1, с.70].

Какая же «принципиально новая ситуация», пользуясь выражением Ю.М. Лотмана, складывается после – и в результате – этих событий? Все три текста рисуют альтернативную реальность **улучшенной версией** развития исторического процесса (хотя это не является требованием жанра: известны яркие образцы альтернативной истории, разыгрывающие негативный сценарий развития событий, в частности, «Фатерланд» Роберта Харриса, «Человек в высоком замке» Филипа К. Дика и др.).

У Татьяны Толстой Пушкин меняет судьбу России («наше все» в постмодернистском тексте в ответе за все, – в том числе и за историю), ударом палки превратив Володю Ульянова в верноподданного карьериста, – и страна, избежав революционных потрясений, процветает.

В повести Б. Штерна оставшийся в живых Чехов спасает Россию от большевистской диктатуры: получив Нобелевскую премию, он «начал скопом скупать крайних ультра-революционеров – в 1915 году в разгар войны он выделил 100 тысяч долларов – большие деньги по тем временам – на побег за границу группы видных ссыльных-большевиков, среди которых были Свердлов, Розенфельд [Каменев], Джугашвили [Сталин] с условием прекращения ими политической деятельности» [9, с.64]. В стране устанавливается советский строй, однако в намного более «мягкой» версии.

В «Столкновении с бабочкой», «книге о том, как Николай Александрович заключил сепаратный мир с Вильгельмом, окончил I мировую войну и сделал Ленина премьер-министром» (так характеризует повесть автор [7]), в стране вводится конституционная монархия, и в 1929 году, которым заканчивается повествование, Россия благоденствует: «Дела в стране шли неплохо. <...> поворот курса, носивший имя новой экономической политики, вывел на сцену молодых, справлявшихся и без Ленина. Они совмещали ограниченный капитализм с требованиями социальной справедливости и были скорее прагматиками, нежели вождями. Революционный же порыв, подобный вулкану, весь ушел во всеобщий и план ГОЭЛРО. Последний зажег в дремучих селах «лампочку Ильича», а всеобщий обучал грамоте ленивый, но смекалистый народ» [1, с.311]. Вообще Арабов, используя в одном из своих интервью [3, с.92] применительно к своей повести термин «альтернативная история», все же чаще говорит о своей произведении как об утопии [7], – и это вполне понятно.

Но во всех трех текстах сквозь картины процветающей России, которая счастливо избежала поворота в сторону революции, проглядывает страшный лик иной возможности, иного пути исторического развития.

В работах, посвященных поэтике жанра альтернативной истории, упоминается о приеме рекурсивности. С. Бережной называет этот прием среди конституирующих признаков жанра: «Отдельного упоминания заслуживает <...> прием так называемой "рекурсивности" (термин введен в англоязычном фантастиковедении), когда автор дает тем или иным способом "обратный" взгляд на нашу реальность изнутри созданной им реальности "альтернативной"» [2]. Прием рекурсивности можно найти и в исследуемых произведениях. Проанализируем, как он функционирует.

Умиравшему глубоким стариком в июле 1944 года Чехову в повести Штерна является в бреду «прищуренный японский матрос, похожий на Ленина. Опять они спорили о железнодорожном вагоне с устрицами. Чехов после смерти хотел улететь в Москву на самолете – "никогда не летал". Матрос возражал: "Где я вам самолет возьму?"» [9, с.85]. – Думаю, о том, что именно в вагоне изпод устриц тело Чехова было в 1904 году доставлено в Россию, можно было не напоминать.

Аналогично и в новелле Т. Толстой сквозь жизнь господина Ульянова, дослужившегося о Министра Внутренних дел, верноподданного российской короны («Патриот был необыкновенный, истовый...» [8, с. 266]), нет-нет да и проглянет неслучившийся в альтернативной реальности, однако так хорошо знакомый нам Ленин: «Были и странности, не без того. Купил дачу в Финляндии, нет чтобы воздухом дышать да в заливе дрызгаться, – ездил без толку туда-сюда, туда-сюда, а то на паровоз просился: дайте прокатиться» [8, с.267].

У Ю. Арабова находим: «Троцкий был готов к борьбе. Он питался этой борьбой, жил за счет нее и стоял на ногах, куда висела угроза над его собственной жизнью. В этом плане он был похож на альпиниста, который вырубает ледорубом новую ступеньку к вершине горы. Америка... туда, туда! И вечный бой, который продолжится и после смерти» [1, с.200]. – Почему в описании Л. Троцкого появляется ледоруб, человеку, знакомому с отечественной историей, объяснять не нужно. Таким образом, некий набор ассоциаций (Троцкий – ледоруб, смерть Чехова – вагон для устриц, Ленин – прибытие на Финляндский вокзал и пр.), тесно привязанный к нашей, читательской, исторической реальности, возникая в повествовании, не позволяет нам полностью погрузиться в альтернативную реальность! И утопия оказывается непрочной и хрупкой. «...Действительность перед ним двойится, показывая язык» [1, с.157], – это чувство испытывает Яков Юровский, когда в окне Ипатьевского дома в Екатеринбурге видит вдруг «до крика знакомое лицо» и сначала принимает человека в окне за царя, а потом понимает, что «из окна второго этажа инженерного дома на него смотрел его друг Свердлов» [1, с. 157]. Расстрел в подвале Ипатьевского дома все же произойдет, однако расстреляны будут активные революционеры Джугашвили, Свердлов и другие (кстати, этот эпизод сам Арабов в одном из интервью назвал «единственным постмодернистским вывертом в книге» [7]).

В статье «Смерть как проблема сюжета» Ю.М. Лотман делает еще одно важное для нас замечание: «Следует подчеркнуть, что взгляд из прошлого в будущее, с одной стороны, и из будущего в прошлое, с другой, решительно меняют наблюдаемый объект. Глядя из прошлого в будущее, мы

видим настоящее как набор целого ряда равновероятных возможностей. Глядя в прошлое, мы видим уже два типа событий: реальные и возможные. Реальное для нас обретает статус факта, и мы склонны видеть в нём нечто единственно возможное. Нереализованные возможности превращаются для нас в такие, какие фатально не могли быть реализованы. Они становятся эфемерными» [6, с.12]. Но в альтернативной реальности, где реализовался **один** из вероятностных ходов развития российской истории, «эфемерными» становятся **все иные** реальности, – в том числе и наша, читательская, единственно возможная для нас! Она превращается в «одну из» пучка нереализованных возможностей. Художественная рефлексия этого присутствует в повести «Второе июля...». Автор-повествователь, биограф Чехова, задается вопросом: «Как развивались бы события в России, если бы Чехов умер в критический день второго июля четвертого года? Без него у большевиков были бы развязаны руки? Был ли он для них серьезным сдерживающим моментом? Было ли им НЕУДОБНО ПРИ НЕМ творить свои злодеяния?» [9, с.76]. – Штерн, опираясь на свое допущение, остроумно и парадоксально строит рассуждение: мы (из нашей реальности) гадаем, что было бы, если бы Чехов **не** умер, а повествователь «Второго июля...», наоборот, пытается представить, что было бы, если бы Чехов все же **умер**. – Таким образом, автор-повествователь штерновского текста стоит перед той самой загадкой, с которой начинают все авторы произведений в жанре альтернативной истории.

Еще один аспект взаимоотношения двух реальностей проявляется в финале текстов: историческая реальность вновь заявляет о себе. Характерен финал новеллы Т. Толстой: «Сейчас ждем, когда нового Министра Внутренних Дел назначат. Говорят, бумаги уже подписаны. Господин Джугашвили, кажется, фамилия» [8, с.269].

Парадоксален финал и в повести Ю. Арабова. В последней главе, носящей название «Дно», императору снится сон о том, что он подписал отречение. Затем он видит все трагические и страшные события, неотвратимо следовавшие за этим. Видит и страшную судьбу своей семьи. «Он проснулся внезапно, словно выскочил из ледяной проруби. Спотыкаясь и чуть не падая, помчался в комнату императрицы, которая ночевала напротив спальни повзрослевшего Алексея. <...>

– Что с вами, мой мальчик?! – выдохнула жена в полном смятении.

– Мы умерли, – сумел выдать из себя царь, – нас больше нет» [1, с.345].

Николай, казалось бы, «выныривает» в благополучную реальность из ледяной проруби кошмара. Однако последняя сцена повести вновь погружает читателя в атмосферу трагического предчувствия. С одной стороны, перед нами реалистическая сцена (император открывает первую станцию метро и в качестве почетного посетителя первым спускается по эскалатору), с другой стороны, нисхождение в бездну («Перед ними отворились стеклянные двери. Государь глубоко вздохнул, приняв к новому незнакомому запаху. Он был сладковатым и горьким, как пахнет мертвец. Освещение станции напоминало прозекторскую. Металлические ступени эскалатора бежали вниз.<...> За спиной стояла толпа корреспондентов. Еще мгновение, и она пропала из глаз, только вспышки магния играли на стенах тоннеля, ведущего вниз.

И оттуда, из-под ног, раздался властный гудок ждущего их поезда» [1, с.350]].

Альтернативная история (начиная еще с А. Тойнби и его размышлений о том, что было бы, если Александр Македонский справился с болезнью) – всегда является своего рода «шахматной партией», в которой как РАВНОВОЗМОЖНЫЕ проигрываются разные варианты истории. В рассматриваемых же нами текстах партия – независимо от того, каков был ее ход, – проиграна. И об этом свидетельствуют финалы произведений.

Таким образом, в рассматриваемых текстах принципиально важным аспектом поэтики являются особые напряженные отношения между альтернативной реальностью, изображенной в произведениях, и реальностью читателя, когда сквозь альтернативную, лучшую реальность проглядывает реальность историческая.

Литература

1. Арабов, Ю. Столкновение с бабочкой / Ю. Арабов. – М.: Редакция Елены Шубиной, 2014. – 352 с.
2. Бережной, С. Прошлое как учебный полигон: Очерк истории "альтернативной истории" / С. Бережной // Сайт Сергея Бережного на Русской Фантастике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://barros.rusf.ru/article274.html>. – Дата доступа: 20.02.2017.
3. Довгер, М. Быть больше самого себя. Юрий Арабов о предназначении, столкновении с бабочкой и прочих важных вещах / Марина Довгер // Eclectic. – 2013. – № 9. – С. 90-93.
4. Лотман, Ю.М. Изъявление Господне или азартная игра? Закономерное и случайное в историческом процессе / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 353-363.
5. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
6. Лотман, Ю.М. Смерть как проблема сюжета / Ю.М. Лотман // Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. XX; Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yu. M. Lotman. Amsterdam; Rodopi, 1993. P. 1-15.
7. «Правда 24»: Юрий Арабов - о книге «Столкновение с бабочкой» // Телеканал «Москва» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=EOyU709qATw>. – Дата доступа: 20.02.2017.

8. Толстая, Т. Сюжет / Т.Толстая // Толстая Т. Любишь – не любишь. М.: Оникс, Олма-Пресс, 1997. – С. 258-269.
9. Штерн, Б. Второе июля четвертого года. Новейшие материалы к биографии Антона П. Чехова / Б. Штерн. – Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2005. – 88 с.

Sergeeva E.N.
Samara National Research University
e-mail: e.n.sergeeva@gmail.com

The aspects of the interrelation between historical reality and its alternate versions (T. Tolstaya "The plot", B. Stern "The Second of July 1904", Y. Arabov "The collision with a butterfly")

Keywords: alternate history; the image of time; recursivity; historical reality in fiction.

The aim of this article is to study the works of the Russian prose-writers who focus their attention on the alternate versions of the course of Russian history. The plot is based on the so-called "parting" of the historical process, which generates a new historical reality. However, although these texts portray the alternate reality which is supposed to be the improved version of the course of history, the reader can easily identify the actual historical reality. This article deals with the aspect of the interaction between fictional and historical realities.

Т.Г.Симонова
Гродненский государственный университет имени Я.Купалы
e-mail: simonova_tg@inbox.ru

УДК 821.161.1

ТВОРЧЕСКОЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ В ЛИТЕРАТУРНОЙ МЕМУАРИСТИКЕ

Ключевые слова: действительность, мемуары, достоверность, факт, беллетризация.

В статье рассматривается процесс трансформации реальности в литературной мемуаристике XX столетия, когда осуществляется постепенный переход от фактографического отражения прошлого к созданию художественно преобразенной картины мира. В результате мемуарный текст приобретает отчетливо выраженные признаки художественной прозы.

Распространенный вариант отношений «литература и действительность» – заимствование литературой фактов, передача жизненных впечатлений как основы для создания миметической «второй реальности». Степень приближения к действительности порождает определенные виды прозы: документальную, документально-художественную, собственно художественную.

Разные возможности прозы демонстрирует мемуарная литература XX века. Поскольку к ее созданию активно обращаются писатели, зазор между фактографией и творческой трансформацией реальности все время сужается. «Полная реконструкция прошлого невозможна в принципе из-за несовершенства человеческой памяти и индивидуальности восприятия мира. Поэтому максимальной возможностью мемуаристики является приближенное к действительности отражение, подобное, но не тождественное ей. Степень этого приближения может варьироваться в силу субъективных и объективных причин» [7, с.149].

Уровень достоверности мемуарного текста определяется авторской интенцией. Стремление дать по возможности полную и точную информацию о прошлом порождает мемуары, приближенные к документальной прозе. Чаще всего это мемуарные хроники («Люди, годы, жизнь» И.Эренбурга, «Я унес Россию» Р.Гуля, «Курсив мой» Н.Берберовой, «Бодался теленок с дубом», «Угодило зернышко промеж двух жерновов» А.Солженицына), мемуарные очерки («Некрополь» В.Ходасевича, «Живые лица» З. Гиппиус). В ряде случаев мемуаристы опираются не только на собственную память, но используют документы как обоснование подлинности рассказанного ими. Так поступают Эренбург, Гуль, а Солженицын даже создает дополнительные к основному тексту документальные приложения. Эффект документальности обеспечивается и стилистически – преобладанием описания и повествования над другими формами словесного изображения.

Тем не менее, любое мемуарное сочинение не может охватить всей полноты увиденного и прожитого автором. Каждый писатель производит отбор материала, руководствуясь внутренними побуждениями, внешними причинами, профессиональными соображениями относительно композиции и состава текста. Эренбург, разворачивая масштабную картину политической и культурной жизни первой половины XX века, скупко говорит о собственной биографии. Гуль освещает эпопею русской эмиграции, сосредоточивая внимание вокруг ее основных центров: «Россия в Германии», «Россия во Франции», «Россия в Америке». Отбор и монтаж фактов – первые шаги к созданию художественной картины мира. Художественный компонент мемуаристики усиливается преломле-

нием в ней авторской личности. Мемуары субъективны, события и люди отражаются в них сквозь призму восприятия автора. В ряде случаев писатель откровенно проявляет свое отношение к изображаемому, вступает на путь открытого «переживания прошлого» [8, с. 55], что способствует усилению художественных признаков текста.

Более тесное сближение мемуаристики с художественной прозой происходит на путях беллетризации и типологических обобщений. Это характерно для мемуарного романа и повести, литературного портрета, мемуарной новеллы. Не вызывает сомнения, что М.Горький, создавая серию мемуарных портретов своих современников, опирался на реальность собственных воспоминаний. Об этом свидетельствуют его признания и специфика текста, в котором функционирует параллель – герой литературного портрета и автор, аккумулирующий в своем восприятии особенности изображаемого человека. Активизация авторского начала, с одной стороны, призвана подтвердить документальность произведения, с другой – это один из приемов обеспечения художественного эффекта. Так, горьковский пересказ услышанной им истории о заблудившемся в Кракове и погибшем польском мальчике становится своего рода интродукцией к трагедии Сергея Есенина в одноименном очерке. Личные воспоминания Горького выстраиваются в символическую параллель: известный поэт потерялся в жизни, не найдя верного для себя пути, подобно мальчику, в лабиринтах большого города. Подлинность жизненных трагедий таким образом переводится автором в план художественной типизации.

Характерно для Горького, тяготеющего к символическим обобщениям, и описание похорон Чехова как торжества отвратительной обывательщины. «...Пошлость отомстила ему скверненькой выходкой, положив его труп – труп поэта – в вагон для перевозки «устриц» [4, с.41]. Писатель отражает подлинный факт, использует ряд достоверных деталей, но сгущает краски, смещает некоторые события, создавая художественную картину всюду проникающей и всепобеждающей пошлости.

Одна из основных тем горьковских литературных портретов – резонанс присутствия в мире творческой личности. Чехов, Толстой, Короленко, Блок, Есенин не только известные писатели, в деятельности и судьбах которых аккумулируется характер определенной исторической эпохи, но и выразители творческой мощи, нравственных черт нации. Степень обобщения возводит реальных лиц в ранг художественных персонажей, когда документальное правдоподобие отодвигается на второй план.

Беллетризация текста – важный шаг в движении мемуаристики к художественной прозе. В этом отношении показательна мемуарная диалогия И. Одоевцевой «На берегах Невы», «На берегах Сены». Писательница придает своим воспоминаниям романизированную форму: события образуют мемуарный сюжет, реальные люди становятся мемуарными персонажами и участниками сюжетного действия, авторское повествование уступает место беллетризованным сценам, представляющим действительность в режиме сиюминутно происходящего. Большое место занимают диалоги, которые даже в случае точного воспроизведения смысла речи являются реконструкцией, не всегда подобной тому, что было на самом деле. «Я ничего не сочиняю и не выдумываю. ...Я помню слово в слово то, что слышала сорок – и даже больше – лет назад» [6, с. 12], – это утверждение Одоевцевой не может восприниматься буквально: диалогическая речь в мемуарах не цитата когда-то произнесенного, а литературная условность.

Нарушение точности фактов в мемуарах может объясняться аберрацией памяти, может быть связана с авторским стремлением к «олитературиванию» своего сочинения, как это имеет место в «Петербургских зимах» Г.Иванова. Сам писатель утверждал, что в них «семьдесят пять процентов выдумки и двадцать пять – правды» [2, с.547], называл их «полубеллетристическими фельетонами». Фактическая сторона мемуаров не устраивала И. Северянина, А. Ахматову, М. Цветаеву, Н.Мандельштам. Современники, включенные в реальность, отраженную писателем, болезненно восприняли ее трансформацию, когда речь шла о них самих или близких им людях. Соображения художественной целесообразности при этом в расчет не принимались.

Иванов культивирует принцип открытого слияния изначальной мемуарной фактографии с художественной правдой, допускающей вымысел во имя типизации, создания образа, выражающего сущность человека или явления. «Есть воспоминания, как сны. Есть сны – как воспоминания. И когда думаешь о бывшем «так недавно и так бесконечно давно», иногда не знаешь – где воспоминания, где сны», «прошлое путается, ускользает, меняется» [5, с. 118], – так поясняет писатель процесс совмещения подлинного и воображаемого. Ускользающая реальность побуждает восстанавливать общую картину из осколков былого и свободных домыслов («снов воспоминания»). В результате возникает особый, условный, реально-фантастический мир, когда содержание эпохи приобретает не буквалистски точную, а высшую, художественную достоверность. Механизм создания такой особой реальности писатель отразил следующим образом: «Воспоминания? Сны?

Какие-то лица, встречи, разговоры – на мгновение встают в памяти без связи, без счета. То совсем смутно, то с фотографической четкостью... И опять стеклянная мгла. Сквозь мглу – Нева и дворцы; проходят люди, падает снег.»[5, с.118]. Образ Петербурга – Петрограда проступает сквозь дымку времени, это скорее призрак прошлого, а не топографически точное место. Современники автора также преобразуются в его воспоминаниях-снах. Иванов не просто воспроизводит отдельные факты, с ними связанные, а создает образы-обобщения: характера, творчества, судьбы. Анна Ахматова появляется всего в нескольких эпизодах, но при этом передана емкость ее биографии, которая вобрала в себя первое литературное признание, шумный успех периода десятых годов, горе утрат, неустроенность и нищету послереволюционных лет, такую, что проходящая мимо женщина подала поэтессе копейку.

«Вольность» мемуаров Иванова дала толчок для укрепления позиций художественной мемуаристики, которая развивалась, обретая разные жанровые модификации.

В книге В.Шкловского «Жили-были», так же, как у Иванова, из отдельных элементов былой реальности формируется собирательный образ времени, который становится лейтмотивом воспоминаний. Время у Шкловского не линейное, не строго хронологическое. Разрушается единый монолит понятия «прошлое», оно состоит из разновременных, перемежающихся по воле автора фрагментов.

Представление о времени, как силе, управляющей людьми, вобравшей в себя необратимость перемен, складывается из многих элементов: особенности быта и культуры, исторические обстоятельства, человеческие биографии. В соответствии с этим формируется время личное, время историческое, время как философская категория. Указанные разновидности взаимосвязаны, образуют обобщенный стержневой образ. Отпечаток времени лежит на всем: на городе, обстановке жилищ, одежде людей, – проступает во вкусах, привычках, обычаях. «Тихое начало века. Время глухое, испуганное и самодовольное. Прошлое бойко тикает, как часы в комнате умершего человека» [9, с.73]. Шкловский, как и многие мемуаристы его поколения, отразил перелом времени. Если пора девятисотых годов скучная, то время революции ужасное, губительное, при этом сквозь его трагизм просматривается «завтрашний день»[9, с.143], намечается перспектива выхода из революционного хаоса и смуты. Книга Шкловского убедительно демонстрирует полифункциональность и сложность понятия «время» и то, как «игра времени придает художественному миру поэтическую выразительность» [3, с.470].

Не только художественное «усиление», когда из исторически подлинных деталей складывается образное представление о прошлом, но и открытый вымысел появляется в мемуарных книгах. «Трава забвенья» В. Катаева представляет собой воспоминания писателя о кумирах его молодости – Бунине и Маяковском. Рассказ о них составляет два контрастных полюса произведения, а соединительными звеньями становятся опосредованно автобиографический фрагмент о корреспонденте Югорста Рюрике Пчелкине и вымышленный сюжет о комсомолке Клавдии Заремба. Эти персонажи являются олицетворением новой постреволюционной эпохи, которую отверг Бунин и которую воспел Маяковский.

Еще далее по пути трансформации реальности идет Катаев в книге «Алмазный мой венец». Стереотипный принцип мемуаристики – воспроизведение внешнего мира в режиме повторяющей реальность – им решительно разрушается. Прошлое предстает как продукт сознания автора, оно подобно былому и одновременно некая обобщенная, условная картина. Писатели, включенные в литературную среду 20-х годов, оказываются не только объектом катаевского описания, но становятся действующими лицами мемуарного сюжета, причем не под собственными именами, а получив кодовые наименования: Командор (Маяковский), ключик (Олеша), королевич (Есенин), мулат (Пастернак) и т.д. Эти псевдонимы – следствие авторского взгляда на своих персонажей. Они метафорически фокусируют в себе характеристику внешнего облика и творческой ипостаси каждого писателя. Разрушение точности мемуарного свидетельства идет и по линии ошибочного цитирования. Катаев опирается на то, что очевидно имеет документальный статус – фрагменты известных поэтических произведений, но зачастую воспроизводит их неточно. Слегка искаженная передача поэтического текста – прием, отражающий спонтанное течение мысли, это восприятие поэзии индивидуальным сознанием, приспособляющим чужое слово к собственному высказыванию.

Катаевские традиции наследует мемуарный роман В. Аксенова «Таинственная страсть», действующими лицами которого стали похожие на известных поэтов-шестидесятников персонажи (Андреотис – Андрей Вознесенский, Ян Тушинский – Евтушенко, Роберт Эр – Роберт Рождественский, Влад Вертикалов – Владимир Высоцкий). Имена собственные выполняют игровую роль (устанавливается звуковое подобие вымышленных и реальных имен). Автор выстраивает романский сюжет, включающий в себя судьбы конкретных людей и всего поколения, политические перипетии и историческое движение времени. При этом сюжет, вбирающий реальные факты, разворачи-

История литературы XX столетия наглядно свидетельствует, что мемуаристика, возникшая как результат стремления воспроизвести подлинные факты, постепенно вступает на путь обобщений, когда частное, отдельное возвышается до типологического, а на поздней стадии ее существования появляется соединение правды и вымысла, что переводит мемуары в статус художественной прозы.

1. Аксенов, В. Таинственная страсть (роман о шестидесятиниках) / В. Аксенов. – М.: Семь дней, 2009. – 591 с.
2. Берберова, Н. Курсив мой: Автобиография / Н. Берберова. – М.: Согласие, 1996. – 763 с.
3. Боров, Ю. Эстетика. В 2-х т. – Смоленск: Русич, 1997. – Т.1. – 576 с.
4. Горький, М. О литературе / М. Горький. – М.: Советская Россия, 1980. – 478 с.
5. Иванов, Г. Собр. соч.: В 3-х т. / Г. Иванов. – М.: Согласие, 1994. – Т.3. – 717 с.
6. Одоевцева, И. На берегах Невы: Литературные мемуары / И. Одоевцева. – М.: Худож. лит., 1988. – 334 с.
7. Симонова, Т. Литературные мемуары как жанр / Т. Симонова // Вестник ГрГУ. Сер.1. Гуманитарные науки. – 2000. – № 2(4). – С. 146 – 154.
8. Шайтанов, И. Как было и как вспомнилось. (Современная автобиографическая и мемуарная проза). / И. Шайтанов. – М.: Знание, 1981. – 68 с.
9. Шкловский, В. Жили-были / В. Шкловский. – М.: Совет. писатель, 1966. – 551 с.

Grodno State University named after Y. Kupala
e-mail: simonova_tg@inbox.ru

The article deals with the process of transformation of reality in literary memoirs of the twentieth century, when a gradual transition from the factual reflection of the past to create an artistic picture of the world transformed. As a result, memoir text becomes clearly expressed signs of fiction.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН РБ
e-mail: iv.yasiuk@gmail.com

**ПЕРЫЯДЫЧНЫЯ ВЫДАННІ 1920-1930-х І ІХ ПАЗІЦЫЯ:
АД “ЦЭНТРА І ПЕРЫФЕРЫІ” ДА “ПЕРЫФЕРЫІ Ё ЦЭНТРЫ”**

У артыкуле разглядаецца месца перыядычных выданняў у беларускім літаратурным полі 1920-1930-х гадоў. Тэарэтычнай базай для даследавання з'яўляецца праца французскай даследчыцы Паскаль Казанавы (Pascal Casanova), у якой любая нацыянальная літаратура ўваходзіць у агульную Рэспубліку літаратуры са сваімі законамі існавання.

Перыядычны друк займае значнае месца ў даследаванні літаратурнага працэсу першай трэці XX ст. Варта адзначыць, безумоўна, дзейнасць газет “Наша Ніва” і “Наша доля”, а таксама іх значны ўклад у фарміраванне і развіццё беларускага літаратурнага поля. “Наша Ніва” становіцца падмуркам будучай класічнай літаратуры. У 1920-я на змену адраджэнскаму друку прыйдзе пралетарскі, які, разам з агучанымі маніфэстамі, надаць новы вектар развіццю беларускай літаратуры. У гэты час, 1920-я – пачатак 1930-х гадоў, з’яўляецца значная колькасць перыядычных выданняў (літаратурнай накіраванасці ці тыя, што мелі літаратурныя старонкі або спецыялізаваныя дадаткі).

- 163 -

поле ўлады”. Гэтыя перыфразы падаваліся мне абсалютна неабходнымі, каб падштурхнуць чытача да разрыву з руцінай ардынарнага мыслення і ўспрыняцця, пастаянна нагадваючы пра логіку навуковай пабудовы аб’екта» [2].

З іншага боку, літаратурная сістэма функцыянуе таксама так, як гэта функцыянуе ў дзяржаве, а менавіта – сістэма эканамічных і палітычных узаемаадносін, барацьба за пазіцыі і профіты. Літаратура – гэта арэна барацьбы за ўладу ў літаратурным полі, тая ж самая арэна барацьбы і ў маштабах пэўнай дзяржаўнай сістэмы.

Перш за ўсё звернемся да пытання пазіцыі перыядычных выданняў. Абгрунтаваць наш погляд дапамогуць распрацоўкі Імануіла Валерстайна, а за ім Франко Марэці [4] і Паскаль Казанава [3], якія выдзяляюць сярод іншага пытанне пазіцыі ў дачыненні да “цэнтра” і “перыферыі”. Валерстайн указвае на тое, што функцыянаванне ў літаратурнай сістэме такое самае, як і ў дзяржаве, што мы адзначалі вышэй. Мір-сістэмны падыход Валерстайна дазваляе паглядзець на літаратуру як узаемадзеянне розных краін і структур праз пэўныя віды адносін паміж гэтымі краінамі і літаратурамі. Пры аналізе адносін мір-сістэмы выдзяляюцца наступныя пазіцыі: ядро (“цэнтр” у Казанава і Марэці), паўперыферыя (Валерстайн) і перыферыя (Казанава, Марэці, Валерстайн). Гэтак вызначаюцца асноўныя адносіны: сістэма перадачы інфармацыі (як і сістэма эканамічнага ўзаемадзеяння) ад цэнтра да паўперыферыі і ў выніку на перыферыі, дзе паўперыферыя і перыферыя – раёны “залежныя”.

Звернемся да працы Паскаль Казанава “La République mondiale des Lettres”, тэарэтычныя палажэнні якой будуць выкарыстаны намі для пабудовы схемы “мапы перыядычных выданняў”. Праца Паскаль Казанава тычыцца схемы літаратурнага Свету, дзе цэнтрам з’яўляецца Парыж. Менавіта ў гэтым горадзе сфарміравана неабходная “літаратурная інфраструктура” для таго, каб кананізаваць таго, хто тут піша ці легітыматызуецца. Парыж становіцца ядром у Сусветнай Рэспубліцы літаратуры, як іншыя літаратуры займаюць перыферычныя пазіцыі (сюды можна ўключыць і паўперыферычныя пункты, хоць даследчыца і не вызначае такую пазіцыю, але вядомыя факты, калі распаўсюджванне ідзе пры дапамозе “літаратуры-пасярэдніцы”).

Разам з гэтым, пільнай увагі патрабуе канцэпт “літаратурнага мерыдыяну”, прапанаваны Казанава. “Літаратурная прастора сама для сябе ўсталёўвае тое “сучаснае”, у адносінах да якога будуць размешчаны ўсе другія пазіцыі, усталёўвае тую кропку, у адносінах да якой будуць расстаўлены ўсе іншыя кропкі. Дакладна так, як і ўмоўная лінія, якая названая “першым” мерыдыянам, была праведзена адвольна, але дазволіла рэальна ўпарадкаваць сусветную прастору, <...> “літаратурны мерыдыян” Грынвіча дазваляе адмерыць дыстанцыю, якая аддзяляла кожнага насельніка літаратурнай прасторы ад цэнтра. Эстэтычная дыстанцыя вымяраецца мерай часу” [3, с. 102].

Гэтая лінія падаецца нам не толькі прасторавай, але і часавай. І ў дадзеным выпадку дапоўнім думкі Казанава пра тое, што час “мерыдыяну” – гэта “літаратурная сучаснасць”. Калі браць за аснову мерыдыян “канону”, то гэта пэўным чынам і працэс, для якога характэрны перыяд станаўлення, выпрацоўвання нормаў. Гэтая норма будзе актуальна і значна не толькі ў прасторавай восі, што праходзіць праз найбольш значныя літаратурныя цэнтры-гарады, але і ў часавым вымярэнні, з’яўленне – выпрацоўка нормаў – станаўленне (зацвярджэнне). Такім чынам, мы бачым “літаратурны мерыдыян”, які мае час “значнасці” для літаратурнай вытворчасці, г.зн. твор суадносіцца з тым, што ў дадзены момант з’яўляецца модным і папулярным, але таксама ён мае “ўнутраны час” – перыяд станаўлення.

З іншага боку, калі прымяняць канцэпцыю Казанава да перыяду 1920 – 1930-х гадоў, варта зрабіць значную агаворку. І вось чаму. Паскаль Казанава піша: “Мэта ўсіх цэнтраў, якія маюць прывілеі старажытнасці, – уладарства над літаратурным часам (і прасторай), законнае валоданне літаратурнай сучаснасцю і права кананізацыі. З усіх сталіц, з усіх месцаў, якія супернічаюць паміж сабой, якія мераюцца старажытнасцю і знатнасцю сваіх літаратур, толькі тое месца, дзе праходзіць Грынвіцкі мерыдыян, пункт адліку літаратурнага часу, заслугоўвае тытул літаратурна сталіцы, а дакладней, сталіцы сталіц” [3, с. 104]. Зыходзячы з гэтага тэзісу, нам здаецца магчымым гэтую лінію “правесці” геаграфічна і звязаць яе ў часе. “Літаратурны мерыдыян” 1920-1930-х будзе мець цэнтр у сталіцы тагачаснай савецкай літаратурнай прасторы – Маскве. Менавіта тут закладаюцца асновы таго канону, пад які ў выніку патрапяць усе літаратуры Савецкага Саюза (у той ці іншай ступені). Але пры разглядзе перыяду савецкай літаратуры 1920-х гадоў (бярэм шырэі – пачынаючы непасрэдна ад Кастрычнікавай рэвалюцыі) неабходна звярнуць увагу на асаблівасці “разгортвання ўнутраных падзей”.

Савецкая літаратура (натуральна, услед за палітыкай, якая была разгорнута бальшавіцкай уладай) ставіць сябе ў апазіцыю да заходнееўрапейскага буржуазнага мастацтва. Класічныя творы сусветнай літаратуры (хоць, безумоўна, не ўсе – былі і выключэнні) прызнаваліся шкоднымі ў “новым пралетарскім свеце”. Савецкая ўлада стварае сваю літаратурную прастору, уласную

літаратурную сталіцу, і, натуральна, праз гэтую сталіцу праходзіць (і там жа бярэ пачатак) літаратурны “савецкі ці пралетарскі” мерыдыян. Новая прастора, новы закон – паводле гэтага закону ідзе будаўніцтва літаратурнага поля.

Ні для кога не з’яўляцца спрэчным, што Масква валодае ўсімі прыкметамі літаратурнай сталіцы для савецкіх краін. Прынамсі калі разглядаць фактар уплывовасці і кананічнасці, гэта безумоўна так.

За асноўную гіпотэзу прыем наступнае: аўтар, які хацеў дасягнуць пэўнай пазіцыі ў літаратурным полі, павінен быў прыцягнуць да сябе ўвагу як чытача, так і крытыка, а значыць, вызначыцца з галоўным (асноўным магчымым?) шляхам для акцэнтавання на сабе чытацкай увагі: праз перыядычны друк. А значыць, тут верагодны свядомы выбар канкрэтнага часопіса ці газеты, дзе публікавацца. Зробім агаворку: у дадзеным выпадку не трэба абсалютызаваць гэты погляд, бо выбар часопіса можа быць абумоўлены самымі рознымі фактарамі – пачынаючы ад тыражу, сканчваючы ганарарам творцу. Выбар мог быць зроблены і на карысць пэўнага часопіса як найбольш прэстыжнага і «заканадаўчага» ў дадзены час. Фактар прэстыжу для нас будзе вызначальным у выбары найбольш важных перыёдык.

Каб ацаніць «прэстыж» таго ці іншага выдання, можна выдзеліць (ізноў жа) некалькі асноўных характарыстык. Але дадзены адбор у межах нашага даследавання немагчымы з прычыны вялікай колькасці дадзеных. Прэстыж у нас будзе вызначацца выключна дадзенымі Біябібліяграфічнага слоўніка “Беларускія пісьменнікі”, а менавіта, выбіраецца першая дзясятка перыядычных выданняў, у якіх часцей за ўсё друкаваліся тыя ці іншыя аўтары.

Таксама вызначым неабходныя дадатковыя крытэрыі.

а) Часавыя межы

Для выбаркі намі быў акрэслены пэўны час: 1917 – 1934 гг. Ніжняя і верхняя межы часу былі ўсталяваны з пэўным запасам, для таго каб больш дакладна ацаніць атрыманыя дадзеныя. 1917 як ніжняя мяжа – час рэвалюцыйны, час перамен, змены вектару развіцця беларускай літаратуры. Адсюль умоўны пачатак развіцця пралетарскага друку. 1934 – апошняя мяжа «свабоднага друку». У 1934 годзе з’яўляецца Саюз пісьменнікаў СССР, а значыць (1932) уніфікаваны ўсе літаратурныя аб’яднанні, таму гаварыць пра далейшы плюралізм у перыядычным друку не ўяўляецца магчымым.

б) Прасторавыя межы

Аналізуючы беларускую літаратуру 1920 – 1930-х, нельга абмінаць увагай палітычныя пераўтварэнні, а таксама дзяржаўны падзел: наяўнасць частак Беларусі – Заходняй і Савецкай. Немагчыма не пагадзіцца, што аўтарскія стратэгіі, а таксама магчымасці да друку будуць абумоўлены тым полем улады, з якім узаемадзеінічае поле літаратуры (ці нават у якое ўваходзіць поле літаратуры, бо ў 1920-я немагчыма ўявіць аўтаномію ад поля ўлады). Таму ў дадзеным выпадку неабходна абмежавацца толькі адзінай часткай – Савецкай часткай Беларусі. Асноўныя выданні, якія будуць аналізавацца, «належаць» да савецкай сістэмы, хоць часам і будуць закранацца магчымыя ўзаемадачынненні з Заходняй Беларуссю, як спарадычны друк, скажам, у Віленскіх выданнях.

Статыстычныя дадзеныя.

Для вызначэння “пазіцый” перыядычных выданняў былі прааналізаваны дадзеныя Біябібліяграфічнага слоўніка “Беларускія пісьменнікі” у 6-ці тамах. Гэтае акадэмічнае выданне можна назваць “кананічным”, а таму пісьменнікі і выданні, у якіх былі знойдзены іх творы, будуць паказчыкам і эталонам для нас пры даследаванні перыядычнага друку і магчымых аўтарскіх стратэгіяў. Не будзем спыняцца на аўтарскім складзе, для нашага даследавання важны менавіта выданні, у якіх найбольш частотна друкаваліся аўтары “ББС-пантэону”.

Напрыклад, Анатоль Вольны ў 1923 годзе друкаваўся наступным чынам (назвы часопісаў пададзены ў храналагічнай паслядоўнасці, як гэта зроблена паводле правіл “ББС”): “Звезда”, “Маладняк”, “Комсомольское село”, “Звезда”, “Красная смена” +6, “Юный пахарь” +5. Значыць, па адным творы (нават калі гэта адзін верш) было надрукавана ў “Маладняку” і “Комсомольском селе”, два ў “Звезде”, 7 у “Красной смене” і 6 у “Юном пахаре”. Паводле гэтай схемы будзе зроблены выніковы спіс перыядычных выданняў для аналізу.

Дадзены выпадак – хутчэй ілюстрацыйны матэрыял для нашай гіпотэзы пра аўтарскія стратэгіі. Набор перыядычных выданняў дазволіць пабудаваць схему “дзеянняў” аўтара, схему сувязяў паміж аўтарамі і перыёдыкамі.

Але зараз хацелася б толькі намеціць дадзеную схему, вызначыць асноўныя пазіцыі ў літаратурным полі. Пашырым канцэпцыю Казанава да трох магчымых пазіцый: цэнтр (=ядро), паўперыферыя, перыферыя. Паводле вышэйзгаданага, цэнтрам будзе Масква і “маскоўскі” перыядычны друк, паўперыферыяй вызначым Мінск, перыферыяй – раённы друк. Хаця і тут варта зрабіць заўвагу. У “аддаленай перспектыве”, сапраўды, цэнтрам будзе з’яўляцца Масква, але ўсё ж цяпер у межах даклада першую пазіцыю назавем ядром. Тое, што будзе адносіцца да ядра з пазіцыі

паўперыферыі – цэнтр (для беларускага перыядычнага друку), а перыферыя адносна цэнтра – Мінска – раённы перыядычны друк.

“Ядзерная пазіцыя” прадстаўлена не так часта, і гэта зразумела. Можам вызначыць, напрыклад, “Літаратурную газету”, публікацыя ў якой сустракаецца ў шэрагу пісьменнікаў. Нельга сказаць, што публікацыя там была вызначана аўтарскай стратэгіяй для “замацавання” ў цэнтры-ядры, бо публікацыі сустракаюцца ўсё ж спарадычна. Адзначаную газету сустракаем у такіх аўтараў, як, напрыклад, Алесь Кучар, Янка Ліманаўскі, Андрэй Александровіч, Якаў Бранштэйн, Пятро Глебка, і г.д.

Перад тым як перайсці да Цэнтра (Мінска), адзначым пазіцыю перыферыйную. Сюды адносяць усе газеты і часопісы, што выдаваліся не ў Мінску. Гэтую пазіцыю для аўтарскіх стратэгий вызначым як стартавую. Праз перыферыйны перыядычны друк будзе ісці шлях да легітымізацыі ў Цэнтры. Але будуць тут і аўтары, што друкуюцца толькі ў перыферыйных выданнях.

Наступная пазіцыя – паўперыферыя адносна ядра – Цэнтр беларускага савецкага перыядычнага друку. Тут ужо можам звязаць непасрэдна і з аўтарскай стратэгіяй. Можна меркаваць пра пэўную стратэгію, калі аўтар свядома накіроўваецца выключна ў мінскі перыядычны друк. Гэта значыць, што першыя публікацыі на перыферыі, але ў далейшым (і такіх пазіцый дастаткова) творы друкуюцца выключна ў Мінску, а значыць, можна меркаваць, што аўтар легітымізаваўся і дасягнуў жаданай пазіцыі “быць у цэнтры”.

Асаблівай увагі патрабуе пазіцыя “перыферыі ў цэнтры”. Гэта газеты, якія выдаваліся ў Мінску, але мелі абмежаванае кола пісьменнікаў. Скажам, сюды можна аднесці яўрэйскі перыядычны друк, напрыклад газету “Штэрн”. У большасці выпадкаў сярод тых пісьменнікаў, хто сустракаецца ў “ББС-спісе”, напрыклад, “Штэрн” можа займаць выключную пазіцыю, а менавіта – быць адзіным месцам друку. Гэта таксама своеасаблівая пазіцыя, а разам з тым і аўтарская стратэгія. З іншага боку, сустракаецца адначасова і пазіцыя “ядра” і “перыферыі ў цэнтры” – Рыва Рубіна. Амаль усе публікацыі былі ў “Штэрне”, разам з гэтым у 1934 годзе яна публікуецца і ў “Літаратурнай газете”. Гэта можа быць таксама своеасаблівай пазіцыяй, калі прааналізаваць, якога характару былі гэтыя публікацыі.

Такім чынам, адзначаныя пазіцыі перыядычных выданняў галоўным чынам карэлююць з пазіцыямі і пазіцыянаваннем аўтараў, з аўтарскімі стратэгіямі. “Шлях” у перыядычным друку, схема выданняў і ўзаемаадносін дапаможа больш дакладна і поўна ацаніць літаратурны працэс 1920 – 1930-х гг.

Літаратура

1. Беларускія пісьменнікі: бібліяграфічны слоўнік: у 6 т. (1992-1995) / Інстытут літаратуры імя Я. Купалы Акадэміі навук Рэспублікі Беларусь, Беларуская Энцыклапедыя. - Мінск: БелЭн.
2. Бурдье, П. Поле литературы. / Социологическое пространство Пьера Бурдье. - [Электронный ресурс] - Режим доступа : <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literature>. - Дата доступа : 10.02.2017.
3. Казанова, П. Мировая республика литературы / Паскаль Казанова ; [пер. с фр. М. Кожевникова, М. Летарова-Гистер]. - М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2004 (ППП Тип. Наука). - 413, [2] с.; 21 см
4. Мортетти, Ф. Дальнее чтение / Франко Моретти. - Москва: Издательство института Гайдара, 2016. - 342 с.

Ivan Yasiuk

The Yanka Kupala Institute of Literature,
The National Academy of Sciences of Belarus
e-mail: iv.yasiuk@gmail.com

Periodic editions of 1920th-1930th and their position: from “The centre of periphery” to “Periphery in the centre”

Keywords: periodic press, position, peripheral press, periphery in the centre.

In the article will be considered the role of the periodic editions in Belarusian literary field in 1920th-1930th. The theoretical foundation of the research is the work of the French researcher Pascal Casanova, according to which any national literature is a part of a general Literature Republic with its own laws of existence.

VI. ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

Вахью Виджая, И.Г.Минералова

Московский педагогический государственный университет

e-mail: wwijaya882@gmail.com

УДК 821.161.1

«ТЕАТР ВОЕННЫХ ДЕЙСТВИЙ» В ПРОЗЕ О РУССКО-ЯПОНСКОЙ ВОЙНЕ

Ключевые слова: театр военных действий, театрализация, русско-японская война.

В статье рассматриваются особенности реализации образа "театр военных действий" в произведениях Л.А.Сулержицкого и Г.П.Эрастова, посвященных событиям русско-японской войны, способам "театрализации" изображения трагедии России.

Образное выражение «театр военных действий», вынесенное в название работы, является своеобразным штампом, под которым подразумевается последовательность событий, сражений, перемирий и т.д. Большая литература о русско-японской войне к настоящему времени практически забыта. Исключение составляет, может быть, «Цусима» А.С. Новикова-Прибоя, тогда как по горячим следам той бесславной войны и даже во время войны журналы активно печатали очерки и повести. Вскоре после возвращения из плена капитан Семенов публикует свою знаменитую «Трагедию Цусимы», основанную на непосредственных впечатлениях и собственных записках, оформлявшихся даже в тяжкие дни боев. Но ни записки В.В. Вересаева «На японской войне», ни повесть Л.А.Сулержицкого «В пути», ни повесть Г.П.Эрастова «Отступление» какого бы то ни было внимания в последнее время не удостоились, как и сама трагедия, гибель русского флота, приведшие не только к деморализации армии и флот, но и взбудоражившие общество, следствием чего стала не только Первая русская революция, но и последовавшие за нею события. Маховик русской катастрофы, образно говоря, был запущен именно во время русско-японской войны, и это понимали современники. Именно поэтому название «театр военных действий» применительно к событиям русско-японской войны содержит и горькую иронию, указывающую на мистериальность произошедшего, тем более что бой при Цусиме, несомненно, воспринимается историками как событие мирового масштаба.

Врач В.В.Вересаев, театральный деятель Л.А.Сулержицкий, актер Г.П.Эрастов в своих произведениях основанных на фактах, документах, личных впечатлениях, записках, дневниковых записях выстраивают не документальное повествование, а именно описание театра военных действий, тем более что законы театра им очень хорошо знакомы.

Повесть Л.А.Сулержицкого, опубликованная, как и «записки» В.В.Вересаева, в книжках горьковского издательства «Знание» в 1906 г., и похожа, и не похожа на вересаевскую художественно-публицистическую работу, и на то, что позже написано будет А.С.Новиковым-Прибоем. В повести «Путь» Л.А.Сулержицкий апробирует приемы ранее задуманной и частью выполненной им большой художественной формы, которую он назвал «Дневник матроса». Вещь была опубликована в советское время, так и осталась незаконченной.

Довольно «глухо» всегда говорится о впечатлениях писателя, который в 1904 г. отправляется санитаром в Харбин, а оттуда спешно возвращается в связи со смертью А.П. Чехова. Если это так, тогда «дневниковость» его «Пути» является *мистификацией*, поскольку датируется начало «Пути» 20 мая 1905 г. — Ряжск, а последняя станция, отмеченная датой перед Харбином (прибытие в Харбин и впечатления там не датированы), — 10 июня 1905 г. — станция Хайлар.

Может быть, автор намеренно «смещает» впечатления ровно на год, имея для этого свои веские основания. А.П.Чехов умер 15 июля 1904 г., и, действительно, вскоре Сулержицкий возвращается из Харбина. Л.А.Сулержицкий, мастер рассказа, *знаток живописи и живописец, новатор-театрал*, использует форму дневника для того, чтобы создать психологически достоверную пьесу. По всем драматургическим законам он использует форму диалога, беседы, случайной встречи, чтобы *изнутри движения к будущему* показать, что мы *все время опаздываем*.

Действительно, композиционная «выстроенность» «Пути» очевидна. Первая запись представляется своеобразной увертюрой. В ней заданы все социально-нравственные проблемы, обращенные к каждому из граждан, преимущественно к мужчинам, и во всем — к обществу, в целом:

« — Прощайте, милые, дорогие, хорошие мои, — шепчу я, глядя на быстро тающее пятно, над которым мелькает белый платок.

Внезапно на конце платформы *появляется рослый, растрепанный рабочий. Грязным кулаком он грозит в мою сторону* и, пошатываясь на длинных ногах, кричит:

— Не махай, не махай!.. Все одно всех побьют... *И тебя убьют, всех убьют, будь вы прокляты!*

Что-то скребнуло по душе, и я по возможности весело крикнул ему:

— Оттого и махаю, что убьют» [1, с.257].

Этот эпизод, открывающий дневниковые записи, важен, потому что в нем намечается «путь». Человечески-личное переживание расставания приобретает едва ли не злоедейский оттенок с появлением рабочего. Его портрет плакатен, он сюжетно не мотивирован, никаких других сколько-нибудь внятных портретов нет, так что облик грозящего рабочего находится в сильной позиции описания прощания.

Вообще отбор материала Л.А.Сулержицким для создания босховского по сути полотна человеческих пороков, страданий, глубины нравственного падения, весьма показателен. Автор описывает сцену, которая в других, не военных обстоятельствах, воспринималась бы как событие едва ли не рядовое. Но описание цирка создаёт аналогию с "театром военных действий" и осмыслением войны вообще, равно как и ситуаций, когда война становится поводом к обогащению на крови: «Заинтересованный прапорщик очень скоро узнал от немца, что это часть странствующего цирка, едущего в Харбин, и что худенькая девушка, мисс Нелли, — бывшая певица Венского театра. Оказывается, что она бросила там очень хорошее место и согласилась ехать в цирк только из-за того, чтобы попасть в Маньчжурию и видеть войну.

— Что вы хотите! — говорил немец, пожимая плечом. — Непременно ей хочется быть на войне. Знаете, молодая девушка, у нее такая фантазий посмотреть там рыцари, храбри рыцари... О! Ничего не поделаешь!..» [1, с.262] С одной стороны, вполне точный психологический портрет мисс Нелли, наивной, романтической и одновременно недалекой, соседствует с мыслью о том, что все, что с нами происходит, — «цирк», представление, ироническая ухмылка судьбы.

Почти одновременно с публикацией повести Л.А.Сулержицкого «Путь» Г.П.Эрастов печатает повесть с красноречивым названием «Отступление» [2] (1906, «Знание»). Современный читатель сегодня, не зная даты публикации, вряд ли соотнес бы название с событиями русско-японской войны, но для тех, кто жил в середине 1900-х гг., на самом его разломе, это заглавие красноречиво.

Композиционно произведение выстроено как литературно-художественное произведение, состоящее из 14 пронумерованных, но никак не названных глав. События повести относятся к 1904 году, и они узнаваемы как исторические события; датировка, наличествующая в «записках» В.В.Вересаева, Л.Д.Сулержицкого и В.И.Семенова, отсутствует, при этом, повторимся, произведение имеет документально-фактическое основание, которое отражено в многочисленных сценах, эпизодах, зарисовках. Поскольку автор дал своей повести по сути краткое и «документальное» название, то в ней описывается глазами участника русско-японской войны уход из Мукдена и другие события сухопутной операции на территории Китая. Впрочем, в сочинении Г.П.Эрастова узнаваемы варьируемые другими писателями темы и мотивы: «война как спектакль», «человеческая суть, обнажаемая войной», «русский мир, каким он видится изнутри поражения», др.

Тема «войны как представления» есть и у Г.Эрастова, и, с одной стороны, она дается натуралистически подробно и одновременно карикатурно, а, с другой стороны, оправдывает благородный гнев рассказчика, солидаризирующегося с теми, кто смог своим присутствием и участием постичь, что есть «быть» на войне и остаться человеком, и — «казаться» человеком, или даже не предпринимать никаких усилий над собой, чтобы хотя бы «казаться». Как и немец, везущий цирк на заработки, так и госпожа Сигулина появляется в «войсках»:

«Кабак ничем не отличался от подобных же заведений Ляояна, но поразил меня сюрпризом в виде огромной гектографированной афиши следующего содержания:

«ТЕАТР НА ТЕАТР ВОЙНЫ».

*Прибывшая в Маньчжурию русская драматическая труппа г-жи Сигулиной, с целью **удовлетворить художественные потребности** доблестных героев войны, дает сегодня в "Трокадеро" первый спектакль под управлением г-жи Сигулиной» [2].* Красноречивая реклама говорит сама за себя и заставляет увидеть второй, иронический план.

Пошлость и дурновкусие — нередкое качество провинциальных театров, но «драма» госпожи сочинительницы, отправляющейся с «труппой» и кассиром, демонстративно не вяжется с тем, что смогло бы способствовать поднятию боевого духа или каких бы то ни было позитивных человеческих качеств:

«Представлено будет в первый раз

"НЕВЕРНЫЙ МУЖ"

Драма в трех действиях,

соч. Сигулиной.

Роль жены исполнит автор, г-жа Сигулина.

В заключение "Манджурские соловьи", дуэт» [2].

Само название пьесы годится для анекдота, комической сценки и явно не в условиях войны. Задана только афиша, а «сюрприз» афиши развернется в «соединении» сцены и зала, актеров и зрителей. Но, между прочим, таковы отношения и тех, кто оказался на поле битвы, и тех, кто из тишины петербургских или московских гостиных судит о происходящем там, в аду. Эта афиша представляет собой подпись под далее разворачивающимися событиями: все будет исполнено точь-в-точь: и главная роль, и «соловьи», только выписано это будет одновременно натуралистично и гротесково.

Как видим, тональность разговора и характеристика происходящего синонимична той, что мы многократно встречаем у В.В. Вересаева. Включение же А.С. Новиковым-Прибоем выдержек из приказов, других свидетельств делает произведение многограннее, высвечивает массу проблем с самых разных и зачастую весьма неожиданных сторон. Л.Д. Сулержицкий и Г.П. Эрастов по сути не расходятся с В.В. Вересаевым, но их профессия — один живописец и режиссер, другой актер, вносит в повествование порой риторичность и символичность, которые могут прочитываться и как «общие места», как «штампы».

Литература

1. Сулержицкий, Л.А. Путь// Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л.А.Сулержицком. / Л.А. Сулержицкий. – М., 1970. – 708 с.
2. Эрастов, Г.П. Отступление [Электронный ресурс] /Г.П. Эрастов // Сборник товарищества "Знание" за 1906 годъ. Книга тринадцатая. СПб, 1906. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/e/erastow_g/text_1906_otstuplenie_oldorfo.shtml. – Дата доступа: 26.02.2017.

Wahyu Wijaya; I.G.Mineralova

Moscow pedagogical state University

e-mail: wwijaya882@gmail.com

"Theatre of war" in the prose about the Russo-Japanese war

Keywords: theatre of war, theatricalize, the Russo-Japanese war.

The article analyzes distinctive features of depicting "theatre of war" phenomenon in the works of L.A. Sulerjitsky and G.P. Erastov, which are consecrated of developments during the Russo-Japanese war, and methods to the depiction of Russian tragedy.

С.Н. Колосова

Институт художественного образования и культурологии

Российской академии образования

e-mail: kolosovacn@mail.ru

УДК 821.161.1

СВОЕОБРАЗИЕ СКУЛЬПТУРНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ В ЛИРИКЕ А.А. ФЕТА

Ключевые слова: экфрасис, лирический портрет, динамика, импрессионистическое начало, семантика цвета.

На материале анализа стихотворений А.А.Фета «Диана», «Венера Милосская», в которых в основу лирического сюжета положены скульптурные изображения античных образов, рассматриваются способы создания динамики в воспроизведении изначально статических объектов, а также особенности импрессионистического начала как стилевой доминанты творчества А.А.Фета.

А.А.Фет утверждал, что «художнику дорога только одна сторона предметов: **их красота**<...> Красота разлита по всему мирозданию<...> там, где обыкновенный глаз и не подразумевает красоты, **художник ее видит, отвлекает от всех остальных качеств предмета, кладет на нее чисто человеческое клеймо** и выставляет на всеобщее разумение» (выделено нами. – С.К.) [5, с.146-147]. Эта позиция, безусловно, определила поэтику А.А.Фета в целом, более того, стремление видеть и отражать красоту, способную преобразовать внутренний мир человека, лежит в основе всего творчества поэта.

Поиск идеала красоты невольно обращал взоры поэта к образцам прошлых эпох, в частности, к пластическим видам искусства античности и эпохи Возрождения. **Экфрасис** (описание произведения изобразительного искусства в литературном тексте) становится важнейшей составляющей стихотворений А.А.Фета, поэт последовательно в качестве основного предмета использует живописные и скульптурные изображения. Можно привести множество примеров: «Диана» (1847), «Венера Милосская» (1856), «К Сикстинской Мадонне» (1864) – очевидно, что уже сами названия произведений апеллируют к изображаемому в них образам, а в стихотворении «Она» (20 марта 1889) А.А.Фет поэтически воспроизводит живописный образ, созданный художником П.Перуджино.

Стоит вспомнить, что в живописи (как и в скульптуре) одной из основных проблем является проблема передачи движения, так называемая **проблема динамики**. Картина сама по себе статична, и одной из основных задач художника становится преодоление статики, необходимость «оживить» изображение, передать душевное движение. Именно это преодоление и создает художественное содержание, внося в картину то самое «чуть-чуть», которое, по словам К.П.Брюллова, превращает живописное полотно в произведение искусства. Другими словами, достижение динамики в изобразительном искусстве становится показателем художественности. Ю.М.Лотман писал: **«Подвижность неподвижного создает гораздо большую напряженность смысла, чем естественная для нее неподвижность»**...> **Преодоление материала** – одновременно и одна из основных закономерностей искусства и средство насыщения его смыслом» (выделено нами – С.К.) [2, с.509].

Видимо, именно поэтому А.А.Фет, для которого движение и есть свидетельство гармонии, истинной красоты, так часто избирает для своих произведений изначально статичный предмет. Поэту – абсолютному мастеру динамического изображения – важно показать «внутреннее движение», одухотворение, преобразование образа, которое и есть проявление жизни и природной гармонии.

Так, например, в стихотворении «Диана» (1847) предметом изображения является статуя богини охоты, а в основе лирического сюжета – ее преобразование, оживление. Поэт создает изображение статуи через мимолетную вибрацию ее отражения в воде. Передается этот процесс через называние героини: «черты богини» – «чуткая и каменная дева» – «богини ясный лик» – «мрамор недвижимый», – а также через пейзажную динамику. А.А.Фет дает не прямое изображение статуи и даже не описание отражения в воде, а преобразование отражения в воде в момент его движения от налетевшего порыва ветра. Тем самым достигается визуальный эффект движения абсолютно неподвижного объекта. Получается, что сама природа дает жизнь Диане, «хозяйке леса» [3, с.187-188].

Богини девственной округлые **черты**,

Во всем величии **блестящей наготы**,

Я видел меж деревьев над ясными водами.

С продолговатыми, **бесцветными очами**

Высоко поднялось открытое чело, –

Его **недвижностью** внимание облегло,

И дев молению в тяжелых муках чрева

Внимала **чуткая и каменная дева**.

Но ветер на заре между листов проник,-

Качнулся на воде богини ясный лик;

Я ждал, – она пойдет с колчаном и стрелами,

Молочной белизной мелькая меж древами,

Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,

На желтоводный Тибр, на группы колоннад,

На стогны длинные... **Но мрамор недвижимый**

Белел передо мной красой непостижимой [6, с.162].

В основу создания изображения статуи положено **импрессионистическое начало** [1], А.А.Фету важно показать, как рождается у лирического героя впечатление от статуи и как оно меняется («я видел», «я ждал», «белел передо мной»). Импрессионистичность эта особого свойства: в ней автор передает разоблачение монументальности, застывшей формы.

Композиция стихотворения «Диана» трехчастная и строится на **противопоставлении статичного изваяния и динамичного образа** (показателями деления на неравные части становится противительный союз «но»). Первая часть – описательная, в ней статика подчеркнута как отсутствие жизни, души. Поэтому какими бы божественными чертами ни была наделена статуя, ее «недвижность», «бесцветные очи» венчаются убийственными оксюморонными эпитетами в конце первой части – «**чуткая и каменная дева**», которые в контексте стихотворения приобретают иное толкование. «Чуткая» в данном случае является не характеристикой душевного качества, но акцентирует внимание на застывшем, замершем состоянии героини, а «каменная» – напротив, из указания на материал статуи становится характеристикой и проявлением авторской оценки.

Вторая часть стихотворения противопоставлена первой и третьей, т.к. представляет собой портрет ожившей богини. Возникает импрессионистический эффект смещения пространства и времени, на номинативном уровне героиня из «каменной девы» превращается в «**богини ясный лик**», а лирический герой вдруг видит живой образ и перед его взглядом проносятся мотивы истории Древнего Рима. Именно в этой части сконцентрирована вся динамика живого образа.

Любопытно, что процесс противопоставления динамики и статики проявлен в стихотворении и через **передачу оттенков белого** мрамора. В первой части в описание статуи А.А.Фет использует сочетание «**блестящая нагота**», контекстуально подчеркивающее не столько совершенство образа, сколько безупречную фактуру материала, в которой цвет проявлен как блеск. Подобная се-

мантика проявилась в цветообозначении в третьей части: «Но **мрамор недвижимый/ Белел** передо мной красой непостижимой» [6, с.162]. Глагол, имеющий ритмически сильную позицию в начале строки, отражает процесс, символизирующий тщетность попыток проникнуть в тайну образа бесстрастной, застывшей статуи. Здесь очевидна параллель с первой частью: «чуткая и каменная дева» и «мрамор недвижимый». Лишенная движения, жизни статуя всего лишь мертвый материал.

А во второй части стихотворения живой облик богини подчеркивается и цветовым оттенком: «**Молочной белизной** мелькая меж древами». Благодаря эпитету белый мрамор будто приобретает живое человеческое тепло, а деепричастие усиливает общее движение: визуально – это колебание отражения в воде, а импрессионистически – перемещение героини. Так в стихотворении проявилась семантика не цвета, но оттенков, столь характерная для А.А.Фета и важная в поэтике импрессионизма.

В другом произведении, в стихотворении «Венера Милосская» (1856), поэт также берется за описание скульптурного изображения и стремится передать впечатления лирического героя в динамике, в которую включены открытия известного образа, складывающиеся столетиями и имеющие вневременную и «внепростраственную» многогранность.

*И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело
Неувядающей красой.*

Под этой сенью прихотливой
Слегка приподнятых волос
Как много **неги горделивой**
В **небесном** лике разлилось!

Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской
И **всепобедной вея** властью,
Ты смотришь в вечность пред собой [6, с.172-173].

В стихотворении поэт отразил и характерную для античности доминанту гармоничного телесного начала как показателя духовного совершенства («божественное тело» в сочетании с «небесным ликом»), и чувственность в восприятии образа («дыша пафосской страстью»), и одновременно его безупречность и недоступность («в небесном лике», «всепобедной вея властью»). Показательно, что образ Венеры в произведении создается не как описание статуи (хотя объект совершенно конкретно определен в названии), а как **сиюминутное впечатление**, вызванное восторгом открытия от живого чуда, за которым наблюдает лирический герой и которое соединяет восхищение текущего момента с вневременным признанием.

Безусловно, в стихотворении как бы дважды воплощается сюжет о Пигмалионе и Галатее: с одной стороны, образ богини Венеры ожил в камне под рукой античного мастера, а с другой, – статуя, бесценная культурная реликвия, получает новое рождение и оживает в поэтическом произведении.

Особое внимание привлекает **значимость глагольных форм** для передачи динамики впечатления. В каждой строфе используется по одному глаголу, который организует семантическое пространство четверостишия. В первой строфе, посвященной «божественному телу», глагол «цветет» помогает увидеть, как, подобно чуду распускающегося цветка, из пелены одежд, с одной стороны, и из «бутона» мрамора, с другой, – рождается гармония, соединившая и совершенство женского тела, и совершенство художественного образа, вышедшего из рук художника. Кроме того, название стихотворения напоминает еще и об образе Афродиты, богини любви и красоты, выходящей из морской пены. Поэтому **метафора распускающегося цветка**, переданная через глагол («Цветет божественное тело»), не только визуализирует сразу несколько смысловых пластов (точное воспроизведение скульптурной композиции, утверждение женской красоты, рождаемой природой, восхищение произведением искусства, созданным античным автором), но и создает эффект непрекращаемого движения.

Вторая строфа фокусирует внимание на «небесном лике», но глагол «разлилось», употребленный в прошедшем времени, как бы подчеркивает состоявшееся удивительное соединение земной чувственности и божественной непорочности, явленное в ожившем образе. Отсюда соединение «неги горделивой» и «небесного лика». Любопытно, что во второй строфе глагол употребляется в прошедшем времени, а в первой и третьей строфах – в настоящем. Очевидное несовпадение временных форм глагола позволяет запечатлеть, с одной стороны, эффект мгновения, длящегося вечно, а с другой, – подчеркнуть уже состоявшееся рождение красоты, любви, гармонии, еще более усиленное восклицанием в конце второй строфы.

Если в первой строфе акцентируется внимание на «божественном теле», во второй – на «небесном лице», то в третьей – как бы аккумулируется и подчеркивается удивительная цельность героини («**вся** дыша», «**вся** млея»). Более того, в последнем четверостишии еще более усиливается динамика впечатления от живого образа, в котором гармония рождается в безупречном соединении страстной души (**дыша** пафосской страстью), совершенного тела («**млея** пеной морской») и непобедимого духа («всепобедной **в**ея властью»), трех составляющих человеческой сути. Повтор местоимения «вся», три деепричастных оборота вносят еще и дополнительную чувственную динамику, воплощенную в героине. Поэт утверждает вневременное торжество гармонии, акцентируя в первой строке строфы наречие «так», в третьей – эпитет «**всепобедной**», а в последней – впервые обращаясь к героине напрямую при помощи личного местоимения «ты».

Таким образом, заложенное в первой строке видимое противоречие («И целомудренно и смело») разрешается в конце произведения утверждением вневременной гармонии, **живого** совершенства и неразрешенной и неразрешимой загадки самой богини и ее скульптурного изваяния. («И всепобедной вей властью, / Ты смотришь в вечность пред собой»). В этом стихотворении, как в большинстве произведений А.А.Фета в основе лирического сюжета – стремление передать, с одной стороны, одухотворенный образ античной статуи, в свою очередь передающий образ оживающей в камне богини, а с другой, – личное сиюминутное впечатление лирического героя, отражающее вневременное восхищение истинных художников истинным совершенством, причем и образ, и впечатление от него переданы в динамике, и в этом, наверное, заключается феномен поэтического творчества А.А.Фета. «Изображая движение, искусство застает его только в данный миг и в нем увековечивает» [4].

А.А.Фету, для которого «<...> поэзия – воспроизведение не всего предмета, а только его красоты» [4], было особенно важно дать уже признанным эталонам новую жизнь в стихотворной форме. Именно стремление «оживить» словом застывшую в камне поэзию привлекало А.А.Фета к столь последовательному обращению к образам изобразительного искусства, поэтому в стихотворениях художника словоописание статичного объекта превращается в тот самый сакральный процесс «преодоления материала» [2, с.509], который создает эффект оживающей статуи, показывая живое в неживом, божественное в природном, человеческое в божественном.

Литература

1. Благой, Д. Д. Мир как красота (О "Вечерних огнях" А. Фета). // http://az.lib.ru/f/fet_a_a/text_0020.shtml
2. Лотман, Ю.М. Портрет. // Ю.М. Лотман. Об искусстве. – М., 1998.
3. Мифологический словарь под ред. Е.М.Мелетинского. – М., 1991.
4. Фет, А.А. О стихотворениях Ф.Тютчева. // http://az.lib.ru/f/fet_a_a/text_0270.shtml
5. Фет, А.А. Сочинения в 2-х томах. / А.А.Фет. – Т.II. – М., 1982.
6. Фет, А.А. Стихотворения. Поэмы. Переводы. / А.А.Фет. – М., 1985.

S.N.Kolosova

Institute of art education and cultural studies of the Russian academy of education
e-mail: kolosovacn@mail.ru

The originality of the sculptural images in the poetry of A. A. Fet

Key words: ekphrasis, lyric portrait, dynamics, impressionistic beginning, the semantics of color.

On the material analysis of poems by A.A.Fet "Diana", "Venus de Milo", which is the basis of a lyrical story based on a sculptural image of the ancient images, discusses how to create dynamics in the reproduction of the initially static objects, and especially the impressionistic beginning as a stylistic dominant of creativity of A.A.Fet.

Ю.В. Лис

Мозырский государственный педагогический университет имени И.П. Шамякина
e-mail: lis-2013@mail.ru

УДК 82-1/-9:004.738.5

ГЛАВНЫЕ И ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ЖАНРЫ ВИРТУАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Ключевые слова: сетература, жанры виртуальной литературы, гипертекст, пирожок, интерактивный роман.

В статье идет речь о жанрах виртуальной литературы, или сетературы. Рассматриваются как наиболее распространенные, так и второстепенные жанры. В ходе анализа также выделяются основные жанрообразующие факторы сетевой литературы.

Жанры художественной литературы многообразны. Следует отметить, что они нередко переплетаются между собой. Сетература обладает меньшим количеством жанров, которые существуют

отдельно друг от друга и не смешиваются воедино. Жанры виртуальной литературы представляют собой группы, в рамках которых они имеют определенный комплекс устойчивых свойств [5].

Интерактивный роман совмещает в себе признаки как литературного произведения, так и компьютерной игры. Здесь от выборов читателя зависит дальнейшее развитие повествования.

Бумажные романы (как и некоторые цифровые) линейны, то есть читаются от первой страницы до последней по порядку. Роман «Миллион маленьких ошибок» Хизер Мак Элхаттон, опубликованный издательством HarperCollins в 2010 году, представляет собой книгу с более чем сотней окончаний и может по праву считаться интерактивным [2; 4, с.584].

Интерактивные романы *on-line* предлагают читателям уникальную возможность чтения художественной литературы с выбором текущей страницы, персонажа и направления. Следуя по гиперссылкам внутри романа, читатели могут найти новые пути раскрытия образов главных героев. Типичным примером этого жанра является «Интерактивный роман: Выбор персонажа, выбор направления», который находится на сайте Дэвида Бенсона «NoDeadTrees».

Фанфикшен (от англ. *Fan* – ‘поклонник’ и *fiction* – ‘художественная литература’) – представляет собой фанатское литературное творчество, созданное на основе какого-либо оригинального произведения. Как правило, это кино или телесериал, мультфильм или аниме, комикс или манга, компьютерная игра, литературный текст. Фанфик может быть как продолжением оригинального сюжета, так и его предысторией, альтернативной версией, пародией. Фанфики представляют собой смежную разновидность творчества: в их состав входят не только элементы оригинального мира, но и фанатский вымысел, который часто может выходить за рамки канона.

Форумно-ролевая игра, или ФРПГ (от англ. *ForumRolePlayingGame*) представляет собой интерактивную литературную игру, участники которой по очереди выполняют определенные творческие действия на заданную тему. Совокупность всех творческих действий участников в итоге составляет единое, с точки зрения смысловой нагрузки, произведение.

Пирожками называют четверостишия, написанные по следующим правилам: пирожок пишется четырехстопным ямбом; в нем должны отсутствовать знаки препинания, дефисы и цифры; он пишется только строчными буквами; в нем должна отсутствовать рифма; он несет в себе законченный смысл; категорически не допускается использование нецензурной лексики; слова иностранного происхождения и сленг пишутся так, как они слышатся, но в остальном тексте пирожка должна соблюдаться орфография.

Для пирожков характерен ряд сюжетных и стилистических приемов: если в четверостишии присутствует персонаж, то его называют только по имени; они могут содержать иронию и черный юмор, но (в отличие от садистских стишков) в умеренных пределах; лейтмотивом пирожков, как правило, становится какая-то передрыга или неудача, которая случается с персонажем.

Приведем пример типичного пирожка:

among lighthearted fun and happy
and cheerful people and so on
pete is so lonely cause his missis
came back from trip with dog and son [6].

На сегодняшний день существует несколько видов пирожков: а) авторские – основаны на оригинальной идее; б) актуальные – пишутся на злободневные темы (чаще всего они касаются политики); в) алфавит – пирожки состоят из слов, начинающихся с одной буквы; г) пирожки на заказ – пишутся на основе идей других пользователей.

Стихи-пирожки являются довольно молодым сетературным жанром. Они пользуются исключительной популярностью с первых дней своего появления, и интерес к ним с каждым годом только растет. В октябре 2009 года выходит книга под названием «Непоэзия. Избранные пирожки». В состав книги вошло около 500 пирожков пяти наиболее популярных авторов данного жанра: Евгении Тен, Владислава Кунгурова, Веры Барковской, Сергея Белякова и Вадима Саханенко.

Как и пирожок, порошок является четверостишием, однако правила его написания несколько отличны: размер стихотворения по слогам здесь не 9, 8, 9, 8, а 9, 8, 9, 2; вторая и четвертая строки рифмуются, первая и третья – нет; в сюжете часто присутствуют неадекватность и иррационализм.

В остальном же порошки совпадают с пирожками: отсутствуют знаки препинания, нет заглавных букв.

Изюминкой порошков является неожиданная концовка, в которой заключен комический эффект. Как правило, писать порошки намного легче, чем пирожки, однако оба вида четверостиший пользуются одинаковой популярностью в сети.

Виды порошков совпадают с видами пирожков: существуют авторские порошки, порошки на актуальную тему, алфавит-порошки и порошки на заказ. Одним из самых популярных сайтов, по-

священных данному сетевому жанру, является *poroshokuhodi.ru*, отличительной особенностью которого является размещение порошков как в виде текстов, так и в виде рисунков.

Сетевая литература представлена и менее распространенными жанрами, не получившими общего признания.

Локативный нарратив используется в таких навигационных приборах, как GPS-навигаторы. Рассказ привязан к месту, в котором находится читатель/слушатель, и повествует, например, о местных достопримечательностях.

Инсталлируемые фрагменты – фрагменты текста, возникающие перед пользователем в виртуальной реальности. Например, в мире компьютерной игры или пространстве, созданном в рамках видеоперформанса.

При написании программно-литературных кодов (англ. *codework*) используется машинно-человеческий язык. В этом случае текст может не только читаться человеком, но и использоваться программами, написанными на языке программирования высокого уровня типа PERL.

Flash-поэзия представляет собой гибрид поэзии и мультипликации: это анимированные поэтические тексты, сопровождаемые многочисленными визуальными и звуковыми эффектами в виде роликов, созданных в широко применяемом формате AdobeFlash [3].

Виртуальные собеседники (англ. *chatbot*) – реализуются посредством компьютерных программ для имитации речевого поведения человека при общении с одним или несколькими пользователями.

Гостевая книга (англ. *guestbook*) – является текстом, коллективно создаваемым посетителями сайта, которые одновременно выступают авторами отдельных фрагментов гипертекста и, как правило, используют сетевые псевдонимы. Временную протяженность создания гипертекста может ограничить только администратор сайта, решив закрыть его. Гостевая книга представляет собой смешение всевозможных жанров устной и письменной форм речи, вследствие чего она «мыслится если не высшим выражением сетевой литературы, то, по крайней мере, полигоном, где испытываются ее возможности»

Сетевой дневник, или блог, – содержит размышления автора на любые интересные ему темы. Автор блога чаще всего выступает виртуальная личность, имеющая сетевой псевдоним, а записи располагаются в обратном хронологическом порядке. Обязательная его составляющая – гостевая книга, через которую читатели могут активно влиять на содержание сетевого дневника [1].

Таким образом, жанрообразующим особенностям сетевой литературы относят ее интерактивность, гипертекстовость, динамичность, мультимедийность, многоавторство (или смерть автора), демократичность, интернациональность, доступность, нелинейность и некоммерческий характер.

Литература

1. Визель, М. Электронная литература / М. Визель // «НЛО» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/vi36-pr.html>. – Дата доступа: 17.02.2017.
2. Гулд, А. Эстетика и педагогика электронной литературы (Обзор англоязычных исследований) / Аманда Гулд // Новое литературное обозрение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2307>. – Дата доступа: 16.02.2017.
3. Gutierrez, Juan B. What is adaptive digital narrative? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.literatronica.com/src/Nuntius.aspx>. – Дата доступа: 16.02.2017.
4. Дорфман, Д. Встретимся в сети / Д. Дорфман. – Санкт-Петербург: Ретро, 2005. – 584 с.
5. Караковский, А. История и практика сетевой литературы / А. Караковский // Точка зрения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lito.ru/text/6477>. – Дата доступа: 15.02.2017.
6. Корнев, С. «Сетевая литература» и завершение постмодерна: Интернет как место обитания литературы / С. Корнев // Новое литературное обозрение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.magazines.russ.ru/nlo/1998/32/korn.html>. – Дата доступа: 16.02.2017.

Y.V. Lis

Mazyr State Pedagogical University named after I.P. Shamiakin
e-mail: lis-2013@mail.ru

Major and secondary genres of virtual literature

Key words: electronic literature, virtual literature genres, hypertext, pie, interactive novel.

The article deals with the genres of virtual literature or so called electronic literature. Both most widespread and secondary genres are studied. Major genre-defining factors of the electronic literature are also underlined in the analysis.

УДК 75.071:061.2:069.9 (476) «1980/1990»

**НЕФАРМАЛЬНЫЯ МАСТАЦКІЯ АБ'ЯДНАННІ І ВЯРТАННЕ ГІСТАРЫЧНЫХ ІМЁНАЎ
У 1980-х – ПАЧАТКУ 1990-х ГАДОЎ**

Ключавыя словы: беларускае мастацтва, традыцыя, нонканфармізм, нефармальныя суполкі, выстаўкі.

У артыкуле вызначана роля мастацкіх акцый, арганізаваных нефармальнымі мастацкімі аб'яднаннямі ў 1980-х – пачатку 1990-х гадоў і прысвечаных імёнам гісторыі беларускай культуры, ў мастацкім жыцці краіны. Дзейнасць мастацкіх аб'яднанняў гэтага часу спрыяла пераасэнсаванню характарыстык славуітых асобаў гісторыі ў кантэксце фарміравання нацыянальнай свядомасці.

У другой палове 1980-х – пачатку 1990-х гг. ва ўмовах перабудовы і утварэння незалежнай дзяржаўнасці адбываецца станаўленне нацыянальнай свядомасці, фарміруецца сталая цікавасць да асобаў гісторыі беларускай культуры з пазіцый аднаўлення іх гістарычных адзнак, пазбаўлення ад ідэалагічнай прадвызначанасці. Штуршок у бок пераасэнсавання нацыянальнай гісторыі, ролі яе дзеячаў нярэдку рабілі не толькі навукоўцы, а і творцы. Літаратура і журналістыка пачалі адыгрываць выключна вялікую грамадскую ролю. Новыя падыходы былі закладзены творами мастацкай літаратуры і выяўленчага мастацтва, якія паступова спрыялі фарміраванню новай сістэмы каштоўнасцей. Павышаная цікавасць да складаных неадназначных лёсаў мінуўшчыны пачала ўтварацца яшчэ ў 1970 гг., да таго часу, калі савецкім кіраўніцтвам быў абвешчаны афіцыйны курс на перабудову. У той час гэта адбывалася ў андэграўндных формах. У 1980-я гг. тэндэнцыя назіралася ўжо ў рэчышчы легальных, афіцыйных формаў мастацкай творчасці. Зразумела, што шэраг асобаў гісторыі беларускай культуры такіх, як Ф. Скарына, К. Каліноўскі, Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, зусім не былі закрытымі, выключанымі з гісторыі, але ацэнкі іх ролі былі спрошчаны, пазбаўлены нязручных з пункту гледжання камуністычнай ідэалогіі характарыстык. Гэтыя асобы былі прадстаўлены праз факты, дакументальныя тэксты, літаратурныя творы, якія адпавядалі крытэрыям ідэалагічнай выпрацаванасці. Неадпаведнае, як вядома, выключалася з афіцыйных біяграфій, збораў твораў, рэдагавалася. Шырокія грамадскія колы ў часы перабудовы адкрывалі для сябе нерэдагаванага Я. Купалу нашаніваўскага часу, а разам з тым малавядомыя і зусім невядомыя творы Я. Чачота, В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча, многіх іншых. У гэты ж перыяд адкрытым друкавачыналі з'яўляццановыя трактоўкі гісторыка-культурных падзей. У першую чаргу, яны выказваліся ў сувязі з хрэстаматыйнымі асобамі. Публікацыі літаратурных твораў, даследаванняў па гісторыі літаратуры, нацыянальнай гісторыі, філасофіі пачалі адкрываць для грамадства зусім забытыя і закрытыя імёны, якія спачатку ўспрымаліся як другарадныя. Яны павінны былі стаць побач з хрэстаматыйнымі постацямі свайго часу, і ў выніку дазвалялі ўбачыць у гістарычным часе новы кантэкст, прынесці новае разуменне маштабаў гэтых “адкрытых нанова” дзеячоў культуры. Але гэта адбывалася ўжо ў часы перабудовы. У часе перабудовы да нас пачала вяртацца літаратура беларускага замежжа.

Шэраг жа аўтараў распаўсюджваліся з канца 1970-х – пачатку 1980-х гг. у выглядзе беларускага самвыдата. Вядомыя і прыклады рукапісаў акадэмічных працаў беларускіх вучоных-гуманітарных, якія тыражыраваліся на друкарцы і вандравалі з рук у рукі без перспектывы быць афіцыйна выдадзенымі. Гэта быў сапраўдны беларускі і беларускамоўны самвыдат. Наогул, беларускі самвыдат – асобная і даволі вялікая тэма. Ён паўплываў і на колы мастакоўскага андэграўнда.

У пачатку 1980-х гг. утвараліся якасна новыя ўмовы для фарміравання нацыянальнай мастацкай крытыкі, эстэтычнай думкі. З 1983 г. пачаў выдавацца часопіс “Мастацтва Беларусі”. На хвалі перабудовы на яго старонках былі выказаны ідэі пераадолення бюракратызму і дагматызму, якія склаліся ў СССР як ідэалагізаваная і косная сістэма мастацкіх каштоўнасцей [1, с.4]. Часопіс пачаў звяртацца да практыкі сучаснага сусветнага мастацтва, імёнаў сусветна вядомых мастакоў, да крытычна пададзенага ў афіцыйнай гісторыі расійскага і савецкага авангарда, ідэяў і імёнаў авангарднага мастацтва, звязаных з Беларуссю. Вельмі красамоўным з'яўляецца ў гэтым кантэксце палеміка ідэалагічных колаў і мастацкай інтэлігенцыі вакол імя Марка Шагала, наогул, віцебскай мастацкай школы. У часопісе ў рубрыцы “Даведнік “Мастацтва Беларусі” быў надрукаваны артыкул пра супрэматызм і Казіміра Малевіча, дзейнасць якога ў Віцебску патрабавала новага асэнсавання [2]. Вяртанне мастацкай спадчыны і “закрытых” імёнаў адбывалася на старонках выдання ўсё ж з прызнаннем правільнасці марксісцка-ленінскіх ідэй, якія, як афіцыйна вызначалася, былі скрыўленыя практыкай савецкага бюракратызму. З такіх пазіцый пачата выдавацца ў 1987 г.

акадэмічная “Гісторыя беларускага мастацтва”, да сённяшняга часу яна – самая вялікая і сістэматычная, але не пазбаўленая савецкіх ідэалагічных клішэ, калектыўная праца па гісторыі нацыянальнага выяўленчага мастацтва.

Прынцыповыя змены адбыліся і ў ацэнках нацыянальнай праблематыкі ў мастацтве. У трактоўках нацыянальнай тэмы ў мастацкай творчасці зрухі заўважны на пачатку 1980-х гг. ужо на афіцыйнам ўзроўні. У сувязі з гэтым значную ролю адыгралі выстаўкі, арганізаваныя Саюзам мастакоў БССР: “Мікола Гусоўскі і яго час” (1980), выстаўкі, прысвечаныя 90-годдзю з дня нараджэння Максіма Багдановіча (1981), “Песняры зямлі беларускай” стагоддзю Янкі Купалы і Якуба Коласа (1982), выстаўка 150-годдзю Кастуся Каліноўскага (1988), выстаўка 100-годдзю з дня нараджэння Язэпа Драздовіча (1988). Кожная з гэтых выставак выклікала вялікую цікавасць творчай інтэлігенцыі. Зразумела, што адбор твораў на іх адбываўся пад кантролем партыйнага кіраўніцтва, з удзелам у выстаўках прадстаўнікоў Міністэрства культуры і кіраўніцтва Саюза мастакоў. Тым не менш бачна, што нават афіцыйна прызнаныя і адзначаныя званнямі і ўзнагародамі беларускія мастакі паспрабавалі адшукаць новыя характарыстыкі гістарычных асобаў нацыянальнага мінулага. Прыкладам звароту да асобы першадрукара Ф. Скарыны можа быць карцінанароднага мастака БССР, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі БССР, заслужанага дзеяча мастацтваў БССР, прафесара Гаўрыіла Вашчанкі “Родная слова” (1988). Часопіс “Мастацтва Беларусі” на сваіх старонках абмяркоўваў такія знакавыя творы, змены ў пошуку форм. На шырокі грамадскі агляд вылучаліся творы мастакоў, якім накіравана было пазней зрабіцца лідэрамі новай неформальнай плыні ў мастацкай творчасці. У часопісе “Мастацтва Беларусі” рэпрадуцыраваны твор Алеся Марачкіна “Язэп Драздовіч”, датаваны не кан’юнктурнай датай 1988 г., годам арганізацыі афіцыйнай юбілейнай выставы пад эгідай Саюза мастакоў, а дзесяцігоддзем ранейшай. Робіцца магчымым вяртанне даволі нязручнага для афіцыйнага беларускага мастацтва імя творцы, прадстаўніка нацыянальнага беларускага руху ў Вільні Пятра Сергіевіча. Адзін з стваральнікаў Віленскага беларускага музея, ён у пасляваенным 1955 г. напісаў у традыцыйнай рэалістычнай манеры карціну “Кастусь Каліноўскі сярод паўстанцаў у 1863 годзе”. Па сутнасці, творчая дзейнасць мастака была вядома спецыялістам праз адзіную біяграфію, выдадзеную вядомым этнографам А.С. Лісам [3].

У 1987 г. у новых грамадскіх умовах перабудовы і дэмакратызацыі былі ўтвораны першыя беларускія неформальныя мастацкія аб’яднанні, якія дэкларавалі незалежніцкія прынцыпы свабоды ад дыктату афіцыйнай арганізацыі – Саюза мастакоў, абвешчалі права арганізоўваць уласныя выставы, распрацоўваць калектыўныя і асабістыя мастацкія падыходы. Гэта асацыяцыя творчай інтэлігенцыі “Форма”, суполкі “БЛО”, “Галіна”, мастацкая група “Комі-Кон”, віцебскае аб’яднанне “Квадрат”, аб’яднанне “Няміга-17”. Усе яны ўзніклі амаль адначасова. Крыху пазней, у 1989 г. было абвешчана ўтварэнне групы “Плюраліз”, у 1990 г. – суполкі “Пагоня”, якая адыграла вялікую ролю ў распрацоўцы гісторыка-культурнай праблематыкі ў мастацтве. Цікава, што пэўная частка новаўтвораных аб’яднанняў і груп, асобных іх удзельнікаў не парывала сувязяў з афіцыйным Саюзам мастакоў. Так, “Няміга-17” непасрэдна існавала ў структуры Саюза з 1987 г.

З ліку першых на “выбух” актыўнасці неформалаў звярнуў увагу сваім аглядзе А.Дабравольскі [4]. Кропкай адліку ён зрабіў люты 1987 г. Адначалова з афіцыйнай маладзёжнай экспазіцыяй, якая ладзілася Саюзам мастакоў і вакол якой спрабавалі арганізаваць на старонках беларускіх часопісаў і газет дыскусію аб перспектывах развіцця нацыянальнага мастацтва, былі арганізаваныя выставы беларускага “андэграўнда”: з калекцыі мінскага збіральніка А. Плясанава ў Доме работнікаў мастацтваў, суполкі “Галіна” на пляцоўцы сталічнага кінатэатра “Кастрычнік”, суполкі “Фрагмент-87” у мінскім Доме кіно. У ліпені 1987 г. выставіў свае творы віцебскі “Квадрат”. Не заўсёды неформальныя суполкі дэкларавалі адзіную для усіх іх удзельнікаў стыльвую канцэпцыю, не заўсёды нават вылучаная канцэпцыя была дастаткова абгрунтаванай. Так “Галіна” вызначалася як арт-лабараторыя на адзінай платформе “неакрытычнага рэалізму”, скіраваных на бічаваньне застоўных з’яў грамадскага жыцця, пераадолення афіцыйных формаў сацыялістычнага рэалізму. У артыкуле паводле арганізаванай у Полацку суполкі “4-63” яе удзельнік Алег Ладзісаў адзначаў, што агульнай платформы і праграмы ў суполцы няма, але ёсць агульныя погляды на тое, што такое жывапіс і што такое мастацтва наогул [5]. Такого характару аб’яднанні былі сваеасаблівымі свабоднымі асацыяцыямі, якія дазвалялі іх сябрам грунтавацца на прынцыпах самавыяўлення. Прыкладам падобнай асацыяцыі з’яўляецца аб’яднанне “Форма”.

А.Дабравольскі прызвае: “Стала бачна, што неформальнае мастацтва абганяе афіцыйны механізм па вытворчасці інтарэсу, ўжо трэба імкнуцца не да канфрантацыі, а да кампрамісу” [4, с.24]. Вынікам разумення неабходнасці кампрамісу з боку Саюза мастакоў БССР зрабілася прызначанне неформалаў, якія, часцей за ўсё, ішлі шляхам канфлікту з афіцыйнымі інстытуцыямі. Яны шукалі нетрадыцыйныя пляцоўкі для сваіх акцый. Аднак праўленне Саюза мастакоў ужо ў верасні 1987 г. “запрасіла неформалаў на парог Палаца мастацтва” ў Мінску, як піша А. Дабравольскі, а ў

снежны арганізавала з іх удзелах выставу, якая аднак праходзіла ўсяго цягам 5 дзён. Узнікненне нефармальных суполак ў цытаваным аглядзе А.Дабравольскага тлумачылася як вынік дэмакратызацыі мастацкай сферы, іх вопыт як неабходны даследчы форматворчы эксперымент, здольны узбагаціць “савецкае мастацтва”. Такім чынам, быў дадзены “афіцыйны дазвол” на асэнсавання пошукаў авангарднага мастацтва пачатку 20 стагоддзя, за якім прызнавалася роля новай класікі, і практыкі сучаснага сусветнага мастацтва, якое да таго часу шырока да авангарда звярталася ў адрозненні ад савецкага выяўленчага мастацтва.

Нефармальныя мастацкія суполкі 1980-х – пачатку 1990-х гг. дэманструюць дзве асноўныя тэндэнцыі. Праграмы і дэкларацыі адных былі арыентаваны на сусветную мастацкую традыцыю ў пошуку форм, спадчыну ідэалагічна асуджанага і забароненага авангарда, нязрэдку, на закрытыя старонкі гісторыі мастацтва Беларусі, звязаныя з авангардным мастацтвам, у прыватнасці, паслярэвалюцыйнага перыяду віцебскай мастацкай школы. Так было з віцебскай групай “Квадрат” з яе скіраванасцю на супрэматычныя эксперыменты абстракцыі Малевіча і яго прыхільнікаў, групы СНОМАС. У другім выпадку, у фігуратыўным мастацтве навацыі грунтаваліся на асэнсаванні нацыянальна-культурнай тэматыкі з разуменнем неабходнасці выпрацоўкі новых пластычных формаў, прыёмаў. У гэтай тэндэнцыі заўважна цікавасць да вобразаў герояў бацькаўшчыны ў іх новай змястоўнай інтэрпрэтацыі.

Паслядоўнае увасабленне нацыянальна-культурнай спадчыны звязана з дзейнасцю творчай суполкі “Пагоня”, якая была ўтворана ў 1990 г. У 1992 г. яна была зарэгістравана, набыла афіцыйны статус творчага саюза пад назвай “Рэспубліканская творчая суполка “Пагоня” прафесійных беларускіх мастакоў і мастацтвазнаўцаў”. Агульнай ідэйнай платформай суполкі, галоўнай яе мэтай з’явілася развіццё і сцвярджэнне нацыянальных каштоўнасцяў у сучасным беларускім мастацтве. Пэўная пазіцыя рабіла кожную акцыю “Пагоні” сапраўднай падзеяй не толькі мастацкага, але і грамадскага жыцця. За 25 год існавання ў яе склад уваходзіла 114 творцаў жывапісу, скульптуры, графікі, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, а таксама мастацтвазнаўцаў. Па сутнасці, менавіта гэты асяродак творчай інтэлігенцыі фарміраваў новае грамадскае разуменне нацыянальнай гісторыі, культурнай спадчыны праз сродкі выяўленчага мастацтва. Заўважым, што з “Пагоняй” супрацоўнічалі многія вядомыя навукоўцы і літаратары. У 2007 г. з нагоды вылучэння на Нацыянальную прэмію ў галіне абароны правоў чалавека старшыня праўлення суполкі А.Марачкін адзначыў: “Трэба сказаць, што мы ўжо з 1990 году працуем у рэчышчы выяўленчага мастацтва, наш самы галоўны арыенцір — гэта беларушчына, гэта адстойванне свабоды творчасці, гэта наш нонканфармізм. Мы лічым сябе свабоднымі мастакамі, непадуладнымі афіцыйнаму, асабліва ў сённяшні час” [6]. Як адзначалася, сябры суполкі Р. Батальенак, Г. Драздоў, А.Марачкін, В. Мікіта, М. Назарчук, Г.Скрыпнічэнка, В. Маркавец, А. Родзін, В. Свентахоўская, М.Купава, А. Цыркуноў, М. Яніцкая і іншыя “імкнуцца заставацца ў гэты адказны перыяд актыўнымі носьбітамі прагрэсіўных творчых ідэй, якія звязаны з гісторыяй, сучаснасцю і будучыняй Беларусі”.

Лідэр суполкі Алесь Марачкін стварыў партрэты выдатных дзеячаў беларускай гісторыі і культуры, палотны: «Цётка» (1976), «Пачатак. Францыск Скарына» (1978), «М. Гусоўскі» (1980), «Вераніка і Максім» (1981), «Рагнеда» (1982), «Кірыла Тураўскі» (1987), «Сымон Будны» (1989), «Канцлер Вялікага Княства Літоўскага Леў Сапега» (1994).

З гісторычнай і літаратурнай спадчынай звязаны творчыя працы Георгі Скрыпнічэнкі. Ён - аўтар цыкла графічных работ «Выдатныя дзеячы беларускай культуры» (1979), серыі «Метамарфозы» (паводле твораў В. Дуніна-Марцінкевіча; 1983).

Паслядоўна працуе ў графічным мастацтве Мікола Купава, якія выступаў як афарміцель выдатных кніг (Энцыклапедыя “Францыск Скарына і яго час”, 1988), паштовых мініячюр, станковых графічных серый. Ён быў куратарам праектаў, прысвечаных 150-годдзю паўстання 1863 года, 500-годдзю бітвы пад Оршай, цыклаў твораў, прысвечаных Я. Купале, Я. Коласу. Ён распрацаваў эталом дзяржаўнага герба “Пагоня”.

Нефармальныя мастацкія суполкі адыгралі заўважную ролю ў фарміраванні светапогляду і свядомасці беларускага грамадства ў 1980-я – пачатку 1990-х гадоў таму, што імкнуліся звяртацца да праблем больш шырокіх, чым тыя, якія былі звязаныя з вузкамастацкай сферай, калі яны закраналі шырокае кола гуманітарных, гуманістычных праблем. І вельмі выразным прыкладам дзейнасці такога характару з’яўляецца вопыт мастацкай суполкі “Пагоня”. Ідэі яе утваральнікаў былі арыентаваны на гістарычную і культурную спадчыну, пераасэнсаванне ролі імёнаў у ёй. Вырашэнне такіх агульных задач сродкамі выяўленчага мастацтва магчыма было толькі ў спалучэнні з новымі канцэпцыямі філасофскай, гістарычнай, грамадскай, літаратурнай думкі.

Літаратура

1. Крукоўскі, М. Дэмакратызацыя і духоўнасць // Мастацтва Беларусі. – 1988. - №1. – С. 2-4.
2. Шамшур, В. Паглядзець без акулераў. Супрэматызм як плыня абстрактнага мастацтва // Мастацтва Беларусі. – 1988. - №7. – С. 33-35.

3. Ліс, А. Пётра Сергіевіч / А. Ліс. — Мінск : Навука і тэхніка, 1970. — 88 с.
4. Дабравольскі, А. Ідэалы і нефармалы // Мастацтва Беларусі. — 1988. - №5. — С. 24-27.
5. Ладисов, О. // «Знамя новостройки» (Новополоцк). — 1989. — 3 лютага.
6. Мы лічымсябесвабоднымімастакамі/Хартыя'97 [Электронны рэсурс]. — Режим доступа : <https://charter97.org/be/news/2007/12/11/2319/>— Дата доступа: 22.02.2017.
7. Беларускі авангард 1980-х / Укл. А.А. Клінаў; уступ. Артыкул В.А. Архіпава — Менск: выдавец І.П.Логвінаў, 2001. — С. 5-6.

A.G. Lisov

Vitebsk State University named after P.M. Mashеров

e-mail: alisov@tut.by

Informal art associations and the return of historic names (years 1980s - early 1990s)

Keywords: belarusian art, national tradition, non-conformism, informal associations, exhibitions

The article defines the role of artistic events organized by associations of informal art in the 1980s - early 1990s and dedicated to names of Belarusian cultural history, in the artistic life of the country. Activities artistic associations of that time contributed to a rethinking of the well-known characteristics of individuals in the context of the history of the formation of national consciousness

А.Г. Лисов

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

e-mail: alisov@tut.by

УДК 769.2:7.038.14(470+476.5)"19"

ОПТИКА ВМЕСТО ФОНЕТИКИ: НАЧАЛО И ФИНАЛ СУПРЕМАТИЧЕСКОЙ КНИГИ

Ключевые слова: Эль Лисицкий, супрематизм, конструктивизм, типографика, биоскопическая книга.

В статье рассмотрены принципы построения новой книги на примере издания «Супрематический сказ про два квадрата», осуществленного художником Эль Лисицким в Витебске-Ганновере в 1920-1922 гг.

Архитектор и художник Эль Лисицкий, который в 1919–1921 гг. преподавал в Витебском народном художественном училище, где оказался под влиянием идей одного из лидеров русского авангардного искусства Казимира Малевича, стал экспериментатором и создателем принципиально новой книги. Лисицкий еще до Витебска имел опыт работы в иллюстрировании книги: это детские издания для Еврейского народного издательства в Киеве. Самое известное из этих изданий – «Козочка» («Хад-Гадья», 1919), работа над которой продолжалась затем в Витебске и Берлине. В ней воплощаются национальные традиции, которые сочетаются с принципами классической, фигуративной, дофутуристической книжной иллюстрации. Однако уже здесь в силу специфики издания и отсутствия возможности применения традиционного типографского набора художник использовал рисованный шрифт свободно вплетая его в композицию печатного листа. В витебском училище Лисицкий руководил двумя мастерскими – архитектурной и графической.

Принципиально иные идеи созрели у художника под влиянием искусства супрематизма. Единственная в своем роде осуществленная (т.е. изданная) книга этого направления – «Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках» (Берлин, 1922). Книге предшествовала серия станковых графических листов, выполненных в 1920 г. в Витебске, в свободных государственных художественных мастерских. Подготовка подобного рода станковых серий предшествовала многим проектам художника. В Берлине, где Лисицкий помогал Илье Эренбургу издавать международный журнал «Вещь», он решился на осуществление замысла. Книга выпущена на русском языке берлинским издательством «Скифы», которое сотрудничало с российскими учреждениями в Германии [5]. В том же 1922 г. в виде факсимиле – в специальном выпуске №10–11 нидерландского журнала «DeStijl» («Стиль»), который издавался группой художников-неопластицистов.

Лисицкий, архитектор по образованию, подошел к созданию новой книги с этой позиции этой профессии. Все его работы витебского периода – конструирование, «строительство», построение книги. В послесловии к создававшемуся при его активном участии супрематическому изданию «Альманах УНОВИС. №1», под заголовком «Примечание не к этой книге» он пишет: «Книга стала многортом единого человека», – и далее поясняет свой неологизм, – «Если ртом я могу только выпеть себя, но книгой я могу показать себя многократно ... Так вы создаете на смену многотомному роману любви, и субъектов, и героинь, и лун, и соловья, и эпopeй, и поучений, и грамоты новую книгу в несколько страниц творческого знакообразования как совершенный роман-эпopeю нового

образа вашего существа» [2, с.211–212]. О книге здесь говорится как об универсальном продукте знакообразования. Она объявляется целостным художественным организмом, к которому художник подходит как архитектор. В «Альманахе» сообщается: «Эта книга *построена*/выделено мной – А.Л./ коллективом графической мастерской Уновиса на станках Витсвомаса» [2, с.212].

К новым принципам создания книги Лисицкий пришел через изучение опыта футуристической книги. Известны работы Казимира Малевича по созданию футуристической книги. Для Лисицкого опыт Малевича был важен. Его собственные эксперименты были следующим шагом от классической иллюстрации через футуристическую книгу к книге новаторской супрематической.

Традиционное, классическое иллюстрирование литературного текста, характерное для книжного искусства конца XIX века, предусматривало следование художника за автором. При этом художник, даже оставляя за собой право на конкретизацию образа, его дополнение, следовал за фабулой. На долю художника книги выпадала задача воплотить средствами изобразительного искусства идейно-художественный замысел, содержание литературного текста и создать художественно-декоративный облик книги. Книжная графика соединяла в себе две стороны: оформление и иллюстрирование книги. Иллюстрация, одна из ее составных частей, выполняла роль пояснения текста, следовала за ним.

Революционной стала футуристическая книга начала XX века, когда художник приобретал право на эксперимент и в оформлении, и в иллюстрировании, которые все более становятся неразделимыми. Оформление и содержание стремятся к единству. Футуристические книги печатались на бумаге плохого качества, обоях, газетах. Использовались наборы смешанных, вычурных, шокирующих шрифтов. Первой русской футуристической книгой считается «Садок судей» напечатанный в 1910 г. на обойной бумаге, с экспериментальными иллюстрациями, но одновременно с использованием обычных типографских шрифтов. Следующим шагом был отказ от типографских шрифтов, переход к рисованному шрифту в соединении с примитивистскими рисунками, которые перестали быть иллюстрациями в традиционном смысле этого слова. Одна из таких книг – знаменитый сборник А. Крученыха «Взрываль» (1913 г.) с обложкой К. Малевича, рисунками Н. Кульбина, Н. Гончаровой, О. Розановой.

Супрематическая книга Лисицкого стала одним из опытов в русле малевичевских экспериментов, на которые он нацеливал своих витебских единомышленников. Наиболее подготовленным для этих экспериментов оказался именно Лисицкий. Ему удалось реализовать идеи супрематии при создании новой книги, и хотя опыт оказался единичным, он повлиял в последующем на развитие конструктивизма в советской книге 1920-х гг. В скудных экономических условиях того времени художники-конструктивисты использовали, по большей степени, низкокачественную бумагу, доступные им техники литографии, хромолитографии, ксилографии, которые обусловили малые тиражи. Это уже опробовали предшественники. Подходы к оформлению-иллюстрированию были очень разными. Они учитывали как характер классической иллюстрации, так и радикализм искусства последующего времени, идеи, реализованные в книжном искусстве начала XX века. Можно условно выделить полностью рисованную книгу, переосмысление опыта футуристической книги. Еще одним подходом стало создание только конструктивистской обложки, в соединении с которой внутреннее оформление было вполне традиционным по форме. Но и в этом случае художники отказывались от характерных для классики живописных картинок со слащавыми героями. Им на смену пришли новые иллюстрации, более соответствующие новому индустриальному характеру новой жизни.

Черты новой книги предвосхищаются витебским проектом Лисицкого, который остался, однако, не превзойден по своей революционности. «Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках» – это не только «азбучная» книга для детей с представлением букв реформированного русского алфавита» [3, с.2]. Это еще и своеобразная игра в супрематизм, одновременно путь к супрематическому миропониманию.

Как обозначено в названии, книга Лисицкого действительно им построена. Каждая страница – выстроенная композиция, в которой изображение и тексты образуют неотделимое единство. Художник призывает читателя следовать за ним: «не читайте, берите бумажки, столбики, деревяшки – складывайте, красьте, стройте» [5, с.4]. Собственно сам сказ, его текстовая часть без знаков препинания и с выделенными в словах размером и шрифтом отдельными буквами набора в этом тексте, составляет одну фразу, которая разделена и размещена на отдельных композициях листов-композициях /у нас – разделена чертой, выделенные буквы в словах даны прописные– А.Л./: «всем всем Ребяткам\ эл лисицкий супрематический Сказ про дВАкВАдрата в 6-ти постройках 1922 скифы берлин\ не читайте берите бумажки столбики деревяшки складывайте красьте стройте\ воТ ДВА ква-дра-Та\ летят на Землю издадека И\ и видят ЧЕрно Тревожно \удаР все рассыпано \ и По черному установилось Красно Ясно\ Тут кончено дальше». Следующим в книге является лист со знаком-печатью супрематического объединения Уновис, красным квадратом и надписью под ним: «Построено 1920. Витебск».

Визуальным отражением содержательных частей текста являются 6 построек: 1. «вот два квадрата». Изображены квадраты – черный и красный; 2. «летят на Землю издадека и». На изображе-

нии: Земля – красный круг, с окружностью которого соприкасается супрематическая композиция – олицетворение строений на земной поверхности; 3. «и видят черно тревожно». В книге черная тревожность выражена в сложной супрематической композиции на фоне, которым служит поделенный пополам черно-белый квадрат; 4. «удар все рассыпано». Соответствующее изображение удара – угловое соприкосновение красного квадрата с серым. Из точки соприкосновения «разлетаются» малые элементы супрематической композиции; 5. «и по черному установилось красно ясно». Здесь, наконец, на поверхности черного квадрата установилась аксонометрическая композиция из красных супрематических элементов; 6. «тут кончено дальше». Завершающая композиция – разлетающиеся в противоположные стороны красный и черный квадрат. Красный квадрат доминирует на фоне черного круга и аксонометрической композиции. Незавершенность фразы текста заставляет вернуться к ее началу. Все окончено, чтобы вновь начаться.

Принципы новой книги сформулированы Лисицким в публикации для журнала «Мерц» («Март», Ганновер) в виде тезисов под заголовком «Топография типографики» в то же время, когда вышла книга «Супрематический сказ...» [1; 4]. Их 8:

1. Слова, напечатанные на листе, воспринимаются глазами, а не на слух.
2. С помощью обычных слов представляются понятия, а с помощью букв понятия могут быть выражены.
3. Экономия восприятия — оптика вместо фонетики.
4. Оформление книжного организма с помощью наборного материала по законам типографской механики должно соответствовать силам сжатия и растяжения текста.
5. Оформление книжного организма с помощью клише реализует новую оптику. Сверхъестественная реальность совершенствует зрение.
6. Непрерывная последовательность страниц — биоскопическая книга.
7. Новая книга требует новых писателей. Чернильница и гусиные перья мертвы.
8. Напечатанный лист побеждает пространство и время. Напечатанный лист и бесконечность книги сами должны быть преодолены» [1, с.356; 4, ч.3, с.8].

Первые 3 принципа утверждают приоритет визуального восприятия новой книги над вербальным, ставится задача графического воплощения понятий. Главенствующим становится понятие экономии восприятия, которое разработано в витебских теоретических текстах Казимира Малевича как один из основополагающих принципов супрематизма. У Лисицкого этот принцип реализуется в замене слухового, вербального, фонетического восприятия на визуальное, оптическое. Его лаконично формулирует в виде формулы: оптика вместо фонетики.

Говоря о технической типографической стороне создания новой книги, Лисицкий определяет новый подход к ней через механику (сжатие и растяжение) наборного материала, клише. Новая, как он называет, биоскопическая книга отличается свойством непрерывной последовательности страниц. Художник утверждает принципы новой органической типографики, искусства оформления печатного текста. Конструктивные подходы у него однако становятся общими и для текста, и для художественного оформления. В этой связи он говорит о необходимости нового писателя, способного на создание принципиально нового конструктивного текста. Этим Лисицкий предвосхищает новую книжную эстетику, которая реализовалась в трудах его последователей-художников книги, таких как Ян Чихольд, и в принципах представителей литературного конструктивизма. Немецкий художник книги Ян Чихольд утверждал, что типографика не может строиться на готовой формальной идее. Лисицкий взял для своей книги абстрактные, супрематические формы, но идеи, на которых построена его книга носят вполне конкретный характер. Говоря о представителях конструктивизма в литературе, представителях созданного в 1923 г. «Литературного центра конструктивистов», нужно акцентировать внимание не столько на выборе тематики, которой у них была производственная тема, сколько на формальных принципах: повышении смысловой нагрузки на единицу литературного материала, так называемой «грузофикации»; принципа «локальной семантики», заключавшегося в подчинении образов, метафор и рифм главной теме произведения; смысловой доминанты, максимальной «эксплуатации» центральной темы. Идея экономии творчества витала в воздухе, что нашло свое выражение не только в архитектурных, изобразительных, но и литературных программах. Лисицкий делает свой выбор в современной ему литературе. Этим выбором для него становится В.В.Маяковский. Поэма «Для голоса», изданная в 1923 г. в Германии, стала новым его книжным экспериментом. Она функциональна. Ее конструкция, однако, знаменовала отход от азбучного супрематизма в пользу более свободного конструирования форм. Окончательно конструктивистской должна была стать книга «Арифметика (Четыре арифметических действия)», построенная в 1928 г. Была выполнена серия литографий, но собственно издание осуществлено не было. В идее этой книги, тем не менее, много общего со «Сказом про два квадрата».

Лисицкий предвосхитил движение книги в направлении экранных средств информации. Он говорит о перспективе электронной книги, идее анимационного супрематического творения и малевичевской постановки «Победа над солнцем», разработанной и изданной им в Германии в виде папки литографий. Технические возможности в Германии 1920-х гг. были. Однако анимация «Супрематического сказа про два квадрата» была осуществлена лишь в 2007 г. по идее и сценарию петербургского художника Михаила Карасика.

Эль Лисицкий разработал принципиально новую книгу, реализовал в супрематическом проекте «Сказ про два квадрата» новые принципы. Абстрактное изображение и текст в ней перестали быть сопровождением, друг друга. Они, как две неотделимые части единого целого, не могут быть оценены с позиции только литературно-эстетических или только художественно-эстетических критериев. Супрематический проект книги не был случайным для Лисицкого: он явился результатом осмысления идей Малевича, встреча с которым оказала большое влияние на художника. Одновременно, используя знаковую стилистику супрематизма, Лисицкий решал практические задачи и видел в них смысл идей Малевича. Открыв для себя принципы создания новой книги, он пришел к решению конкретных творческих задач, не отказываясь, как от одного определяющих критериев, принципа экономии творчества.

Литература

1. Lissitzky, El. Topographie der Typographie / El Lissitzky // Merz (Hannover), 1923, № 4, Juli. Перепечатано в: El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Erinnerungen, Briefe, Schriften, Ed. Sophie Lissitzky-Kuppers. Dresden: Verlag der Kunst, 1976. – S.356-357.
2. Альманах Уновис № 1: Факсимильное издание / Подготовка текста, публикация, вступ. статья Татьяны Горячевой. — М.: СканРус, 2003. – 241 с.
3. Арзамасцева, И. «Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках» Эль Лисицкого — смена дискурса детской книги. — ИЛСЕА. — 21. — 2015. — 21 с. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://istina.msu.ru/media/publications/article/4ce/2b8/10574578/ilcea-3104-21-6.pdf>. — Дата доступа: 01.02.2017
4. Канцедикас, А., Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941 / А. Канцедикас, З. Яргина – М.: Галерея "Новый Эрмитаж-1", 2005. – 686 с.
5. Лисицкий, Эль. Супрематический сказ про два квадрата / Эль Лисицкий – Берлин: Скифы, 1922. – 12 с.
6. Харджиев, Н. Эль Лисицкий – конструктор книги / Н.И. Харджиев // Искусство книги. 1958-60. – М.: Книга, 1962. – Вып. 3. – С.145–162.
7. Эль Лисицкий. 1890–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи, авторы-составители Т.В.Горячева, И.В. Масалин, – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1991. – 224 с.

A.G. Lisov

Vitebsk State University named after P.M. Masherov

e-mail: alisov@tut.by

The Optics instead of the Phonetics: the beginning and the ending of Suprematist book

Keywords: El Lissitzky, suprematism, constructivism, typographics, bioscopic book.

The article describes of the principles to innovative book on the example of the publication "A Suprematist Tale of Two Squares in Six Constructions", carried out by the artist El Lissitzky in Vitebsk-Hanover in 1920-1922.

И.Г. Минералова

Московский педагогический государственный университет

e-mail: mig_mama@mail.ru

УДК 82.02.09

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ В РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Ключевые слова: стиль, синтез искусств, аллюзии, внутренняя форма.

В статье объясняются методологические основы филологического исследования, использование сравнительно-исторического метода, позволяющего учитывать роль контекста культуры и синтеза искусств в индивидуальном стиле писателя. Приводятся убедительные примеры освоения внутренней формы слова и произведения благодаря осмыслению стиля эпохи и синтеза искусств в литературе.

Общеизвестно, что владение словом – особый дар, особое художественное мировидение и обладание особыми средствами выражения этого мировидения [1]. Филологи обращали внимание на то, что в индивидуальном стиле писателя прямо или косвенно, но всегда отражается внимание художника к другим, не словесным видам искусства. Более того, Ф.И. Буслаев указывал на принци-

пальную необходимость рассматривать литературное произведение в контексте культуры и создал едва ли не универсальный метод в филологии – сравнительно-исторический [2], справедливо полагая, что во всех искусствах в одно и то же время протекают одни и те же процессы, запечатлевая эпоху средствами и способами, свойственными именно этим конкретным искусствам. Музыкант, пишущий картины и стихи, как, например, К.Чурленис [3] или зарабатывающий на жизнь писанием портретов на продажу Л.Андреев, обратившийся к прозе, И.С.Тургенев, защитивший магистерскую работу по философии, блестящий музыкальный критик, создавший шедевры в прозе, – и ряд этот может быть продолжен – в словесном творчестве каждого «отражено» искусство, которое в высшей степени притягательно. Естественно, писатели, которые нами названы, пришли в литературу в новое время, их писательский труд миметичен по отношению к предшественникам, для которых риторика и поэтика указывали те формы деятельности, которые развивают художественные способности в прозе, поэзии, драматургии. При этом не одних только будущих писателей учили музыке, танцам, живописи, фехтованию, верховой езде, др. Творческая индивидуальность оформлялась через понимание искусств и наук, через владение инструментарием других, не словесных искусств. Даже тогда, когда писатель не становился профессиональным музыкантом, он музицировал, как Л.Толстой, например, или А.Белый, или совмещал поэзию с писанием плакатов, как В. Маяковский, художническая, творческая впечатлительность отразилась и в темах, избираемых для изображения, и в особенностях изображения персонажей, мира вообще.

Размышляя о творческой индивидуальности писателя, справедливо обратить внимание на характер взаимодействия литературно-словесного творчества с другими искусствами в его лаборатории. Как правило, стиль писателя рассматривается дискретно, в рамках процессов, происходящих в социокультурном пространстве и в соответствии со способами отражения жизненных типов и жизненных (пусть и во всей многосложности и динамичности) событий. При таком подходе, преимущественно социологическом, за пределами исследовательского внимания остается материал искусства – слово, его полифункциональность и многоаспектность проявления в художественном произведении, когда исследователь обращает внимание лишь на лексическое значение, меньше на семантику синтаксических связей и в еще меньшей степени на его внутреннюю форму [4], потому что *контекст культуры* и творческий потенциал личности и формируют и *тип художественного сознания* (П.Н.Сакулин), и *индивидуальный стиль*.

Особое место в изучении художественной словесности вновь начинают занимать вопросы проявления национального сознания, которое имеет различные проявления в искусствах и в литературе, в частности. Несомненно, в «национальном» проявляется физиология, психология, социология, культура, идеология, философия, однако филолога должна занимать и занимает художественное начало в национальном мире. Л.И.Тимофеев [5] обращал внимание на то, что любом художественном произведении наличествуют разные, разноуровневые содержания, но задача филолога разбираться в художественном, именно поэтому «национальное как фактор художественности» [6] исследуется нами в связи с поставленной проблемой. В связи с выше сказанным, следует обратить на два аспекта проблемы:

- учитывать приоритетные для писателя искусства и их роль в его творчестве;
- способы, которыми пользуется художник слова, обращаясь к парафразированию произведений других искусств.

Так, рубеж XIX–XX веков провозгласил устами символистов приоритет музыки над другими искусствами, Ф.Ницше своими размышлениями по поводу «Рождения трагедии из духа музыки» упорочил эту черту стиля эпохи. Предсимволист И.Анненский в стихотворении «Смычок и струны» (опубликовано впервые: «Белый камень». 1908, № 1, под загл. «Скрипка») уже названием создает внутреннюю форму произведения, изменяя его, вводя интригу, в которой и формируется музыкальное произведение: скрипка и скрипач, смычок и струны – рождение трагедии из духа музыки или, наоборот, рождение музыки из духа трагедии? Стихотворение ученика поэта Н.Гумилева «Волшебная скрипка» находится в выраженном диалоге с мэтром и опубликовано в ж. «Весы» тоже в 1908, но в № 6. Форма сонета в данных обстоятельствах важна как фактор полемики, посвящение В. Брюсову отсылает к содержанию его послания-стансов «Юному поэту». Аллитерационно-ассонансный абрис стихотворения также диалогичен по отношению к стихотворению И. Анненского, и вновь переосмысляющего сентенцию рождения трагедии из духа музыки. Сравнение приведенных стихотворений прекрасным образом отвечает на вопрос, что общего, что специфического и индивидуально-творческого открывается читателю, осознающему не только словесный напечатанный текст, но и другие обстоятельства творчества. Полемика предсимвоизма и акмеизма – дело естественное и объяснимое. Но вот еще одно произведение из той же эпохи, датированное условно 1914 г.: «Скрипка и немножко нервно». Воспринимаемое дискретно, вне диалога с предшественниками и современниками, оно, несомненно, теряет многое из того, что несет в себе: в диа-

логе с И. Анненским окажется динамика взаимоотношений «скрипка – человек», аналогия «скрипка – душа», полемика и с акмеистом, его интерпретацией взаимоотношений художника и дара, а также других – «скрипка – душа поэта»; сама музыкальная композиция, прочитываемая в звуковом плане всех трех стихотворений; ответ на ницшеанское объяснение происхождения искусства, его исток и результат [7]. При этом самоочевидно, что все трое не только знают скрипичную музыку, но каждый по-своему создает портрет музыкального произведения, хорошо представляет себе «партитуру» и живую звучащую музыку.

Работу поэтов в области «поэзия — живопись» внимательно исследует С.Н.Колосова [8], о словесной живописи в прозе обоснованно пишет Л.Н.Дмитриевская в докторской диссертации [9], при этом исследование обхождения писателя с материалом других искусств целого ряда современных ученых вносит дополнительные значения в осмысление стиля каждого писателя и писательских сообществ, солидаризирующихся в наследовании традиций в русской и мировой художественной словесности. Внимание к тому, как, например, пользуется портретом – образом описания внешности героини – И.С.Тургенев в своих повестях, в частности, в хрестоматийной «Первой любви», позволяет увидеть, что женский портрет оказывается максимально полифункционален: именно в «Первой любви» наглядно представлено разнообразие функций портрета, какими они могут быть в принципе:

- выполнять кумулятивную роль завязки сюжета, т.е. участвовать в повествовании;
- характеризовать внутреннее психологическое состояние героя;
- объяснять состояние и характер переживаний других персонажей;
- объяснять особенности внутреннего конфликта героев с самим собой;
- формировать образ любви в ее многогранности и многоаспектности проявлений;
- давать уроки подлинного и мнимого в жизни, указывать на ценностные ориентиры [10].

Таким образом, портрет, как показывает анализ стиля повести, выполняет практически все функции, какие полагаются любому его компоненту, то есть является универсальным приемом в творческом арсенале мастера. И этот вывод важен не сам по себе как некая декларация, а как методологическое основание исследования поэтики (комплекса средств, используемых писателем) и стиля (динамики применения названных средств в их функциональности)

С другой стороны, индифферентность исследователя к культурному контексту эпохи, к произведениям искусства, упоминаемым и настойчиво повторяемым писателем в произведении, не только препятствует постижению литературного произведения во всей полноте, но и грубо искажают его внутреннюю форму, искажают настолько, что читатель и школьный учитель оказывается транслятором устоявшихся штампов-характеристик стилей довольно значительного числа писателей. Например, изучение В.Маяковского только через иллюстрации к футуристическим манифестам приводит к непростительным искажениям и замысла, и художнического результата его творчества. А если при анализе, например, стихотворения В.Маяковского «Послушайте!» мы осознаем, что перед нами стихотворение молодого художника-живописца, внимающего росписям Микельанджело в Сикстинской капелле, жанровым опытам Рембранта, изображающего блудного сына, тогда становится внятным смысл образных описаний. А если помним признание поэта, что стихи его рождаются не из подбора размера, а «из гула», тогда невозможно не услышать характерный «гул» псалма 90-го, усиливающего и подтверждающего живописные аллюзии в стихотворении [7].

Русская литература более чем какая бы то ни было другая активно использует и возможности синтеза искусств, апробированные писателями Запада и Востока в своем роде, и аллюзивные возможности искусства слова [11]. Игнорирование контекста культуры и возможностей синтеза искусств, применяемых писателями, приводит к профессионально негодным результатам, когда филологическое научное исследование подменяется игрой в науку, когда введение экзотических терминов подменяет анализ стиля.

Литература

1. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность. / Ю.И.Минералов. – М.: Владос, 1999.
2. Буслаев, Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т.1, 2. Электронный ресурс: <http://www.twirpx.com/file/1181229/> дата обращения 20.02.2017.
3. Минералова, И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. / И.Г.Минералова. – М: Флинта-Наука, 2003, 2016. С.
4. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность. / Ю.И.Минералов. – М.: Владос, 1999.
5. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы. / Л.И.Тимофеев. – М.: Просвещение, 1968.
6. Минералов, Ю.И., Васильев, С.А. Национальное как фактор художественности. / Ю.И.Минералов, С.А.Васильев. – М: Изд. Литературного института, 2010.
7. Минералова, И.Г. Анализ художественного произведения. Стиль и внутренняя форма. / И.Г.Минералова. – М.: Флинта — Наука, 2011.
8. Колосова, С.Н. Портрет в русской лирической поэзии. / С.Н.Колосова. – М., 2011.
9. Дмитриевская, Л.Н. Словесная живопись в русской прозе XIX – XX вв.: автореф. дис. ... докт. филол. наук. / Л.Н. Дмитриевская. – М., 2013.

10. Аль Кайси, А. Ю. Женский портрет в прозе И.С. Тургенева. Дисс.канд. филол. наук. / А. Ю. Аль Кайси. – М., 2015.
11. Астащенко, Е.В. Функция аллюзий в трилогии Андрея Белого «Москва». / Е.В.Астащенко. – М., 2009.

I.G. Mineralova
Moscow State Pedagogical University
e-mail: mig_mama@mail.ru

Individuality and the art synthesis in Russian national paradigm of artistic creation

Key words: style, art synthesis, allusions, inner form.

The article explains methodological basis of philological research, the use of comparative historical method, which allows taking into account the role of cultural context and art synthesis in individual style of the author. This method is supported by convincing examples, which show the investigation of inner form of the word and inner form of the whole work of art due to the reflection upon the style of particular era, and art synthesis in the literature.

Е.И.Сердюкова
Могилевский государственный университет имени А.А. Кулешова
e-mail: serdkate@gmail.com
О.С.Алейникова
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: aleolia7@gmail.com

УДК 821.161.3.09

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В ПОЭЗИИ АНДРЕЯ СКОРИНКИНА

Ключевые слова: интертекстуальность, интермедиальность, синтез искусств, русскоязычная поэзия Беларуси, лирика Андрея Скоринкина.

В статье рассмотрен вопрос генезиса и развития термина «интермедиальность» в литературоведческой науке; представлен опыт интермедиального анализа на материале лирики современного русскоязычного автора Беларуси; установлена доминирующая тенденция слияния, синтеза и гибридизации знаковых систем различных искусств в поэтическом пространстве А.Скоринкина.

Возникновение теории интермедиальности и последующее её активное развитие закономерно и объясняется стремлением различных видов искусств к плодотворному взаимодействию, к пересечению в научной парадигме двух областей: интертекстуальности и медиальности.

В сферу литературоведения термин «интермедиальность» был введен в 1812 году английским поэтом-романтиком, представителем «Озёрной школы» С. Кольриджем, который под термином *intermedium* подразумевал повествовательный функционал аллегории. В 1965 году известный британо-американский поэт, художник и издатель Д. Хиггинс в своей монографии обратился к этому понятию, подразумевая под термином *intermedia* слияние нескольких медиа (т.е. различных видов искусства).

Начиная с 70-х годов XX века понятие «интермедиальность» стало появляться в терминологическом аппарате ряда наук гуманитарного цикла, оказавшись равнозначным таким понятиям как «интертекстуальность / интертекст» и «взаимодействие искусств». Значительный вклад в определение исследуемого явления внесли труды немецко-австрийского учёного, одного из ведущих представителей Венской школы славистики А.А. Ханзен-Лёве, который, трактуя работы М.М. Бахтина, посвященные рассмотрению русского модернизма, предложил разграничивать понятия «интермедиальность» и «интертекстуальность». Подобное отделение, согласно тезисам А.А. Ханзен-Лёве, возможно на основе того, что под первым термином понимается широкое взаимодействие слова как маркера словесного искусства с иными видами искусства, а под вторым термином – межтекстовое взаимодействие, основанное на взаимодействии между различными литературными текстами.

Основополагающим для понимания интермедиальности в литературе выступает тот факт, что каждому виду искусства свойственен один интегральный маркер (для литературы – слово, для живописи – цвет, для музыки – звук и т.п.), который может выражаться с помощью разнородных художественных форм в рамках этого искусства.

Интермедиальность представляет собой явление межсемиотического уровня, предполагающее перекодирование одной знаковой системы в другую посредством синтеза искусств.

Наглядным примером авторского привлечения (сознательного или бессознательного) в лирический текст компонентов интермедиального порядка выступает творчество А. Скоринкина. Поэт прибегает к подобной гибридизации искусств с целью обогащения системы художественных

средств, усовершенствования поэтики, а также расширения границ смысловой интерпретации и эстетической оценки своих лирических произведений.

Приведем некоторые факты творческой биографии писателя, указывающие на целесообразность и закономерность проводимого исследования: А.Скоринкин является автором популярных песен, которые исполняют современные артисты Беларуси (В.Дайнеко, И.Абалян, О.Вронская и др.) и России (И.Кобзон); также он выступает в роли художественного руководителя театрально-музыкального проекта – рок-оперы «Курган» на слова Я. Купалы и музыку И. Лученка, где А. Скоринкин «позволил себе приблизиться к своей любимой партии Гусляра, которую некогда ярко исполнял Владимир Георгиевич Мулявин, и ощутить себя в этой роли его дублером...» [1]. Причастность А. Скоринкина в роли самобытной творческой единицы современной белорусской культуры к синтезу искусств очевидна и заслуживает отдельного научного исследования. Обратимся к его лирике как виду искусства, которое является одновременно процессом, вбирающем в себя опыт и шедевры иных искусств, и выступает результатом этого слияния.

Заглавное сочетание стихотворения А.Скоринкина «Памятник Пушкину» транслирует два важных и трудно вычленимых в отношении первенства смысла. Во-первых, памятник в значении «литературного памятника» – дань таланту и его безоговорочное признание. Творчество великого русского писателя воспринимается современным русскоязычным автором Беларуси как особо значимое. Во-вторых, памятник как скульптурное или архитектурное сооружение в честь выдающегося лица, которым, безусловно, является А. Пушкин.

Прочтение первых строк произведения отсылает читателя к такому виду изобразительного искусства, как скульптура:

Куда глядишь ты, бронзовый кумир?

Что за спиной твоею происходит? [3, с.224]

Далее автор описывает памятник А.Пушкину, но его интересует не филигранность конкретной скульптуры, а отсылка к конгломерату памятников А. Пушкину установленных по всему миру, в том числе и в белорусских городах (Бобруйск, Витебск, Могилев, Минск, Гомель). Подобное масштабирование изображенной в стихотворении личности призвано напомнить современному читателю о значимости творчества А. Пушкина для всего человечества и для развития различных видов искусства в том числе. Обращение к *бронзовому кумиру* выступает интермедийным маркером, связующим звеном между литературой и скульптурой.

Затем А. Скоринкин обращается к литературному наследию классика русской литературы. С помощью узнаваемых цитат и отсылок читатель совершает беглую экскурсию по сказочному эпизоду из поэмы А. Пушкина «Руслан и Людмила».

Кругом дубы с цепями золотыми,

И мартовские кошки рядом с ними,

Костры русалок на ветвях горят... [3, с.224]

Трансформация знаменитых строк писателя позволила А. Скоринкину транспонировать взор читателя на проблемы социума XXI века, в ракурс современного пространства и мира, который по утверждению русскоязычного поэта стая зверей «превращает в ад».

Еще одним подтверждением обозначенной тенденции в лирике современного русскоязычного автора Беларуси может стать стихотворение «Концерт».

Пресытась прозой жизни, «новый русский»

Решил расширить кругозор свой узкий [3, с.179].

Поэт рисует картину посещения музыкального концерта, посвященного творчеству *Моцарта неземного*, отсылая читателя к собранию сочинений великого австрийского композитора В.А. Моцарта.

Архитектоника «Концерта» базируется на использовании стилистической фигуры контраста – антитезы. Противопоставление образов Моцарта, присутствующего в пространстве стихотворения опосредованно, и лирического героя, в роли которого предстал «новый русский» предполагает резкое контрастирование концептуальных картин мира представленных художественных образов-символов. А. Скоринкин демонстрирует недостаточно высокий уровень развития героя нового времени, современного человека, который обращается к музыкальному искусству только лишь с целью удовлетворить потребность быть в тренде, отдавая дань моде или следуя чужим желаниям, не пытаясь прикоснуться к Великому посредством вдумчивого и осознанного постижения классической музыки.

Рассмотрим стихотворение «Эпиграмма», внутренняя структура которого строится по аналогичной схеме. Антитеза здесь основывается на риторическом противопоставлении литературы и музыки. А. Скоринкин обращает внимание читателя на непреходящую ценность личности поэта и его творчества для человечества, сводя музыкальное дело А. Пугачевой и ее соратников к строке «Я поэт, а вам нужны сейчас / Холуи из клана Пугачевой» [3, с.235]. Подобная стилистическая фигура-

ра поэтической речи обретает смысл и в других произведениях русскоязычного поэта Беларуси, например «Русский певец».

Показательным в отношении интермедиальности оказывается и другое произведение поэта – «Орфей». Вынесенное в заглавие имя древнегреческого певца и музыканта Орфея, использование в качестве эпиграфа строки М. Лермонтова «Замолкли звуки чудных песен...» из хрестоматийного произведения «Смерть Поэта» позволяет соотнести исследуемое стихотворение с музыкальным искусством. Так автор синтезирует образ Орфея, вбирая все известные его ипостаси: древнегреческий исполнитель на лире, поэт как певец своего времени и смерть А.Пушкина как орфея своей современности.

Стихотворение «Эолова Арфа» благодаря наличию авторского комментария сразу вписывается в контекст памятника архитектурного наследия: *«Беседка в Пятигорске, в которой установлен струнный инструмент, издающий под действием ветра музыкальные звуки»* [3, с.70]. Происходит тройное слияние искусств: литература, музыка и архитектура. Гибридизация искусств проявляется в лирике современного русскоязычного поэта Беларуси на различных уровнях текста, на множестве разнообразных модификаций, но с одним неперенным условием – одним из искусств выступает литература. Следует отметить, что художественный образ Орфея неоднократно подвергался авторской интерпретации и модификации в изобразительном искусстве. Назовем наиболее знаковые картины: «Орфей и Эвридика» Тициана, одноименные полотна П.П. Рубенса и О. Родена, «Орфей» Г. Моро и др.

В лирических произведениях А. Скоринкина обнаруживается еще одна важная тенденция, связанная с вопросами полигенетической жанровой кодировки текстов. Подробно теоретическая база высказанного тезиса описана в статье «Архитекстуальный диалог в современной русскоязычной поэзии Беларуси» [2]. Отметим лишь наличие соотношения интермедиальности с таким типом межтекстового взаимодействия как архитекстуальность, в пределах которого предлагается рассматривать структурную модель «Жанры двойной кодировки». Так в лирических произведениях современного русскоязычного поэта Беларуси выделяется корпус текстов, удивительным образом коррелирующих с музыкальными жанрами («Романс», «Философский романс», «Городской романс», «Осенний романс» и др.).

Исследование лирики современного русскоязычного писателя Беларуси Андрея Скоринкина с точки зрения интермедиальности как явления, которое носит межсемиотический характер и предполагает перекодирование одной знаковой системы в другую посредством синтеза искусств, позволило выделить некоторые тенденции развития его поэзии. Следует отметить, во-первых, наличие сопряжения словесного искусства с другими видами искусств, что обусловлено рядом причин: творческой биографией личности писателя, его индивидуальными предпочтениями в сфере различных видов искусства и особым взглядом на мир. Во-вторых, обращение к синтезу искусств в ткани лирического текста как смыслопорождающему фактору, что позволяет А. Скоринкину изобразить проблемы современности с позиций наиболее значимых достижений культурологического и искусствоведческого характера. Этот факт дает возможность современному русскоязычному писателю Беларуси обогатить систему художественных средств своей лирики, расширить смысловые границы текста.

Литература

1. Рок-оперу «Курган» можно скачать TUT / Белорусский портал TUT. BY [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://news.tut.by/culture/194569.html>. – Дата доступа : 02.02.2017.
2. Сердюкова, Е. И. Архитекстуальный диалог в современной русскоязычной поэзии Беларуси / Е. И. Сердюкова // Учёные записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». – 2015. – Т. 20. – С. 166-170.
3. Скоринкин, А. Черный аист : сб. поэзии / А. Скоринкин. – Минск : Изд-во «Белорусский Дом печати», 2009. – 448 с.

E.I. Serdiukova

Mogilev State University named after A.A. Kuleshov
e-mail:serdkate@gmail.com

O.S. Aleinikova

Vitebsk State University named after P.M. Masharov
e-mail:aleolia7@gmail.com

Intermediality in Andrey Skorinkin's Poetry

Key words: intertextuality, intermediality, synthesism, Russian-language poetry of Belarus, Andrey Skorinkin's lyric poetry

The article deals with the issue of genesis and development of term "intermediality" in literary science. It presents the experience of intermedial analysis based on works of contemporary Russian-language Belarusian poet. Dominating tendency of fusion, synthesis and hybridization of different media sign-systems in Andrey Skorinkin's poetry has been defined.

УДК 821.111-1.09

ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ЭКФРАСИС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ БРИТАНСКИХ АВТОРОВ

Ключевые слова: фотография, фотографический экфрасис, фототекстуальность, сюжет, жанр.

Статья посвящена экфрасису (словесной репрезентации образов других видов искусств в литературном произведении), явлению, получившему особое распространение в последние десятилетия ввиду интермедийности современной литературы. Предметом анализа в статье стал фотографический экфрасис в ряде произведений современных английских авторов. Выявлены типы экфрасисов, рассмотрены их функции в художественной ткани произведений.

Изучение взаимодействия литературы с другими видами искусства, являющееся одним из традиционных направлений литературоведческих исследований, стало особенно популярным в последние десятилетия XX века в связи с интермедийностью литературы постмодернизма. Самым распространенным проявлением связи художественного произведения с другими видами искусства является экфрасис, или экфраза. Ведущими теоретиками экфрасиса (П.Вагнером, Ж.Хетени, Л.Геллером, Т.Митчеллом и др.) предлагаются разные определения экфрасиса, но в своем большинстве они представляют собой вариации простой и ясной формулировки, предложенной Дж.Хеффернаном, автором большого исследования, посвященного экфразам и охватывающего историю европейской литературы от Гомера до Эшбери, которая гласит: экфрасис – это словесное представление визуальной образности (*verbalre presentation of visualre presentation*) [8, p. 3]. Уточнения, предлагаемые другими авторами исследований экфрасиса, касаются, в основном, сферы его действия, видов визуального образного, типов словесного воспроизведения и его роли в структуре текста. Тем не менее, существуют разные точки зрения на то, описание каких произведений можно относить к экфрасису. Так, Н.В.Брагинская ограничивает экфрасис только описанием “сюжетных изображений” [2, с. 264], в то время как другие (например, Л. Геллер) считают, что экфрасисом можно называть словесное воспроизведение не только “застывших” объектов, но и “временных”: кино, танца, пения, музыки, а также “несловесные воспроизведения визуальности и музыки” [1, с. 7].

Как отмечает Н. С. Бочкарева, термин “экфрасис”, который возник еще в античности и в XIX столетии использовался в классической филологии, в XX веке распространился на анализ литературы нового времени, а на рубеже XX-XXI вв. это понятие переживает настоящий бум [1, с. 5]. Об интересе к экфрасису свидетельствуют многочисленные публикации, посвященные данному явлению (прим. 1), а также научные конференции и симпозиумы, где обсуждаются вопросы истории, теории и функционирования этого явления (прим. 2). Интерес к экфрасису проявляется и белорусским литературоведением (прим. 3).

Существуют разные подходы к классификации экфрасиса. Н.Г.Морозова, например, предлагает типологию экфрасиса в зависимости от вида искусства – живописный, скульптурный, архитектурный и музыкальный экфрасис; от объема — подробный и сжатый; от места в композиции произведения — локальный и рассредоточенный и т. д. [3, с.3]; Н.В.Брагинская делит экфрасис по способу предъявления на диалогический (диалог перед изображением, построенный по принципу беседы учителя с учеником) и монологический (от лица одного персонажа) [2, с. 280]. Я.В.Яценко предлагает рассматривать прямые и косвенные экфрасисы, относя к прямым экфрасисам обозначение и описания визуального материального объекта, в то время как под косвенным имеется в виду лишь использование мотивов визуального произведения для создания словесного образа [4, с. 47]. Есть и другие подходы к классификации экфрасиса.

В последнее время термин «экфрасис», изначально сводившийся, в основном, к описанию предметов живописи и скульптуры, получает более расширенное значение. Так, по мнению Я.В.Яценко, объектом экфрасиса могут быть произведения 1) изобразительного искусства: живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии; 2) неизобразительного искусства: архитектуры, ландшафтного и интерьерного дизайна, декоративно-прикладного искусства (мелкая пластика, маска, кукла, мебель; 3) синтетического искусства, например, кино; а также 4) репрезентации артефактов, которые произведениями искусства не являются: фото, популярная печатная продукция (этикетки, реклама, открытки), графика в научно-популярных изданиях и т. д. [4, с. 45]. Мы разделяем данную точку зрения, тем более что тексты произведений современной литературы демонстрируют взаимосвязь с разными видами материальных артефактов, фотографии в том числе.

Взаимодействие текста и фотографии – довольно распространенное явление в современной литературе. Как пишет Ф. Бруней, есть много свидетельств того, что в двадцатом веке фотография или, по крайней мере, некоторые из самых значимых ее разновидностей сливаются с литературой, а литература, в свою очередь, обращается к фотографии за обновлением источни-

ков и форм, что привело к появлению своего рода гибрида – фотолитературы, или фототекстуальности [7, с.11]. Успешная гибридизация обоих искусств (фотографии и литературы), является, по его мнению, самым главным достижением современности [7, с. 114].

Рассмотрим вкратце следующие десять произведений современных английских авторов, в которых присутствует фотографический экфрасис, т. е. словесное воспроизведение фотоизображений. Это романы «Вне этого мира» (Outofthis World, 1988) Грэма Свифта, «Мастер Джорджи» (Master Georgie, 1998) Берилл Бейнбридж, «Фотография» (The Photograph, 2003) Пенелопы Лайвли, «Двойное видение» (Double Vision, 2003) Пэт Баркер, «Пока не выпал дождь» (The Rain Before It Falls, 2007) Джонатана Коу и «Столица» (Capital, 2012) Джона Лэнчестера, а также книга Рэйчел Сейферт «Темная комната» (The Dark Room, 2001), состоящая из трех новелл, названных по имени главных героев – «Гельмут», «Лора» и «Миха», и глава под названием «Затвор» (The Shutter) из романа Адама Торпа «Алвертон» (Ulverton, 1992).

В романах «Фотография», «Столица» и новелле «Миха» фотография является завязкой, своего рода пусковым механизмом, дающим толчок движению сюжета. Так, в романе «Фотография» его герой Глин Питерс, известный специалист по истории английского ландшафта, находит среди своих многочисленных бумаг папку с надписью «Хранить», сделанную рукой его жены, а в ней – конверт и снимок, на котором запечатлена компания из пятерых человек. Фотография становится завязкой сюжета остропсихологического романа, герой которого в ходе расследования обстоятельств, связанных с ней, начинает не только понимать истинный характер своей покойной жены и причины ее самоубийства, но и самого себя, осознавать свой эгоизм и эмоциональную глухоту.

Такую же роль играет фотоснимок в новелле Р.Сейферт «Миха», где ее герой, наш современник, вооружившись семейной фотографией, пытается выяснить, участвовал ли его дедушка, служивший в частях СС, в истреблении евреев на территории Беларуси. Начавшись как семейная история, новелла перерастает в психолого-нравственное исследование, проникнутое антивоенным пафосом.

Роман «Столица» Дж. Ланчестера открывается сценой тайного фотографирования самых частных домов на одной из лондонских улиц, владельцы которых вскоре начинают получать открытки с изображением их владений и интригующей надписью «Нам нужно то, что есть у вас» (We want what you have). Личность таинственного фотографа и его мотивы становятся известны только к концу романа благодаря, частично, действиям профессионального сыщика. Фотография, таким образом, является элементом сюжета детективного романа, а отношение к ней ее адресатов становится одним из способов раскрытия характеров персонажей.

Иную роль в структуре произведений играют фотографии в романах «Мастер Джорджи» Б.Бейнбридж, «Пока не выпал дождь» Дж. Коу, новелле «Лора» Р.Сейферт и главе «Затвор» А.Торпа. Если в ранее рассмотренных произведениях фигурировала одна фотография (или однотипные, как в «Столице»), то в этих четырех сюжет строится на серии фотоснимков. Роман Бейнбридж, действие которого происходит в середине XIX века, и основные события связаны с Крымской войной 1853-1856 гг., состоит из шести глав, названных «пластинками» (plates), которые представляют собой монологи трех персонажей, каждый из которых добавляет что-то к образу главного героя – врача и фотографа-любителя Джорджа Гарди. Ключевым моментом каждого из рассказов является какой-нибудь снимок, определяющий название главы. Как известно, именно во время Крымской войны впервые в истории фотографические снимки стали как средством информации, так и формой общественного воздействия, в первую очередь, военной пропаганды. Особенно показателен в этом плане абсурдно-трагический заключительный эпизод романа, в котором тело убитого Джорджи сажают в группу солдат, чтобы сделать «хорошо сбалансированный» снимок для газеты.

На серии фотографий строится сюжет романа Джонатана Коу «Пока не выпал дождь». Ее героиня 73-летняя Розамунд перед смертью отбирает из своего альбома двадцать фотоснимков и читывает на магнитофон рассказы, связанные с каждым из них, надеясь, таким образом, помочь своей юной незрячей родственнице узнать свои корни. Рассказы Розамунд, комментирующие снимки и охватывающие более чем пятидесятилетнюю семейную историю, – это попытка преодолеть временную ограниченность фотографии, выйти за рамки конкретного изображения, вскрыть подтекст запечатленного на пленке образа и, в конце концов, придать смысл запутанным жизненным ситуациям.

Фотографии постоянно фигурируют и в новелле «Лора» Р. Сейферт, которая повествует о трагической одиссее пятерых немецких детей, пробирающихся через уже поделенную на зоны послевоенную Германию к своей бабушке. Во-первых, это семейные фото, которые Лора бережно хранит в дороге, во-вторых, это снимки, которые она видит на пути в Гамбург, – фотографии жертв фашистских лагерей смерти, которые Лора, вслед за многими взрослыми, сначала принимает за фальшивки, сделанные американцами для того, чтобы опорочить немцев. В-третьих, это фотографии эсэсовцев, совершавших эти преступления, среди которых, как она начинает понимать, мог быть и ее горячо любимый отец. В-четвертых, это фотография убитого еврея, которую присвоил и выдавал за свою Томас – человек, помогавший детям и не раз спасавший их от смерти в дороге.

Двенадцатилетней девочке трудно разобраться в этом сплетении противоречивых фактов и явлений. Фотографии как бы отражают этапы инициации подростка в сложный трагический мир, сотворенный взрослыми.

Глава «Затвор» является частью романа А. Торпа «Алвертон», охватывающего трехсотлетнюю историю вымышленной деревни, расположенной на меловых холмах где-то к югу от Оксфорда. Само название главы, датированной 1859 годом, ассоциируется с искусством фотографии, так как означает деталь фотоаппарата. Безымянным автором и фотографий, и комментариев к ним выступает жительница Алвертона, хорошо знающая все достопримечательности деревни, ее жителей и ее историю. На фотографиях запечатлены самые живописные места Алвертона – вымышленная река Фогборн, мосты, дорога, аристократическая усадьба, а также портреты, в том числе групповые, некоторых из его обитателей – крестьянки, школьного учителя, священника, слуг. Год, которым датирована эта глава, выбран Торпом не случайно. Как утверждает Бруней, именно 1850-е годы были «золотым веком» фотографии, которая была изобретена за два десятилетия до этого [7, с.47]. Торп делает свою героиню рупором идей и взглядов на фотографию, распространенных в середине XIX века и изложенных, в первую очередь, в книге Уильяма Генри Фокса Талбота «Кисть природы»/ «Календарь природы» (The Pencil of Nature, 1844-1845). Она, по мнению Брунея, стала первой фотографической книгой, первой встречей фотографии с книгой, так как Талбот сам комментировал фотографии, включенные в его книгу. Таким образом, вымышленные фотографии и комментарии к ним имеют двойную функцию в качестве элементов исторического романа, каким является «Алвертон». Во-первых, фотографии, запечатлевшие виды деревни и портреты ее обитателей, выступают как средство документации, во-вторых, эту главу можно рассматривать как регистрацию состояния и восприятия искусства фотографии в первые десятилетия его существования.

Героями трех остальных произведений – новеллы «Гельмут» Р. Сейферт и романов «Вне этого мира» Г. Свифта и «Двойное видение» П. Баркер – также являются фотографы. Являясь свидетелями трагических событий, они уверены, что «Without the camera the world might start to disbelieve» [9, с.107], то есть, рассматривают свою работу как создание летописи эпохи, однако каждый из них по-разному воспринимает запечатлеваемые им события. Гельмут – молодой немец, воспитанный в нацистском духе. Из-за своего увечья он не попадает на фронт, что усугубляет его ощущение собственной вины за то, что он не может доказать свою преданность вождю нации и внести свой вклад в победу Третьего рейха. Оставшись в Берлине, он запечатлевает на пленке его меняющийся облик – сначала торжественные проводы солдат на фронт, затем исход берлинцев и, наконец, лишения людей, оставшихся в разрушенном, разбомбленном городе, но его восприятие событий словно ограничено видоискателем; он не в состоянии охватить, проанализировать и понять суть трагедии.

Роман Г.Свифта «Вне этого мира» охватывает более пятидесяти лет, начиная с событий Первой мировой войны. «Through the complicated technique of the photographer, different layers of long, dark, twentieth-century history are set into a postmodern collage», пишет о романе английский литературовед Малькольм Брэдбери [6, с.434]. «Вне этого мира» – это, с одной стороны, психологический роман, в котором прослеживаются сложные семейные коллизии, с другой, своего рода трактат по эстетике, разрабатывающий образ человека, преданного своей профессии, размышляющего о цели своей деятельности и об ее этической стороне, об общественном предназначении фотографии и т. д. Работая в разных горячих точках, фотожурналист Гарри, главный персонаж романа, становится свидетелем того, как делается история, что заставляет его задумываться над многими моральными, политическими, философскими вопросами. Роман затрагивает многие аспекты журналистской этики: цель репортажных снимков, свободы выбора объектов репортажа и их интерпретации, мотивы риска, которому подвергают себя фотографы, соотношение профессионального долга и гуманности и др. Герой Свифта проходит довольно болезненный пересмотр своих взглядов и принципов. И его размышления о развитии фотографии от монохромной сепии, когда весь мир представлял в одном коричневом цвете, и затем от черно-белого к многоцветному фото как бы отражают эволюцию его мировосприятия. Он перестает воспринимать мир как четко контрастный, как воплощение противостояния добра и зла и начинает видеть его во множестве оттенков и полутонов (прим. 4).

Еще одна проблема, которую поднимает Свифт в романе, – это меняющаяся роль СМИ, фотожурналистика в том числе, в современном мире. Устами своего героя писатель говорит, что на смену мифам, воспринимавшимся через искусство и литературу, приходят новые, те, в создании которых главную роль играют СМИ. Фотожурналистика, как одна из них, больше не довольствуется подчиненной ролью зеркала реальности, она сама создает реальность, которая вследствие своей оперативности и вседоступности доверчиво воспринимается человечеством как подлинная, что способствует манипулятивной функции СМИ.

Подобные проблемы затрагиваются и в романе Пэт Баркер «Двойное видение», один из героев которого – фотожурналист Бен Фробишер, погибший во время съемок в Афганистане. Одна из возможных интерпретаций названия этого романа ассоциируется с проблемой, ставшей чрезвычайно актуальной в наше время, а именно с этической стороной изображения и созерцания насилия, а для

художника и фотографа, в частности, военного фотокорреспондента, это выбор между неприятием насилия и необходимостью его регистрации. Такая двойственность видения проблемы проявляется и в том, что, с одной стороны, эпиграфом к роману Баркер взяла слова, сопровождающие картину Франсиско Гойи: «Nose puede mirar. One cannot look at this. Yo lo vi. I saw it. Esto es lover dadero. This is the truth», что подчеркивает важность изобразительного искусства, в данном случае, роль фоторепортажа в регистрации правды жизни, какой бы жестокой она ни была. С другой стороны, в «Заметке от автора» Баркер отмечает, что она многим обязана книге Сьюзан Зонтаг «О боли другого», где та негативно оценивает роль фотографии: "Taking photographs has setup a chronic voyeuristic relation to the world which levels the meaning of all events" [5, с. 308]. Ссылаясь на этих два противоположных взгляда, Пэт Баркер подчеркивает сложность и неоднозначность визуальных образов, утверждает в данном случае двойное видение роли фоторепортажа и, шире, СМИ в целом.

Тот факт, что в большинстве из рассмотренных нами произведений главными героями являются профессиональные фотографы, дает основание говорить о новой жанровой разновидности *Kunstlerroman*'а – романе о фотографе. О его близости к исходному жанру говорит наличие сходных проблем: предназначение фотографии и миссия человека, занимающегося ею, конфликт между призванием и долгом, творческая свобода, ложное и истинное в изображаемом, этическая сторона этого вида деятельности. Но особенностью такого романа является наличие проблемы соотношения события и факта, то есть, степени объективности изображаемого. Представленный выше анализ десятка произведений, которые можно отнести к образцам фототекстуальности, позволяет сделать ряд выводов.

В рассмотренных произведениях упоминаются практически все основные жанры фотографических работ – фотопортрет (как индивидуальный, так и групповой), фоторепортаж, фотопейзаж, жанровая сцена, серия фотографий и т. д., описания которых в художественных текстах различаются объемом и полнотой. Подробные описания фотографий присутствуют в романах «Мастер Джорджи», «Пока не выпал дождь», «Фотография», в главе из романа «Алвертон» и новелле «Миха», что дает основания отнести их к группе прямых экфрасисов, при этом наиболее развернутым предстает словесное воспроизведение визуальных образов в «Затворе» А. Торпа. Фотографии, которые фигурируют в романах «Вне этого мира», «Двойное видение» и новеллах «Гельмут» и «Лора» относятся скорее к косвенным и свернутым экфрасисам, так как их присутствие практически ограничивается упоминанием их наличия, но при этом они являются неотъемлемой частью дискурса данных произведений.

Фотографические экфрасисы выполняют целый ряд функций в тексте анализируемых произведений: иногда (как в новелле «Миха» и романах «Фотография» и «Столица») они играют роль завязки сюжета, провоцирующей почти детективное расследование. В «Мастере Джорджи» и «Пока не выпал дождь» фотографии выполняют сюжетоструктурирующую функцию, поскольку повествование строится вокруг серии фотоснимков, выхватывающих из жизненных историй лишь самые значительные эпизоды, что приводит к фрагментарности повествования и подчеркивает сложность установления причинно-следственных связей в описываемых событиях и явлениях. В «Мастере Джорджи» и «Вне этого мира» фотографии становятся частью приема многоголосия – семейные истории излагаются разными персонажами, при этом их рассказы также фрагментарны, а в последнем романе и хронологически непоследовательны. При этом комментирование фотографий становится способом самораскрытия характеров героев и создания образов других персонажей. В произведениях, героями которых выступают фотографы («Гельмут», «Вне этого мира», «Алвертон», «Двойное видение», «Мастер Джорджи»), их авторы поднимают актуальные социально-этические, политические, философские и/или эстетические вопросы.

В большинстве из рассмотренных произведений фотозкфрасис является способом документирования, так как комментируемые снимки запечатлевают важные события мировой, национальной или частной истории. Следует упомянуть также их роль в пространственно-временной организации произведений. В любой из вышеперечисленных (сюжетоструктурирующей, хронотопической, характерологической, жанровоопределяющей и т. д.) функций фотографический экфрасис дает возможность разнообразить повествовательные техники, варьировать познавательные стратегии, расширять проблемное поле произведений, одним словом, обогащает и обновляет художественные параметры литературы.

Примечания

1. См., например: «Экфрасис как тип текста» (1977) Н. В. Брагинской, «Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция» (2000) М. Рубинс, статьи Н. С. Бочкаревой и коллективная монография «Экфрасистические жанры в классической и современной литературе» (2014) под ее редакцией, работы западных исследователей (James A. W. Heffernan "Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery" (1993), Wagner, Peter. Icons, texts, iconotexts: Essays on ekphrasis and intermediality (1996), David Carrier. Writing about Visual Art (2003), Cheeke S. Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis (2010) ит. д.).

2. Конференция в ИРЛИ в 2008 году «Изображение и слово: формы экфрасиса», конференция в МПГУ в 2009 году на тему «Взаимодействие литературы с другими видами искусства» и др.).

3. См., например: Дичковская, Н.С. Традиции экфрасиса в английской литературе / Н. С. Дичковская // Вестник МГЛУ. Сер.1, Филология. – 2010. – №3 (46). – С. 178 – 182; Дзічкоўская, Н. С. Паэтыка экфрасіса ў апавесці В. У. Ластоўскага «Лабірынты» / Н. С. Дзічкоўская // Роднае слова. – 2011. – № 5. – С. 29–32; Дичковская, Н.С. Экфрастический дискурс / Н.С.Дичковская // Чтение: рецепция и интерпретация: сборник научных статей в 2 ч. / ГрГУ; редкол.: Т. Е. Автухович [и др.]. – Гродно, 2011. – Ч. 1. – С. 215–222; Судленкова, О. А. Роль живописного портрета в литературе романтизма и постмодернизма / О. А. Судленкова // Материалы ежегодной научной конференции преподавателей и аспирантов университета 25–26 апреля 2012 года. В пяти частях. Ч. 5. – С.99 – 101.

4. Подробнее о романе см. нашу статью «Этическая проблематика романа о фотографe» в сб.: Судленкова О.А. Английская поэзия романтизма и современная проза: статьи разных лет / О. А. Судленкова. – Минск : МГЛУ, 2015. – С.103–107.

Литература

1. Бочкарева, Н.С. Введение / Н. С. Бочкарева // Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева и др.; под общ. ред. Н. С. Бочкаревой. – Пермь : Перм. гос. нац. исслед. ун-т, 2014. – С.5–11.
2. Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259 – 283.
3. Морозова, Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.Г. Морозова. – Новосибирск, 2006. – 25 с.
4. Яценко, Я.В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза (на материале романа «Волхв»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Я.В. Яценко. – М., 2006. – 250 с.
5. Barker, Pat. Double Vision / P. Barker. – L.: PenguinBooks, 2003. – 309 p.
6. Bradbury, Malcolm. The Modern British Novel / M.Bradbury. – L.: Penguin Books, 1994.– 516 p.
7. Brunet, Francois. Photography and Literature / F.Brunet. – L.: Reaktion Books Ltd, 2009. – 173 p.
8. Heffernan, James.A.W. Museum of Words: The Poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, London, 2004. – 249 p.
9. Swift, Graham. Out of This World / G.Swift. – L.: Penguin Books, 1988. – 208p.

Volha Sudliankova

Minsk State Linguistic University

e-mail: korsud@mail.ru

Photographic Ekphrasis in the Works by Contemporary English Writers

Key words: photography, photographic ekphrasis, phototextuality, plot, genre.

The article is dedicated to the study of ekphrasis (verbal representation of other arts in a literary work), a phenomenon which has become very popular lately both with writers and scholars due to the intermedial nature of present-day fiction. The research is focused on the use of photographic ekphrasis in the works of several contemporary writers; it analyzes the types of ekphrases and their functions in the literary texts.

М.В. Циновкина, О.П. Осипова

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

e-mail: olgatabakova@rambler.ru

УДК 821.621.1

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ ПОСЛЕВОЕННОЙ ГЕРМАНИИ

Ключевые слова: ГДР, ФРГ, «Группа 47», «Группа 61», кружки рабочей литературы.

В статье характеризуются литературные группы послевоенной Германии, проблема расколотости и разьединенности страны на Западную и Восточную. Пути развития данных объединений, которые зародились и развивались в двух Германиях параллельно, имели, в сущности, мало общего.

История зарождения «Группы 47» началась еще в последние месяцы войны в американских лагерях военнопленных. В марте 1945 г. в США под наблюдением американских властей начал выходить журнал «Дер Руф» на немецком языке. Его авторами, редакторами и читателями были преимущественно немецкие военнопленные. Актив, образовавшийся вокруг журнала, состоял из начинающих публицистов и литераторов, в числе которых были Г.В. Рихтер, А.Андерш, В. Кольбенхоф и др. – будущие члены-учредители «Группы 47». Главной идеей журнала «Дер Руф» была идея единства Германии на основе синтеза буржуазной демократии и социалистической экономики. Несмотря на то, что подобные суждения были подчас довольно поверхностны и свидетельствовали о некотором политическом дилетантизме авторов, своей общей направленностью они вызвали все возрастающее беспокойство американских властей. Журнал «Дер Руф» продержался лишь восемь месяцев, когда американская военная администрация отстранила от участия в нем обоих главных редакторов – Г.В. Рихтера и А.Андерша.

Лишившись трибуны, Г.В.Рихтер не сложил оружия, начав издавать литературно-художественный журнал под названием «Скорпион». Это событие фактически положило начало «Группе 47». Сам руководитель «Группы 47» Г.В.Рихтер заявлял, что далек от мысли отождествлять Группу со «всей современной немецкой литературой», которая не имела ни устава, ни программы и, в отличие от большинства прежних литературных группировок и школ, не издавала никаких манифестов. Что касается практического функционирования Группы, то Г.В.Рихтер имел

бы полное право сказать: «Группа 47» это – я!» Любое заседание Группы было обязано его личной инициативе: он выбирал время и место встречи, определял круг приглашаемых лиц, председательствовал на заседаниях, поддерживал контакты с прессой [3, с. 67].

Во многом меняясь (в составе, в следовании стилистическим и стилевым тенденциям), «Группа 47» неизменно сохраняла на протяжении более чем двадцатилетнего существования преданность высшим целям художественного творчества, каковыми изначально и всегда были цели общественные и политические. Писатели хотели предотвратить возможность повторения того, что уже однажды произошло, и наряду с основами новой демократической Германии заложить краеугольный камень новой литературы, сознающей ответственность за дальнейшее общесоциальное и политическое развитие. Единодушно участниками Группы отвергалось все консервативно-провинциальное, напоминавшее о «крови и почве», об эстетических догмах нацистского искусства [2, с.201].

В те годы для молодых писателей, стремившихся обрести свой художественный язык, свои выразительные средства, большое значение имела открывшаяся перед ними возможность наверстать то, что прошло мимо них в течение насильственной изоляции от духовной жизни за рубежом, вернуться к невольно пропущенным фактам мирового литературного процесса 30–40-х годов.

Для первых послевоенных лет характерной была фигура прозаика, поэта и радиодраматурга В.Вейрауха – писателя с репутацией неутомимого экспериментатора и авангардиста, метавшегося между разнообразными новомодными эстетическими моделями. В. Вейраух следующим образом характеризовал достигнутое западногерманской литературой и «Группой 47» в частности: «Она производит сплошную вырубку в наших дебрях. В современной немецкой прозе появилось несколько писателей, которые стремятся наши слепые глаза сделать зрячими, наши глухие уши – слышащими и наши оружие рты – членораздельно говорящими... Вырубщики и в языке, и в содержании, и в концепции – во всем начинают с азов...» [5, с.166].

В первые послевоенные годы также наиболее заметно себя проявившим писателем в «Группе 47» был В. Кольбенхоф. Третий роман В. Кольбенхофа «Возвращение» в тематическом и стилистическом плане был одним из наиболее ярких образчиков «молодой» прозы тех лет. Это роман, в котором картины бедственного послевоенного быта некоего западногерманского города, выбор и расстановка действующих лиц, их размышления, поступки и их конечная участь – все сосредоточено вокруг главного вопроса о судьбе Германии.

Единство Группы было подорвано ростом протестных настроений в Европе, которые вылились в поколенческий разрыв и молодежный бунт 1968 года: выявилось расхождение идеологических и политических позиций членов объединения. С 1967 года собрания Группы потеряли регулярность, в 1977 году было официально объявлено о прекращении её деятельности. Последняя встреча бывших участников «Группы 47» состоялась по инициативе Г. Грасса в 1990 году. К началу 60-х гг. «Группа 47» просто физически не могла удерживать в своих рамках огромный поток новой литературы, как не могла принять и ее новые установки [6, с. 65].

Таким образом, «Группа 47» является неотъемлемой частью политического и культурного развития Западной Германии, а затем ФРГ, что подтверждается как произведениями членов группы, прочно связанными с западногерманской действительностью, так и неоднозначной реакцией общественного мнения на различных уровнях на эти произведения, на саму деятельность группы. Общественно-политическая значимость деятельности «Группы 47» определяется, прежде всего, критическим отношением ее членов к реваншистским, милитаристским и реставрационным тенденциям в политике правительства К. Аденауэра. В известной мере авторы «Группы 47» способствовали своими художественными произведениями и публицистическими выступлениями изменению политического климата в ФРГ, отказу от конфронтации с Советским Союзом.

В последующее десятилетие новое направление в прозе ФРГ открыла дортмундская «Группа 61». Выдвинутое при организации «Группы 61» программное требование «изображать в художественной литературе современный индустриальный мир труда с его социальными проблемами» потребовало охвата новых тем, нового материала, каких прежде почти не встречалось в литературе. У основателей «Группы 61» в отличие от доминировавшего с 1945 года консервативного направления «рабочей литературы» было намерение с помощью литературы обличать эксплуатацию как таковую. Писательское творчество связывалось с общественным долгом, но трактовалось как «независимое в любом отношении и выполнявшее только самому себе поставленные задачи». «Группа 61» получала пополнение как из молодых представителей интеллигенции, так и из рабочих, стремящихся писать о собственном опыте. Проходили дискуссии о содержании и формах отображения действительности, о необходимости шире привлекать к литературному творчеству рабочих, о социальной эффективности и распространении произведений, что привело в итоге к поляризации мнений. Внутри «Группы 61» образовалось связанное с практической деятельностью «Рабочее объединение», которое объявило конкурс на репортаж о рабочих буднях. Инициаторами конкурса выступили Й. Бюшер, Э. Рунге, П. Шютт, Г.Вальраф, А. Мехтель, Э. Шёфер.

Можно утверждать, что книги, написанные представителями «Группы 61», уже по своей концепции находились в явном противоречии с господствующими направлениями буржуазной литературы. Вместо скрупулезного описания воскресений, свободных от работы часов и праздников авторы пытались рассказать о трудовой повседневности, описать обстановку и условия, в которые при государственно-монополистическом капитализме брошены те, кто производит материальные блага. Широкий общественный резонанс, вызванный этими книгами, объяснялся взрывчатым характером их тематики.

Объединение кружков рабочей литературы включало рабочих и служащих, которые вместе с писателями и журналистами отображали жизнь людей наемного труда. «Объединение пытается осознать человеческие и материально-технические проблемы как социальные. Оно стремится способствовать изменению общественных отношений в интересах рабочих» [4, с.216]. К середине 70-х годов Объединение кружков рабочей литературы охватывало около тридцати местных «мастерских», большей частью в крупных городах ФРГ. Четыре раза в год информационный бюллетень «Веркштатт» сообщает о теоретических дискуссиях и конференциях. Важными свидетельствами теоретической самостоятельности служат программные статьи «Писать реалистически» (1973) и «Занять определенную позицию» (1974). В них ведется полемика с узким пониманием «рабочей литературы», защищается литература, которая охватывает весь социальный окружающий мир, увиденный и интерпретированный с позиции лежащих в его основе организационных трудовых форм. Объединение кружков рабочей литературы подчеркнуто определяет себя как организацию, существующую в рамках рабочего движения ФРГ. Как вспомогательная организация она стремится противодействовать культурному угнетению людей наемного труда, «потому что среди рабочих есть большое число пишущих и способных к литературе, чья творческая деятельность и критическая фантазия из-за их приниженного социального положения и отчужденной профессиональной деятельности грозит заглухнуть» [1, с.287].

Первые сборники Объединения, появившиеся в результате конкурса репортажей, – «Строительный кран падает» (1970 г.) и «Но рискуете вы» (1971 г.) – познакомили широкую общественность с его стремлениями и целями: путем политического и литературного отображения мира, труда с позиций эксплуатируемых способствовать изменению социальных отношений в интересах трудящихся. Вышедшие к середине 70-х годов книги Объединения кружков рабочей литературы продемонстрировали богатую палитру возможностей, как в отношении содержания, так и художественной формы. Основное внимание уделялось правдивым свидетельствам о трудовых буднях рабочих, женщин, молодежи, иностранных рабочих. Особое предпочтение отдается таким формам, как дневники, рассказы о своей жизни, портретные зарисовки, очерки, но также присутствуют повести, стихи и романы.

Важную роль в литературной деятельности Объединения играет осмысление политического и литературного опыта из истории рабочего движения. Такими книгами, помогающими глубже понять историю, являются, например, «Красный дед рассказывает» (1974 г.) и «Дети Красного деда рассказывают» (1976 г.), в которых запотоколирован жизненный опыт старшего поколения деятелей рабочего движения, и «Книга рабочих зонгов» (1973 г.) – с политическими песнями о прошлом и настоящем.

Активизация культурно-творческих возможностей рабочего класса сегодня – важнейшая область деятельности Объединения кружков рабочей литературы. Его «мастерские» являются базисными организациями в осуществлении местной и региональной культурной политики ФРГ, регулярно проводящими лекции и дискуссии, осуществляющими совместную деятельность с профсоюзами в целях защиты культурных интересов рабочих. Через производственно-профсоюзную печать они завоевывают тех читателей, которые иначе остались бы недоступными для литературы.

Литература

- 1 Зарубежная литература XX века / Л. Г. Андреев [и др.]; под общ. ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 1996. – 415 с.
- 2 Зачевский, Е. А. «Группа 47»: страницы истории литературы ФРГ / Е. А. Зачевский. – СПб.: Нестор, 2001–2004. – 290 с.
- 3 Зачевский, Е. А. «Группа 47» и становление западногерманской литературы / Е.А. Зачевский. – Л.: Издательство ЛГУ, 1989. – 150 с.
- 4 История немецкой литературы: в 3 т. / Пер. с нем. Общ. ред. А. С. Дмитриева. – М.: Радуга, 1986. – Т. 3: 1895 – 1985 гг. – 464 с.
- 5 Arnold, H. L. Die Gruppe 47: Ein kritischer Grundriss / H. L. Arnold. – München: Edition Text und Kritik, 2004. – 298 S.
- 6 Kröll, F. Gruppe 47 / F. Kröll. – Stuttgart: Metzler, 1979. – 76 S.

M.V. Tsynovkina, O.P. Osipova

Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: olgatabakova@rambler.ru

Literary associations of post-war Germany

Keywords: GDR, FRG, "Group 47", "Group 61", working class literature circles.

In the article the literary associations of post-war Germany and the problem of disunity and separation of the country into West and East Germany are characterized. These literary associations emerged and evolved in both Germanys in parallel but their development paths had little in common.

VII. АВТОР – ЖАНР – СТИЛЬ

Н.С. Алексеева

Харьковский национальный педагогический университет им. Г.С. Сковороды
e-mail: ninaalekseyeva@mail.ru

УДК 82.091(470+73)

АНТИУТОПИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В РОМАНАХ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» И У. ФОЛКНЕРА «ПРИТЧА»

Ключевые слова: антиутопия, утопия, мотив, топос, архетип.

В статье сопоставляются такие особенности художественного мира антиутопии в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и У. Фолкнера «Притча», как мотив разрыва с естественным, органическим бытием, мотив призрачности цивилизации, видение апокалипсического будущего, мотив некомфортного жилища. Показано, что в обоих романах различные жилые помещения (замки, крепости, клиника, временное жилье военных) представляют собой антидома, враждебные как их обитателям, так и тем, кто находится за их пределами. В целом, при различном семантическом наполнении, наблюдается определенное идейное сходство в репрезентации указанных признаков антиутопии.

Мир современной притчи, к жанру которой принадлежат романы М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и У. Фолкнера «Притча», глубоко диалектичен. И если мы говорим о воссоздании широкомасштабной картины мира в произведении, а притча нацелена именно на это, нельзя обойтись без рассмотрения бинарных оппозиций, определяющих диалектический характер произведений, основной из которых является оппозиция «утопия/антиутопия».

Жанровый переход утопии в антиутопию весьма распространен в литературе XX столетия. Сочетание утопии и антиутопии, в частности, характеризует произведения А. Платонова, Б. Пастернака, В. Гроссмана, В. Набокова. Это явление присутствует также у Булгакова и Фолкнера, что частично уже было предметом нашего исследования. При наличии оппозиции «утопия/антиутопия» уже фронтальное прочтение произведений показывает, что антиутопический аспект выражен в обоих романах значительно шире, чем утопический, который только очерчен. Рассмотрение этого аспекта и является целью данной статьи.

Значимость антиутопических тестов для культуры в целом, и для литературы в частности, подчеркивает А. Сток: «... Эти тексты значимы не только как документы культурной и интеллектуальной истории, но и в качестве литературного жанра, связанного с плюрализмом литературных модернизмов, которые реализуются в пределах культур, позиционирующих себя как не элитные или популярные» [10, с.9].

В этой работе мы остановимся на нескольких составляющих художественного мира антиутопии романов Булгакова и Фолкнера. В первую очередь, весьма показательно начало обоих романов, повествование начинается *in medias res*: в «Мастере и Маргарите» читатель становится свидетелем беседы Воланда с московскими литераторами, в «Притче» взволнованная толпа встречает арестованных бунтовщиков. Ярко представлен в обоих произведениях антиутопический мотив противоестественного общественного устройства, являющийся одним из основных характеристик антиутопического универсума [2; с.4]. В этом плане характерным топосом в «Мастере и Маргарите» является клиника Стравинского с его немыслимыми техническими новшествами и стерильностью. Белый табурет на блестящей ноге, автоматически выскакивающие на стеклянные столы лекарства, стены, раздвигающиеся от прикосновения руки, бесшумно раскрывающиеся белые двери – все это элементы технократического мироустройства, свойственного антиутопиям. Клиника Стравинского, где «переделывают» людей, представляет собой модель Москвы в миниатюре. «Обновленная» Москва, как и клиника, нереально чиста, ее чистят специальные машины, которые светятся «полным (апокалипсическим?) светом, прорезавшим свет восходящего солнца [1, с.689]. Такая неестественная стерильность подчеркивает неестественность и неорганичность существующего течения вещей.

У Фолкнера мотив отхода от естественности и органичности связан, в первую очередь, как и у Булгакова, с публицистическим (реалистическим) планом повествования – «Притча» имеет выраженную антивоенную направленность. Война в романе предстает как однозначное вселенское зло. Уже на первых страницах представлено поистине антиутопическое видение близкого будущего в

том случае, если война продлится еще пять-десять лет: «... к тому времени Франция и Британия перестанут существовать как военные и даже политические силы, и вести ее придется горсточке потерявших флот и застрявших в Европе американцев, они будут сражаться сучьями поваленных деревьев, стропилами разрушенных домов, камнями из оград заросших бурьяном полей, сломанными штыками и гнилыми ложами винтовок...» [7]. Это описание поразительно совпадает с пророчеством Альберта Эйнштейна, который, как никто другой, осознавал угрозу разрушительной мощи, накопленной человечеством: « Я не знаю, каким оружием будет вестись третья мировая война, но четвертая точно палками и камнями» [6].

Мотив жилища – один из ключевых для антиутопий [2; 4; 10]. Известно, что для Булгакова само понятие и существование дома играло огромную роль: это безопасность и покой, противопоставленные внешней агрессивной среде. Оппозиция дом/анти-дом является одной из центральных в «Мастере и Маргарите», что отмечалось исследователями творчества Булгакова Ю.Лотманом [5] и Л. Уикс [9]. Трепетное отношение писателя к дому отмечала и Е.С. Булгакова в своем дневнике [3, с.220]. Образ дома, как известно, архетипичен, в культурном пространстве дом символизирует состояние психики человека. Убогий подвальный Мастер, кажущийся ему надежным и защищенным, становится средоточием «идеальной несвободы», западной, анти-домом, и даже его Мастер в итоге лишен. Его следующий анти-дом – психиатрическая больница.

В «Притче» репрезентация дома, по сути, сводится к описанию временных пунктов остановки военных частей, в частности резиденции Маршала. Это помещения с убогой обстановкой военного времени, покинутые прежними владельцами, часто полуразрушенные и захлащенные. Так, например, штаб бригады размещается в подвале разрушенной фермы, а дом, где находится штаб дивизии, когда-то был виллой, где жил преуспевающий делец с любовницей-аргентинкой. Замок, где квартирует Маршал, имеет свою богатую предысторию: сначала им владел родственник французской королевы, потом его потомок маркиз, затем наполеоновский маршал. Вокруг замка был когда-то парк. Спальня Маршала теперь представляет жалкий вид, на который «благородный разбойник, основавший замок, и призрак императорского маршала взглянули бы с презрительным недоверием» [7]. Фолкнер описывает атрибуты старого мира, дает развернутые картины быта людей, населявших в былые дни эти здания. Перед читателем предстают обломки прошлого, мотив, характерный для антиутопического художественного мира.

Знаковым представляется мотив Замка, который также свойственен антиутопии. Наиболее ярко Замок с его центральной канцелярией описан Ф. Кафкой в его произведении «Замок» (1921–1922), где власть Замка вообще не регулирует устройство жизни в деревне, за счет которой правящие существуют. Живущий в Замке обладает нечеловеческой силой и не вступает в диалог с обычными людьми.

Мотив Замка также присутствует в «Мастере и Маргарите» и в «Притче». У Булгакова таким замком является резиденция Пилата, «бредовое сооружение Ирода» на холме. Это ненавистный прокуратору «дом». Жизнь и деятельность Игемона идет как бы независимо от жизни Ершалаима, города магов и чародеев. Только отдельные люди, такие как Афраний или Первосвященник, периодически посещают дворец для получения указаний. Сюда же приводят Иешуа для допроса, и прокуратор спускается вниз от колоннады по террасам. Конные статуи гипподрома лежат далеко внизу. Когда Пилат выходит на верхнюю площадку дворца, перед ним разворачивается ненавистный ему город. Власть Дворца – это власть всемогущей Римской империи, поработившей Иудею. Власть прокуратора неограниченна – он главный вершитель правосудия, и судьбы подданных в его власти. Даже в таком всенародном торжестве, как пасхальная ночь, дворец Ирода Великого не принимает никакого участия. Как отмечает Л.Яновская, по прочтении романа от дворца «... остается это общее ощущение высоты – каких-то террас, пышного сада и одуряющего запаха роз, от которых болит голова...» [8, с.32].

Подобный мотив Замка присутствует и в «Притче», и именно такое ощущение, описанное Яновской, остается от фолкнеровского Замка. Резиденция Маршала в Шольнемоне так и называется – «замок». Маршал – властитель судеб, всемогущая персона, наделенная неограниченной, можно сказать, сверхъестественной властью. Именно ему предстоит вынести приговор Капралу. В его компетенции также вопрос прекращения или продолжения войны. Замок, как явствует из романа, является метонимической проекцией Французской империи, владевшей (подобно Римской империи) во время войны обширными колониями. Замок Фолкнера, являющийся центром руководства военных действий, парадоксально далек от войны. В тексте сказано, что «... возле замка канонада не слышалась не только теперь, но и вообще никогда» [7]. Маршала даже называют «шольнемонским затворником». Подобно дворцу Ирода Великого, резиденция Маршала – это «огромное мрачное здание, в архитектуре которого были смешаны разные стили» [7]. В романе неоднократно

подчеркивается, что город находится внизу, или уходит вниз. Замок в «Притче», подобно дворцу Ирода, вызывает ощущение призрачности и ирреальности. Вот, например, как описывается резиденция Главнокомандующего перед прибытием арестованных мятежников: «...Окна были закрыты и завешены шторами; комната, **казалось**, висела, **будто** водолазный колокол, над шумом города, над *Place*, где опять начинали собираться люди» [7].

Старая римская крепость в «Притче», ее каменная громада, которая «**словно бы** подвинулась и повисла зловещей тенью», поразительно напоминает булгаковское описание «мшистых страшных башен замка Антония с трубным ревом в крепости», которые встречаются на пути Иуды во дворец Каифы. Эти образы крепостей, как у Булгакова, так и у Фолкнера символизируют тот ужас, который Римская империя наводила не только на внешних врагов, но и на своих подданных. Подобный ужас вызывало у Булгакова тоталитарное государство, в котором он жил, с его неограниченными возможностями уничтожения личности, а у Фолкнера – современный ему милитаризированный институт власти, способный стереть с лица земли все живое.

Ощущение призрачности цивилизации антиутопического универсума, истощенного «мускульнотехническим дерзновением», окрашивает оба произведения. Булгаковские Москва и Ершалаим исчезают во мгле, и читатель ощущает и призрачность булгаковских высот, и сумрачность и непрописанность сцен бала Сатаны. Подобная призрачность и туманность присутствует в «Притче». Призрачен замок в Шольнемоне, где квартирует Маршал. Призрачность окутывает движущуюся повозку Марфы, везущую труп ее казненного брата: «... сиденье было таким высоким, что **казалось**, они движутся не в густом, неторопливом потоке идущих, а плывут по нему, **будто** в лодке, **словно бы** они <...> выплывали из города по утихающему потоку страданий...» [7]. Это ощущение актуализируется употреблением таких слов, как «словно бы», «казалось», «будто».

Проведенное исследование позволяет заключить, что в репрезентации рассмотренных признаков антиутопии в романах Булгакова и Фолкнера, при их различном семантическом наполнении, наблюдается определенное идейное сходство. Оказалось, что писатели, принадлежащие к различным культурам с разной ментальностью, разделили художественное видение исторической эпохи XX-го столетия.

Литература

1. Булгаков М. Мастер и Маргарита / М. Булгаков // М. Булгаков. Романы. – М.: Современник, 1989. – С. 383 – 747.
2. Гальцева Р. Роднянская И. Помеха – человек. Опыт века в зеркале антиутопий / Р. Гальцева, И. Роднянская // Новый мир. – 1988. – №12. – С. 217 – 230.
3. Дневник Елены Булгаковой / Сост., текстол. подготовка и коммент. В.Лосева и Л.Яновской. – М.: Книжная палата, 1990. – 400с.
4. Зверев А. "Когда пробьет последний час природы...". Антиутопия XX века / А. Зверев // Вопросы литературы. – 1989. – №1. – С. 26-69.
5. Лотман Ю. Заметки о художественном пространстве / Ю. Лотман // Ученые записки Тартуского университета. – Тарту, 1986. – Вып. №720. – С. 31-43.
6. Третья мировая война. Упоминания в культуре и искусстве / Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>. – Дата доступа: 15.02.017.
7. Фолкнер У. Притча [Электронный ресурс] / У. Фолкнер. – Режим доступа: thelib.ru/books/folkner_uilyam/pritcha-read.html.
8. Яновская Л. Горизонталы и вертикали Ершалаима / Л. Яновская // Вопросы литературы. – 2002. – №3. – С. 201-203.
9. Weeks, L.D. Houses, Homes and the Rhetoric of Inner Space in Mikhail Bulgakov / L.D. Weeks // The Master and Margarita: A Critical Companion. – Evanston, Ill.: Northwestern University, 1996. – P. 143-169.
10. Stock, Adam. Mid Twentieth Century Dystopian Fiction and Political Thought. Doctoral Thesis [Electronic source] / Adam Stock. – Durham University, 2011. – 292p. – Access Mode: <http://etheses.dur.ac.uk/3465/>. – Дата доступа: 14.11.2016.

N.S. Aleksieieva

Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
e-mail: ninaalekseyeva@mail.ru

Dystopian element in the novels "The Master and Margarita" by M. Bulgakov and "A Fable" by W. Faulkner

Key words: dystopia, utopia, motif, topos, archetype.

The article is devoted to the comparison of the novels "The Master and Margarita" by M. Bulgakov and "A Fable" by W. Faulkner in terms of their featuring a dystopian element. It goes about such characteristics of dystopian world as the motif of breaking with natural existence, the vision of apocalyptic future, the motif of uncomfortable dwelling. It is argued, that in both novels the buildings (castles, fortresses, clinics, lodgings for military men) are so called anti-houses, hostile to their inhabitants and those outside. By and large, there is a concrete ideological similarity in the representation of dystopian hallmarks in these novels.

УДК 82-31

**ГЕРОЙ И АВТОР В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «КРЫЖОВНИК»
(новый «футлярный человек»)**

Ключевые слова: А.П. Чехов, рассказ «Крыжовник», замысел и его реализация, система образов, «футлярная тема»

В статье на основе сопоставления первоначального замысла текста из «Записных книжек» писателя (1895) с окончательной редакцией (1898) рассказа А.П. Чехова «Крыжовник» показано, как образ единого в набросках героя Х «распадается» на два характера в окончательном тексте в связи с задачей автора показать антиномичность людской природы из пределов внутрисемейного «я» братьев Ивана и Николая Чимша-Гималайских. Доказано, что «футлярным» человеком в «Крыжовнике» оказывается не столько Николай, сколько его брат Иван, нарратор-рассказчик.

В литературоведении устойчиво верифицировалось представление о том, что каждый из героев «маленькой трилогии» А.П.Чехова – Беликов, Николай Иванович и Алёхин – закрываются от противоречий окружающего мира собственным футляром, будь то циркуляры и запретительные постановления, мечта об усадьбе с крыжовником или «роковые вопросы», лишаящие человека счастья в любви. Между тем анализ рассказов позволяет расширить представление о смысловой контентности чеховского текста.

Рассказ «Крыжовник» появился в августовском номере «Русской мысли» за 1898 год. Однако «Записные книжки» Чехова сохранили свидетельства о том, что замысел рассказа возник уже в 1895 году [1, с.130–131]. Первоначальные наброски сюжета зафиксированы в «Записных книжках»: «Заглавие: Крыжовник. Х. служит в департаменте, страшно скуп, копит деньги. Мечта: жениться, купит имение, будет спать на солнышке, пить на зеленой травке, есть свои щи. Прошло 25, 40, 45 лет. Уж он отказался от женитьбы, мечтает об имении. Наконец 60. Читает многообещающие соблазнительные объявления о сотнях десятинах, рощах, реках, прудах, мельницах. Отставка. Покупает через комиссионера именьешко на пруде... Обходит свой сад и чувствует, что чего-то недостает. Останавливается на мысли, что недостает крыжовника, посылает в питомник. Через 2–3 года, когда у него рак желудка и подходит смерть, ему подают на тарелке его крыжовник. Он поглядел равнодушно... <...> вот всё, что дала мне в конце концов жизнь!» [2, с.56–57]. Т.е. первоначальные наброски связаны с единственным героем – тем, кто впоследствии получит имя Николая Ивановича Чимши-Гималайского. Зачем же писателю понадобилось «удвоить» героя, каждому из братьев доверить только часть того, что мог бы пережить (и согласно наброскам в записной книжке переживал) один-единственный герой?

Рассказчиком в «Крыжовнике» становится герой-слушатель из «Человека в футляре», Иван Иваныч Чимша-Гималайский, отложивший «одну очень поучительную историю» «до завтра» [3, с.478]. Между тем «Крыжовник» начинается не непосредственно с «одной... истории» Ивана Иваныча, как, вероятно, могло быть, но с длительного и «затянутого» пейзажного эскиза, как будто бы традиционно открывающего «охотничий» рассказ. Многословность пейзажной зарисовки, ее детальная выразительность и рече-временная протяженность позволяют понять, что, с точки зрения нарративной стратегии, повествователь не просто отдает дань традиции «записок охотника», но намеренно формирует атмосферу *психологического* пейзажа, который послужит антуражем для «исповеди» Чимши-Гималайского. Парадоксальность смысло- и текстообразования внутри первого абзаца создает мотив *видимости* окружающего мира: относительности и переменчивости, казалось, знакомого и абсолютного.

Ивану Иванычу, рассказчику «Крыжовника», еще в «Человеке в футляре» были даны вполне определенные характеристики, он представал героем умным и деятельным. Между тем одно только то, что о фамилии Чимши-Гималайского сказано, что она «совсем не шла ему», «проходное» замечание по поводу того, что ветеринар жил «на конском заводе и приехал теперь на охоту, чтобы подышать чистым воздухом» [3, с.467], порождают догадки об авторской иронии и недоверии к суждениям героя. Картина купания героя в пруду, сопровождаемая комментарием автора – «с шумом» и «широко размахивая руками» [3, с.480], заставляет спроецировать на него характерологические коннотации образов героев-нигилистов из предшествующего «Человека в футляре», сопоставить его образ с образами «шумных» брата и сестры Коваленко [4, с.9–15].

Концептуально важно, что рассказчиком в «Крыжовнике» становится один из братьев Чимша-Гималайских, герой близкий и хорошо знающий того, о ком поведет повествование. «Удвоение»

обостряет конфликт рассказа – в «Крыжовнике» осуждения и обличения удостоивается брат со стороны брата, условно «я» против «я». «Пространный» конфликт из общественного и внешнего (Беликов ↔ его окружение в «Человеке в футляре») превращается в конфликт внутренний – и обретает характер почти библейский: «...и восстанет брат на брата».

Расхождение героев братьев начинается с момента не родового, но социального позиционирования – сознательного выбора ими жизненного пути. Если младший – в традиции дворянских недорослей – избрал службу в канцелярии («Николай уже с девятнадцати лет сидел в казенной палате»), то старший пошел «по ученой части» [3, с.481], по пути разночинцев-базаровых – стал медиком, ветеринаром. Интертекстуальные аллюзии, проступающие в тексте «маленькой трилогии», позволяют легко восстановить образ жизни и характер службы как дворянина, гражданского чиновника Николая Ивановича Чимши-Гималайского, так и его брата ветеринара Ивана, разночинца по образу мыслей и убеждениям. Одна только фраза рассказчика: «Мой брат *тосковал* в казенной палате. Годы проходили, а он всё сидел на одном месте, писал всё те же бумаги и думал всё об одном и том же, как бы в деревню...» [3, с.481] — воскрешает образ Обломова и первые годы его чиновного служения в Петербурге. Если в приведенной цитате мысленно заменить слово «тосковал» на глагол «гаснул», то во всей полноте высветится линия биографии гончаровского Обломова, с первых минут «гаснувшего» в канцелярии в Петербурге и мечтавшего о возвращении в Обломовку. Характеристика Иваном Николаем — «Он был добрый, *кроткий* человек» [3, с.481] — пробуждает в памяти слова Ольги Ильинской об Обломове — он был «кроток <...> как голубь». А наличие у чеховского героя *мечты* напрямую увязывает образ мечтательного Ильи Ильича с образом Николая Ивановича.

В продолжение интертекстуальной переклички с «Обломовым» пара героев Иван Иванович и Николай Иванович предстает своеобразным (ин)вариантом пары Штольц и Обломов. Прежняя гончаровская дружеская преданность и сердечная близость оказываются подмененными у Чехова любовью и близостью родных братьев. Словно давняя надежда Гончарова увидеть в будущем Андрее Обломове спянные черты не только отца по крови, Ильи Обломова, но и качества отца приемного, Андрея Штольца, (как будто бы) находила реализацию в чеховском тексте. Однако ожидаемого Гончаровым разрешения «проклятых» вопросов бытия посредством сродственности характеров у Чехова не наступает. Братья Чимши-Гималайские оказывались столь же полярны, как Обломов и Штольц (или Аркадий Кирсанов и Евгений Базаров). Более того, как показывает Чехов, взаимное тяготение героев-друзей Гончарова сменилось активным неприятием их литературных «потомков». Штольцевски ориентированный Иван Иванович признается, что желанию младшего брата «запереть себя на всю жизнь в собственную усадьбу <он> никогда не сочувствовал» [3, с.481]. С его точки зрения, «уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе – это не жизнь, это эгоизм <...> Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить <...> особенности своего свободного духа» [3, с.482]. Буквализация толстовской притчи о трех аршинах земли («Много ли человеку земли нужно?») выдает риторическую агитационность слов ветеринара. Видимый (и традиционно признаваемый исследователями) *спор* героя (и Чехова) с Толстым – когда трем аршинам земли противопоставляется целый мир – на самом деле, очень тонко по-чеховски, оборачивается *солидарностью* Ивана Ивановича (не Чехова) с Толстым. По Чехову, и «трех аршинов земли» может быть достаточно человеку (в данном случае Николаю), чтобы — вопреки Л. Толстому и Ивану Ивановичу – быть счастливым.

Чехов отчетливо экспонирует, что братья Иван и Николай принципиально по-разному понимают счастье. «Николай <...> мечтал о том, как он будет есть свои собственные щи, от которых идет такой вкусный запах по всему двору, есть на зеленой травке, спать на солнышке, сидеть по целым часам за воротами на лавочке и глядеть на поле и лес....» [3, с.482]. Любопытно, что при всей «предосудительности» такого счастья в глазах Ивана Ивановича (и Л. Толстого), этот образ очень напоминает счастье героев пушкинских произведений. Ср. в «Евгении Онегине» – «Мой идеал теперь – хозяйка. / Мои желания – покой, / Да *щей* горшок, да сам большой». Чеховские «щи» Николая Ивановича как будто почерпнуты из «горшка *щей*» пушкинского героя. (Заметим, что имя Пушкина возникает на страницах рассказа [3, с.485]).

Но Чехов не допускает чрезмерной идеализации планов Николая и их последующего воплощения. Мечты Николая Ивановича о «поэтическом уголке» [3, с.482] обретают и черты маниловской мечтательности: «Деревенская жизнь имеет свои удобства, – говорил <Николай>, бывало. — Сидишь на балконе, пьешь чай, а на пруде твои утки плавают, пахнет так хорошо и... крыжовник растет» [3, с.482]. Гоголевская ирония, столь обильно разлитая в образе «приторного» персонажа мечтателя Манилова, не снимается у Чехова, но лукавая насмешка *автора* утрачивает тональность сатиризации.

Как видно, неоднозначность и двойственность актуализируются в описании мечты и счастья Николая Ивановича. Однако двойственность ли? Чехов умеет тонко дифференцировать нарративные поля автора и героя – и, как правило, они оказываются в противоречии. Так, если прислушаться к речевой структуре фразы, которую использует рассказчик Иван Иванович: «Раньше она <жена Николая> была за почтмейстером и привыкла у него к пирогам и к наливкам, а у второго мужа и хлеба черного не видала вдоволь...» [3, с.483], то в ней без труда угадывается традиционное фольклорное клише о неприятной жизни падчерицы (или сироты) в чужом доме. Достоверность рассказа героя допускается, но дискредитируется «общими местами» изложения. Как будто бы осуждая «футляр» мечты Николая, тем не менее повествователь постоянно ставит под сомнение и «правдивую» историю Ивана Ивановича. Герои, родные братья, как показывает Чехов, оказываются в различных лагерьях – общие корни и семейное родство не помешали им разойтись во взглядах и убеждениях.

Кульминационную точку «конфликта» Ивана Ивановича и Николая Ивановича (и рассказа в целом) составляют размышления старшего брата о счастье [3, с. 485]. Кажется, герой должен был (хотя бы отчасти) порадоваться за брата. Однако размышления Ивана Ивановича кардинально полярны и далеки от «братских»: «...при виде счастливого человека, мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию...» [3, с.485]. Резонерствующий Иван Иванович переходит к обобщениям, мало связанным с мечтой героя-брата и его частной жизнью: «Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых <...> И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно» [3, с.485]. Безличностные обличения Ивана Ивановича (в тональности некрасовско-салтыковских «Отечественных записок») представлены в тексте Чехова слишком оторванными от конкретных наблюдений над жизнью героя брата. И тем самым гневные разоблачения Ивана Ивановича обретают характер демагогии, пустозвонства, позерства. Последнее подчеркивается использованием лексемы из «театральной жизни»: если у Буркина ранее звучало слово «опера» [3, с.481], то теперь Иван Иванович использует выражение «за кулисами» [3, с.485], обнажая «сценичность» своих обличительных монологов-обвинений. В подобном контексте знаменитый призыв героя: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные...» [3, с.485–486] – выглядит в той же мере театральным. Некто с молоточком напоминает статиста (в речи Ивана звуковое созвучие обнаруживает слово «статистика»), который то ли стуком молоточка, то ли сигналом звонка сообщает о переменах на театральной сцене и предупреждает актеров о готовности к выходу. Театральные аллюзии еще сильнее дискредитируют истинность суждений героя, редуцируя и притупляя обличительный пафос его речей.

Однако признать деление Чеховым героев на «+» и «-» было бы неверным. Ретроспективный взгляд на текст заставляет понять, что противопоставление героев-братьев в рассказе Чехова в значительной мере оборачивается мнимостью. Так, Иван Иванович упрекает брата в том, что он, «который когда-то в казенной палате боялся <...> иметь собственные взгляды, теперь говорил одни только истины, <...> точно министр» [3, с.484]. Но именно так – по-министерски – преподносит собственные суждения и сам Иван Иванович. Более того, высказываемые братьями умозаключения оказываются удивительно близкими и сходными [3, с. 484, 486]. Более того, в целом без симпатии выписанный образ Ивана Ивановича к финалу обретает допустимые позитивные коннотации – суждения героя в какой-то момент наполняются силой и убедительностью. Так, заключительный монолог Ивана, кажется, в наибольшей степени «реабilitирует» героя, ибо обращен к добру и пронизан рядом отсылок к русской классике: «Счастья нет и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!» [3, с.487]. Однако высокая риторика героя разрешается снижающим комментарием повествователя: и всё это Иван Иванович проговорил «умоляющим голосом», «с жалкой, просящей улыбкой, как будто просил лично для себя» [3, с.486-487]. Герой возвышен и повержен одновременно. Истина у Чехова двусоставна.

Таким образом, вопреки устоявшемуся в литературоведении мнению, в рассказе «Крыжовник» футлярным человеком оказывается не столько счастливый Николай, сколько несчастный и одинокий, старый, «не способный даже ненавидеть» [3, с.486] Иван. Завершающая рассказ фраза – «Дождь стучал в окна всю ночь» [3, с.487] – становится своеобразным парафразом к образу «человека с молоточком». Природный образ дождя, который *стучал* в окна ли, в дверь ли, становится у Чехова тем объективным мерилем и высшим ориентиром, по которому художник – в созданном рассказовом тексте – определяет для себя «Что есть истина?» (эпиграф к стихотворению А.С. Пушкина «Герой», упомянутому в тексте).

Литература

1. Из архива А.П. Чехова. Публикации / Ред. Е.Н. Коншина. – М., 1960. – 262 с. – С. 130–131.

2. Чехов, А.П. Полное собр. соч. и писем: в 30 т. – Т. 17. Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1980. – С. 56–62.
3. Чехов, А.П. Избранное / А.П. Чехов. – Л.: Лениздат, 1982. – С. 467–478.
4. Богданова, О.В. Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»: новое о структуре конфликта / О.В. Богданова. – СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2016. – 45 с.

O. V. Bogdanova
Saint Petersburg state University
e-mail: olgabogdanova03@mail.ru

The hero and the author in the story by A.P. Chekhov “Gooseberry”

Key words: A.P. Chekhov, the story “Gooseberry”, the idea and its implementation, the system of images, “the theme of covering”

The article discusses the system of images of the story by A.P. Chekhov “Gooseberry”. On the basis of comparison to the original intent of the text of the “Notebooks” of the writer (1895) with the final version of the story (1898) the article shows that the image of the single character X is divided into two characters. The task of the writer is to detect the inconsistency of human nature from the inside, through the characters of the brothers Nicholas and Ivan. The article proves that the “covering” man in the “Gooseberry” is not only Nikolas, but his brother, Ivan, too.

Н.В.Голубович
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: nina.golubovich@mail.ru

УДК 82 (091)

АНТИУТОПИЧЕСКИЙ ДИСКУРС СОЦИАЛЬНОЙ ФАНТАСТИКИ М. БУЛГАКОВА И В. ГИГЕВИЧА

Ключевые слова: антиутопический дискурс, социальная фантастика, социокультурный контекст, жанровая идентификация.

Антиутопический дискурс социальной фантастики М. Булгакова и В. Гигевича исследуется в историко-культурном и сравнительно-типологическом ракурсах. Сходство и различия выявляются с позиции жанрово-стилевых особенностей произведений и их обусловленности социокультурным контекстом.

Маркирующей чертой социальной фантастики, выделяющей ее среди других разновидностей фантастической литературы, является сосредоточенность авторов на моральных аспектах человеческих взаимоотношений. Предметом художественного анализа в таких произведениях выступают существующие или потенциально возможные модели общественного устройства – идеальные в утопии и несовершенные в антиутопии.

Наличие этих устойчивых жанровых атрибутов в повестях М. Булгакова «Роковые яйца», «Собачье сердце» и В. Гигевича «Корабль» и «Пабаки» обусловило целесообразность их сравнительно-типологического сопоставления. Также следует указать на неоднократное использование литературоведами при жанровой идентификации этих произведений определений «антиутопические», «антиутопии» (о булгаковских произведениях – И. Галинская, О. Николенко, М. Шнеерсон [1; 3; 6]; о повестях В. Гигевича – белорусские исследователи Е. Свечникова, Г. Тычко и др. [4; 5]).

Разоблачение утопических проектов (основная задача антиутопии) осуществляется через образную имитацию (образ образа) мыслимой как идеальной общественной модели. Художественная модель антиутопии отличается специфическим хронотопом: действие разворачивается «где-то» в закрытом пространстве и в достаточно отдаленном будущем. Это именно «другой» мир – мир, оторванный от настоящего, но сохраняющий его генетический код. Будучи антитезой утопии, антиутопия дает трагический футурологический прогноз, рисуя последствия закономерных для тоталитарной системы «мутаций».

Действительно формально-содержательные признаки антиутопии присущи исследуемым текстам, что, однако, не лишает их индивидуальных характеристик и даже очевидных различий, важных для более глубокого понимания их жанрово-стилевой специфики.

Прежде всего отметим, что стратегии художественной типизации у М. Булгакова и В. Гигевича не совпадают. Хотя социально-философское содержание в повестях обоих авторов выражается опосредованно, через иносказание, но связи между образом и значением устанавливаются различно: с акцентом либо на изображаемом, либо на подразумеваемом. Тем самым обнаруживается

типичное для социально-философских фантастических произведений наличие двояких мотивировок. Одна из них – это мотивировка со стороны изображаемой действительности. Другую мотивировку продуцирует иносказание. В социальной фантастике они не всегда равноправны. Преобладание той или иной мотивировки откладывает свой отпечаток на художественную картину фантастической действительности в произведении.

М. Булгаков – сатирик. Именно мотивировка со стороны изображаемой действительности задает формально-содержательные параметры созданных им художественных моделей реальности. Основным средством сатирического обнажения становится «прием пародирования приемов». Модная в 1920-е годы научная фантастика со всеми сопутствующими ей атрибутами и штампами используется писателем для сатирического разоблачения действительности.

М. Булгаков изображает «фантастическую» реальность молодого советского государства, вскрывая причинно-следственные связи «случайных», на первый взгляд, происшествий, призывая задуматься над возможными роковыми последствиями советских экспериментов – плодов «кипучего мозга» рокков и швондеров.

Сатирический взгляд писателя на «дьяволиаду» 1920-х позволил писателю создать типичный образ «героя времени» – пролетария Полиграфа Полиграфовича Шарикова, с присущим ему комплексом поведенческих норм, интеллектуальных запросов, социально-культурных и моральных ценностей, сформировавшимся в сознании постсоветского общества в феномен под названием «шариковщина».

В образе Шарикова М. Булгаков запечатлел рождение советского «массового сознания», то монолитное «Мы», которое позже, во второй половине XX века, будет обозначено как «Homo soveticus» (А. Зиновьев), или в просторечье – «совок». Однако в обоих случаях это были социологические дефиниции, не связанные с литературным образотворчеством, в то время как культуры «Шариков», «шариковщина», созданные М. Булгаковым в 1920-х годах, не только отразили сущность общественного сознания современной ему эпохи, но и в качестве культурных знаков были реализованы писателями, художниками, музыкантами самых разных художественных направлений и школ.

В «московских» повестях писатель создал яркую галерею социальных типов, своеобразную антропологию новой советской эпохи, сумев схватить наиболее характерное, существенное, симптоматичное, – сложившееся в итоге в яркие сатирические портреты его современников.

В повести «Корабль» у В. Гигевича преобладает трагическое начало. Автор создает аллегорическую модель тоталитарного государства с его «полицией мысли», системой доносов, тюрем, пыток и т.п. О жизни Ёха, главного героя произведения, командира космического судна, становится известно из найденного на месте падения Тунгусского метеорита дневника героя. Писатель изображает процесс разочарования и духовного омертвения Ёха: «...адчуваю, як за доўгія гады жыцця штосьці выветрылася з душы маёй, ні адчаю, ні злосці не засталася там, стала ў ёй пуста і стыла...» [2, с.212].

Вся жизнь героя с детства до глубокой старости была переходом на более высокий этаж космического корабля-государства. Расставаясь с сыном перед его уходом на третий уровень, мать рассказывает предание о прекрасной планете, где все другое, даже «песні спяваюць іншыя». Закон Стандарта, по которому все должны были говорить на одном языке, носить одинаковую одежду, иметь одинаковые привычки, принуждает Ёха сначала предать своих родителей, потом отказаться от собственных желаний, расстаться с мечтой, пожертвовать любовью, подчиниться воле Тайного Совета, стать судьей и палачом всякого, кто воспротивится идее «всеобщего равенства». В трагическом финале повести метафора «корабль-государство» превращается в сознании героя в «корабль-тюрьму».

Повесть «Пабаки» представляет для исследователя интерес и как закономерный этап литературной эволюции антиутопии, обусловленный постмодернистским дискурсом. Свидетельством тому служит композиционная фрагментарность, жанрово-стилистическая разнородность текста, составленного из дневниковых записей, служебных записок, идеологических лозунгов и призывов, выписок из постановлений, газетных публикаций, отрывка докторской диссертации. Желание автора самоустраниться реализуется, однако, не в полной мере из-за присутствия в тексте иронии, «зашифрованной» в дневниках сумасшедшего «летописца» – пациента психиатрической больницы. В повести нет главных героев. Персонажи являются лишь носителями определенных идей, суммарно представляющих «массовое сознание» общества потребителей, что абсолютно согласуется с художественной матрицей антиутопии как прогностического жанра.

В. Гигевич именно конструирует реальность, создавая образы, наиболее точно воспроизводящие определенную социальную модель. В произведениях писателя художественный образ – это материал для абстрактных размышлений, достаточно схематичная иллюстрация авторской идеи. В содержательном плане, как всякую антиутопию, повести В. Гигевича характеризует рационалистический подход к событиям, в формальном – специфическая поэтика, исключая описательность: вещи, окружающая обстановка обозначены контуром, схематично, упоминаются лишь по-

путно, по мере необходимости. Предметы внешнего мира, в том числе и природа, становятся декорацией происходящего. Действующие лица (Ёх, Альмина, родители, Наставники в «Корабле», академик Зоркин, кандидат наук Зоськин, Тамара Ивановна – виновница происшествия, учительница биологии, машинист метрополитена, наконец, пациент городской психиатрической больницы в «Пабаках») не имеют не только портретных черт, но и более или менее индивидуализированных характеров: «герои предстают не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора» (С. Аверинцев).

Типологическое сопоставление повестей В. Гигевича «Корабль» и «Пабаки» с произведениями М. Булгакова позволяет обнаружить как общие структурно-семантические черты, так и различия. Характерными признаками всех исследуемых текстов являются сходная социальная проблематика, интеграция сатирического и фантастического типов условности, наличие общих смысловых и образных аллюзий, ассоциативных пересечений, стилистическая гетерогенность, реминисцентная насыщенность.

Отличия касаются жанровой специфики повестей. Фантастическое иносказание в произведениях В. Гигевича подчинено общим установкам, задаваемым жанром антиутопии (или такими ее разновидностями, как дистопия, какотопия, постантиутопия и др.), в случае же с «Роковыми яйцами» и «Собачьим сердцем» можно говорить лишь об отдельных элементах антиутопии, встроенных в структуру сатирических повестей. М. Булгаков «тестирует» на соответствие нравственному эталону современные социальные «утопии», разоблачает посредством гротеска и фантастики идеалы новой эпохи. Фантастику в этих произведениях автор использует как продуктивный прием для изображения парадоксов современной ему жизни. В вопросе о соотношении в художественном произведении жизненного содержания и иносказательного смысла М. Булгаков отдает предпочтение непосредственной правде образа.

Литература

1. Галинская, И. Загадки известных книг / И. Галинская. – М.: Наука, 1986. – 126 с.
2. Гігевіч, В. Карабель: Аповесці, раман / В. Гігевіч. – Мн.: Маст. літ., 1989. – 462 с.
3. Николенко, О.Н. От утопии к антиутопии: О творчестве А. Платонова и М. Булгакова / О.Н. Николенко. – Полтава, 1994. – 210 с.
4. Свечнікова А. Вяртанне да чалавека: Антыутопія “Карабель” Васіля Гігевіча / А.Свечнікова // Роднае слова. – № 3. – 2005. – С. 22–24.
5. Тычко Г. Ліха павінна быць пераможна ў нас саміх: Аповесць “Пабакі” Васіля Гігевіча // Роднае слова. – №1 – 2007. – С. 12–13.
6. Шнеерсон М. «Лучший слой в нашей стране». Заметки о Булгакове // Новый журн. – New rev. – Нью-Йорк, 1993. – Кн. 192–193. – С. 274–298.

N.V. Galubovich

Vitebsk State University named after P.M. Masherov

e-mail: nina.golubovich@mail.ru

Anti-utopian discourse of M. Bulgakov and V. Gigevich social fantasy

Key words: anti-utopian discourse, social fantasy, social and cultural contexts, genre identification.

The anti-utopian discourse of M. Bulgakov's and V. Gigevich's social fantasy is investigated in comparative and typological aspects. Similarity and distinctions of the novels come to light from the point of genre features and their social and cultural contexts.

Н.Ф. Злобина

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет

e-mail: Zlobina-n@bk.ru

УДК 821.1/82(091)

ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЬ ЭЛЛИПСИСА В ЦИКЛЕ «СТИХИ О МОСКВЕ» М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

Ключевые слова: эллипсис, индивидуальный стиль, народный язык, ритмико-интонационная структура стиха, семасиологический подход, портретирование.

В статье показана специфика форм эллипсиса в данном цикле; обоснована роль эллипсиса как фактора семантической организации текста; раскрыто его значение в формировании художественного образа русской столицы; показана значимость этого художественного приема для метафоризации грамматики, впитавшей и отражающей фольклорные элементы, которые оказали влияние на индивидуальный стиль М.И.Цветаевой.

Экспрессивный стиль Марины Цветаевой, ее особенный синтаксис обратил на себя внимание критиков и ученых-филологов с первых, дебютных ее выступлений. Исследователи утверждают, что эл-

липисис в различных его модификациях и функциях является стилеобразующим фактом. Утверждение, что «у Цветаевой часты эллипсисы» [3, с.345], не только справедливо, но и побуждает к объяснению тех функций, которые несет он, создавая своеобразное плотное письмо, формируя экспрессивный план ее поэтического мира. Эллипсис оказывается ведущим художественным приемом и в поэтическом цикле «Стихи о Москве» (31 марта – 10 августа 1916 г.). Этот прием реализуется в форме отсутствия союзов между предложениями, т.е. наблюдается «совокупление главного предложения с придаточным без всякой видимой связи», как пишет Ф.И. Буслаев [1, с.285]]. В данном случае речь идет о синтаксической функции «пропуска», например, союза или союзного слова.

Красною кистью

Рябина зажглась.

Падали листья,

Я родиласьб [4, с.64]

Эллипсис «резко отделяет одно предложение от другого, так что они являются двумя частями параллелизма» [1, с.285]]. Эта форма эллипсиса знаменательна еще и тем, что вбирает фольклорный художественный прием.

И льется аллилуйя

На смуглые поля.

– Я в грудь тебя целую,

Московская земля! [4, с.64]

В данном случае эллипсис будучи синтаксическим приемом «включает» фольклорные ассоциации, то, что М.М. Бахтин называет «память жанра», тем самым расширяя функцию эллипсиса. В итоге оказывается, что пропуск союза, других синтаксических компонентов важен в организации семантики поэтического мира.

Эллиптическая ниша (Ю.И. Минералов, вводя такое понятие, делает акцент на смысловых значениях пропуска «логического или семантического звена») появляется в сложном предложении с глаголами разного времени. «Прекрасно отделяются предложения бессвязные различием времен и речи повествовательной» [1, с.285]]. Особое смысловое наполнение эллипсиса обнаруживается там, где он коррелирует с другими образно-лексическими приемами:

И любила же, любила же я первый звон –

Как монашки *потекут* к обедне [4, с.63]

Обратим внимание на то, что безглагольность стихов М.Цветаевой, обилие назывных конструкций является результатом эллиптирования. Эффект безглагольности создает новые оригинальные связи слов внутри стихотворной фразы. Вот один из таких фрагментов.

Облака – вокруг,

Купола – вокруг,

Надо всей Москвой

Сколько хватит рук! – [4, с.59]

Результатом эллипсиса может быть часто появляющееся немотивированное тире. Собственно тире и создает эллиптическую нишу, — паузу, которая позволяет создать зримый образ, который синестетически включает музыкальность, столь характерную для поэзии М.Цветаевой.

Пока они из синевы –

Неоспоримо первенство Москвы [4, с.62].

Мой – рот – разгарчив,

Даром, что свят – вид [4, с.61]

И Спасские – *с цветами* – ворота,

Где шапка православного снята;

Часовню звездную – приют от зол –

Где вытертый – *от поцелуев* – пол [4, с.60]

Примеры можно множить, главное – рассмотреть семантические связи на разных грамматических уровнях, лексическом, морфологическом, синтаксическом, которые рождают художественный образ родины поэта, давая, благодаря эллипсисам, широкий спектр жанровых узнаваемых зарисовок русской жизни,

В цикле есть ни один пример ассоциативного синтаксиса. Например:

Москва! Какой огромный

Странноприимный дом!

Всяк на Руси – бездомный.

Мы все к тебе придем [4, с.64].

Приведенные примеры эллипсиса подтверждают наличие разных его форм в данном цикле. Подчеркнем все же, что в каждом из стихотворений этого цикла эллипсис не просто присутствует,

но активно «работает» в художественном пространстве. На уровне безглагольного синтаксиса, или конструкций с отсутствием союза или в форме параллелизма, или немотивированных тире эллипсис выполняет функцию создания художественного образа, формирующего экспрессивно плотное письмо. Эти конструкции позволяют поэтическому образу проявиться внезапно и сильно, осветить неожиданные стороны известных явлений, открыть тайную дверь поэтических ассоциаций и изощренных логических ходов, разоблачить обыденное, штамп, вернув речи поэтическую первозданность. В результате использования различных форм эллипсиса завязывается «перепутанный “узел” лексических и синтаксических “подразумеваний” и, соответственно, единство, не поддающееся расчленению, воспринимаемого спонтанно, но реального образного содержания» [2, с.126].

Кроме того, эллипсис помогает вносить в произведение разговорные ритмы, экспрессию народного слова, легкого, живого, доступного, и фольклорного синтаксиса, что является дополнительным эффективным средством формирования объемного многосоставного картинного образа. Синтез всех составляющих, умело привлекаемых поэтессой, рождает многогранный образ Москвы, вечного города, но с вечной тленной суетой в нем. Кроме эллипсиса эту тему поддерживают сквозные мотивы цикла. Мотив сорока сороков московских храмов с церквями, часовнями, иконами и крестом развит в семи из девяти стихотворений (1; 2; 3; 4; 5; 6; 7). Мотив колокольного звона присутствует в шести стихотворениях (1; 2; 5; 6; 7). Мотив колокольного звона, от радостного пасхального, призывного набатного до погребального, несет широкий семантический спектр. Мотив смерти, повторяющийся в трех стихотворениях, как ни странно, поддерживает образ вечности, ибо только перейдя эту грань душа водворяется в вечные обители.

Первое стихотворение цикла поднимает тему вечного города и непреходящей жизни в нем. Мотив вечности, вневременности и небренности обрамляет первое стихотворение цикла. Все, что сказано о Москве, оформлено безглагольными конструкциями и подчеркивают статичность, незыблемость, безначальность, всевечность «дивного града», «мирного града».

Облака – вокруг,

Купола – вокруг,

Надо всей Москвой

Сколько хватит рук! [4, с.59]

Начинается стихотворение со взгляда автора в вечность, высоту небесную и заканчивается мотивом вечного покоя, подтвержденного вновь безглагольными конструкциями.

Мне же вольный сон, колокольный звон,

Зори ранние –

На Ваганькове [4, с.60].

Ассоциативная связь ключевых слов, подчеркнутых эллипсисом, рождает яркий образ, полярные смыслы понятия «вечность». Благодаря эллипсису появляется художественно-философская глубина. Автор, графически и синтаксически опуская подразумеваемый глагол, выделяет слово ВОКРУГ, очерчивая круг вечности над Москвой, который подтверждают храмы и сама природа, входящие в этот круг. Такое выделение создает особый эмоциональный и смысловой накал, способный развернуться в бесконечное число ассоциаций. Эллипсис привлечен с целью разрушить привычные логические связи, но спровоцировать окказиональные связи между словами и образами.

Сложная звукопись М.И.Цветаевой имеет глубокую семантическую мотивировку. В начале стиха восторженное рукоплескание создается повторением ярких, взрывных, отрывистых звуков «к», «р». Все «восплещет руками», восхваляя город. В завершающих строчках, наоборот, ведущими звуками становятся «н», «л». В сочетании с ударным «о» звуковой комплекс ольн–он, ольн–он, повторяющийся в одной строке, точно передает интонацию погребальной мелодии. Аллитерационная и ассонансная игра звуков дополняет визуальный образ города.

Рассказ о жизни в этом вечном городе, напротив, изобилует глагольными конструкциями. Как опущение, эллипсис дает силу речи, так и соединенные воедино глаголы имеют способность мгновенно выражать одно и то же представление. В данной части стихотворения глаголы обращают внимание на поворотные вехи жизни человека, которые никого не минуют. И горе, и радость, и пост, и молитва, и продолжение жизни – все отражено глаголами. Причем, модальность глаголов подчеркивает обязательность такого хода жизни: царевать, горевать, принимать, говей, не сурьми, чти, исходи, передашь. Утверждается не только вечный город Москва, но и вечная смена поколений в нем, неизбежность вечности.

Во втором стихотворении, посвященного Мандельштаму, «чужеземному гостю», поэтесса уточняет, что она говорит о «нерукотворном» граде и «дарит» ему не просто древний архитектурный комплекс, а все наследие русского православия. Она просит принять церковки – все сорок сороков, Спасские ворота, Иверскую часовню, пятисоборный круг, икону «Нечаянная радость», звон колоколов и Богородичный покров. Невещественное молитвенное наследие воплощено в зодчестве.

Метонимический перенос с архитектурно-церковного комплекса на молитвенное делание, которое совершается в храмах, материализует нематериальное. Вечность идей, которые ассоциируются с Москвой, в том числе и тезисом, что Москва – третий Рим, а четвертому не бывать, подчеркивается простыми, но выразительными напоминаниями, что в часовне пол вытерт от поцелуев, а шапка православного всегда снята перед Спасскими воротами. Образ народа, живущего благодатию Божией, усиливает выразительность и емкость образа Москвы как Божьего града. В этом стихотворении эллипсис играет свою роль создания емкого образа уже нетварной духовной обители. Для автора Москва – это не просто город мечты, но город отечества небесного, «нерукотворный град». Именно такой масштаб вечности выбирает поэтесса, продолжая тему бессмертия вечного города во втором стихотворении.

В первый день пасхи 1916 года поэтесса возвращается в четвертом стихотворении к теме смерти. Пасха открывает врата вечности в рай. Умереть и быть похороненным в пасхальные дни – значит быть в вечности всегда с Богом. Именно этого желает себе Цветаева: «Святая у меня сегодня пасха». Так ассоциативно тема вечности, вечной жизни неразрывно связывается с обратной ее стороной для человека – смертью.

В шестом стихотворении образ Москвы сливается с образом России, где странники и паломники бредут под «колокольным дождем», и этот же путь с «крестом серебряным» на груди пророчит себе автор. Тема смерти созвучна теме вечности, поэтому образ смерти как врат вечности уместен и повторяется в первом, четвертом, седьмом стихотворениях. Желая подчеркнуть именно эту мысль, М.И. Цветаева вновь берет на вооружение эллипсис в форме немотивированных тире и пишет:

И – двойника нащупавший двойник –

Сквозь легкое лицо проступит – лик. [4, 61]

Эллипсис помогает противопоставить две человеческие ипостаси: лицо и лик, плотской и духовный образ человека. Но только духовный лик удостаивается вечной жизни.

В седьмом стихотворении рисуется неприглядный образ смерти, но и эти похороны проходят под колокольный звон сорока сороков на семи холмах вечного города. В первом четверостишии этого стиха с помощью эллипсиса автор пытается восстановить ритм и стиль народной скороговорки. Колокольный звон-перезвон-трезвон создается не только с помощью выкидки глаголов, но использованием нового звукового комплекса, который передает как быстрый удар колокола, так и медленное его раскачивание.

Семь холмов – как семь колоколов,

На семи колоколах – колоколни.

Всех счетом: сорок сороков, –

Колокольное семихолмие! [4, с.63]

Портретирование скороговорки и специфического колокольного звона предваряет грубое погребение, описанное в конце стиха. Продолжая тему разбойничьей России в восьмом стихотворении, автор подчеркивает, что Вечный Господь «естества изменяет чин» и претворяет «из нездравия во здравие», если к нему обращаются за исцелением.

На каторжные клейма,

На всякую болезнь –

Младенец Пантелеймон

У нас целитель есть [4, с.64].

Колокол звучит не только в Москве, «колокольный дождь» идет по всей русской земле. Рождающиеся ассоциации формируют образ вселенского колокольного, прежде всего погребального, звона даже в Пасху, который покрывает не только сорок сороков столицы, но всего Отечества и отдельного человека в нем. Всеобъемлющий образ вечности, включает в себя возвышенный образ вечного города Москвы на фоне рождающихся и уходящих человеческих жизней.

Мотив Москвы как вечного города подчеркивается на уровне поэтического синтаксиса с помощью эллипсиса в разных его формах. Художественные возможности эллипсиса и его усилия направлены на метафоризацию грамматики, чтобы добиться широкого спектра полярных ассоциаций для создания целостного и многогранного образа Москвы и понятия «вечность». Грамматика в этом случае тоже семантизируется, и «управляя ею, можно дополнительно нюансировать художественное содержание произведения» [2, 140]. Данная особенность представлена в стихах М.И. Цветаевой особенно богато. Ассоциативная связь ключевых слов, подчеркнутых эллипсисом, рождает яркий образ, новые смыслы, непредвиденные связи Москвы – России – Небесного Отечества и человека в этих пространствах.

Литература

1. Буслаев, Ф.И. Преподавание отечественного языка / Ф.И.Буслаев. – М.: Просвещение, 1992. – 512 с.
2. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности / Ю.И.Минералов. – М.: Владос, 1999. – 360 с.

3. Минералов, Ю.И., Минералова, И.Г. История русской литературы XX века (1900 – 1920-е годы) / Ю.И.Минералов, И.Г.Минералова. – М.: Высшая школа, 2004. – 430 с.
4. Цветаева, М.И. Поклонись Москве...: Поэзия. Проза. Дневники. Письма / сост., вступит. статья, примеч. А.А.Саакянц /Цветаева М.И. – М.: Моск. Рабочий, 1989. – 528 с.

N. F.Zlobina

St. Tikhon's Orthodox humanitarian University
e-mail: Zlobina-n@bk.ru

The importance and the role of ellipsis in the loop of M. I. Tsvetaeva "Poems about Moscow"

Key words: ellipse, individual style, vernacular, rhythmical-intonational structure of the verse.

The article shows specific features of the ellipse in this cycle; the role of the ellipse as a factor in semantic organization of the text; explains its importance in the formation of the artistic image of the Russian capital; the importance of this art for the metaphorization of grammar, absorbed and reflective folk elements that have an impact on the individual style of M. I. Tsvetaeva.

И.Э. Кашекова

ФГБНУ «Институт художественного
образования и культурологии Российской
академии образования»
kashekova@yandex.ru

УДК 76.0

СТИЛЕВОЕ ЕДИНСТВО ЛИТЕРАТУРНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА В ИСКУССТВЕ КНИГИ

Ключевые слова: книжная графика, иллюстрация, художник-иллюстратор, образ, стиль.

В статье раскрываются особенности искусства книги и роли художника-иллюстратора в создании образа книги. Главная задача художника-иллюстратора в способности понять и почувствовать стиль автора и передать художественными средствами сущность литературного образа, так, чтобы литературный и изобразительный образы были конгенитальны.

Книга представляет собой синтез пространственного искусства и литературы. В ней взаимодействие искусств играет важную роль в эмоциональном восприятии содержания произведения. Конечно, литература – главное искусство в книге, но для того, чтобы усилить воздействие содержания на читателя, важна вся архитектура издания. Конструирование книги включает ее общее построение, определение количества иллюстраций их размеры и место; выбор шрифтов, оформление страниц сообразно содержанию и оформлению книги. Иллюстрации визуально представляют героев и события, происходящие в сюжете. Особенно это важно в детских и в подарочных изданиях. В них часто бывают задействованы все компоненты оформления книги: суперобложка (от лат. «сверху»); обложка, форзац (нем.) – двойной лист бумаги, соединяющий переплет с книжным блоком; титульный лист, фронтиспис (фр., лат. – лоб+смотреть) – иллюстрация на оборотной стороне титульного листа; шмуцтитул (нем.) – страница с названием книги или ее разделов, помещаемая перед титулом или очередным разделом; заставка – небольшая орнаментальная или изобразительная композиция, открывающая страницу; буквица – орнаментально оформленная заглавная буква; концовка – декоративная композиция, заканчивающая книгу или раздел; и, наконец, иллюстрации.

Книжная графика является одним из самых распространенных видов графики – самого доступного и популярного из изобразительных искусств.

Художник – иллюстратор дополняет книгу визуальными образами героев литературных произведений и явлений, происходящих с ними. Иллюстрации помогают читателю проникнуть в замысел автора. Однако в истории существует немало примеров, когда некоторые писатели были категорически против иллюстрирования своих произведений. Гюстав Флобер, Ромен Роллан, Николай Васильевич Гоголь оставили письменные доказательства нетерпимого отношения к оформлению своих книг. Такое мнение объясняется тем, что в иллюстрировании произведения заложен определенный риск: при неверном понимании художником мысли автора неправильно будет найден стиль иллюстрирования, не выбрана адекватная художественная техника, ошибочными будут и образы героев. В этом случае иллюстрация станет препятствием к постижению читателем идей автора, так как конкретность рисунка, не только не совпадает с ассоциациями автора, но и мешает полету читательской фантазии.

Противником иллюстраций был и Ю.Н. Тынянов. Он, приводя в пример многочисленные иллюстрации к Н. Гоголю, подкреплял идею о неадекватности изобразительного образа – словесному: «Самый конкретный – до иллюзий – писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись. «Гоголевские типы», воплощенные и навязываемые при чтении ..., – пошлость, ибо вся сила этих героев в том, что динамика слов не обвешана у Гоголя плотной массой».

Конечно, Ю.Н. Тынянов говорил о посредственной иллюстрации, но его высказывание является прекрасным подтверждением того, что создание иллюстраций к художественному произведению дело сложное и деликатное. Иллюстратору кроме искусного владения художественным материалом, техникой и приемами, знанием материальной культуры эпохи, необходимо обладать особой интуицией, способностью ощутить подтекст произведения, духовно соединиться с автором и только в этом случае возникает феномен слияния изобразительного и литературного образа. Неразрывный целостный образ произведения и его героев остается в сознании читателя на многие годы.

Замечательный иллюстратор Н.В. Кузьмин писал о том, что художник, вложивший свой труд и вдохновение в создание книги, всегда мечтает, чтобы его рисунки стали для книги «вечными спутниками» и приводит в пример, ставшие для многих читательских поколений неотделимыми от текста, иллюстрации Гранвиля к «Робинзону Крузо» и Гюстава Доре к книгам: «Дон Кихот», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Мюнхгаузен».

Н.В. Кузьмин считал, что долговечность этим образам обеспечило удивительное соответствие, выбранного художниками стиля рисунков, художественных материалов и техник духу произведения. В отечественной книжной графике такие образы создали Александр Бенуа в иллюстрациях к «Медному всаднику», Михаил Врубель в иллюстрациях к «Демону». Зрительный облик главных героев этих произведений вот уже у нескольких поколений читателей ассоциируется с иллюстрациями выдающихся художников. Н.В. Кузьмин прекрасно понимал, что: «Каждый автор имеет свою «меру натуры», и, разумеется, строгая, «графическая» проза Пушкина потребует совсем иных изобразительных средств, чем проза писателей русской «натуральной школы». Есть иллюстраторы одной излюбленной ими эпохи, почти «одной темы», как К. Сомов, избравший век фикжм (юбка на китовом усе) и париков, как И. Билибин, возлюбивший Древнюю Русь. Верность одной эпохе избавляет этих художников искать новый язык при подходе к каждой книге. Художник более широкого творческого диапазона – М. Добужинский, иллюстрируя такие разные по стилям и эпохам произведения, как «Бедная Лиза» Карамзина и «Белые ночи» Достоевского, для каждой из них находит свой образный строй. Он не боится риска потерять свой «почерк», он ищет присущую каждому из авторов «меру натуры» и соответственно этому выбирает графическую манеру: прозрачно-линейную для «Бедной Лизы» и совсем иную для петербургской повести Достоевского – манеру черных заливок с проскребыванием белых мест, удивительно соответствующую возникающим из черной мглы столичных улиц образам Достоевского».

Ю.Я. Герчук в статье «Иллюстраторы и интерпретаторы», посвященной иллюстрированию «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, отмечает, что современный читатель встречается с невероятным многообразием графических интерпретаций образов гоголевских героев. Комментируя иллюстрации к этому произведению, он критиковал одного из первых иллюстраторов П.М. Боклевского, т.к. считал, что «нерасторжимый гоголевский сплав иронии и трагизма оказался вне возможностей мастера. Трагический гротеск он подменил довольно поверхностной драматизацией!». Если развивать дальше тему иллюстрирования «Мертвых душ», то нельзя обойти работы таких известных художников как К. Маковский, П.П. Соколов, с их добротными, но через чур реалистичными и конкретными иллюстрациями.

В смысле духовного родства, пожалуй, ближе всех к Гоголю подошел М. Шагал. Стилизованные образы на его офортах очень типичны, осязаемы, исполнены тонкого юмора и в то же время лишены той конкретности, которой так боялся сам автор. Интерпретация гоголевских героев Шагалом, представленных символично в обобщенной, гротескной форме, будит массу ассоциаций. И даже неправильность рисунка, нарушенная перспектива, отсутствие окружающей материальной среды являются здесь несомненной удачей, т.к. лишают героев принадлежности своей эпохе, придают им вневременное значение. Возможно, художнику удалось передать саму суть гоголевской идеи, ведь многие персонажи произведений писателя, их поведение, реакции, фразы актуальны и сегодня.

Таким образом, мы видим, что сколь бы вескими не были доводы Ю.Н. Тынянова и других противников иллюстрирования литературных текстов, которые обосновывали «непереводимость литературного образа в визуальный», все же существует множество удачных опытов, в которых изобразительные образы не только близки, но и сливаются с литературными прототипами. В этих изображениях верно и глубоко представлен облик и характер героев и передан смысл произведения.

Несмотря на довольно резкие высказывания некоторых авторов и критиков по поводу иллюстраций, никто не может сказать, что иллюстрация – это некий просчет культуры, ее неверное направление. Визуальный образ издревле сопутствовал словесности. Доказательством тому выступают древнейшие пиктограммы и петроглифы, египетские папирусы и настенные росписи, более поздние изображения в календарях и в летописях средневековья, витражи и скульптурные образы на фасадах романских и готических соборов, наконец, в книге. Изображение, передающее на принципиально другом языке смысл словесного текста, судя по всему, способствуя синтетическому восприятию образов, обеспечивают одно из основных стремлений культуры – тяготение к целостности.

Однако если до начала XX века художники старались как можно точнее и объективнее передать текст, то уже рубеж веков характеризуется новым взглядом на иллюстрирование художественной литературы. В частности С. Дягилев, отдавая должное талантливым и вдумчивым иллюстраторам, писал: «Принимая объективность иллюстратора за главную цель его деятельности, мы суживаем ему рамки и приводим задачу его к невозможным затруднениям. Требовать, чтобы иллюстрация выражала душу поэта, сокровенные его мысли, это значит требовать дополнений к творчеству поэта, как будто его надо дополнять и как будто в этом интерес. Единственный смысл всякой иллюстрации заключается как раз в ее полной *субъективности*, в выражении художником его собственного взгляда на данную поэму, повесть, роман. Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а наоборот, ее задача — освещать творчество поэта остроиндивидуальным, исключительным взглядом *художника*, и чем неожиданнее этот взгляд, чем он ярче выражает личность художника, тем важнее его значение. Словом, если бы сам автор увидел иллюстрации к своей поэме, то вовсе не было бы ценно его восклицание: “Да, я именно так это понимал!”, но крайне важно: “Вот как *вы* это понимаете!”». Именно такой субъективный, личностный подход выбрал Марк Шагал к иллюстрированию Гоголя и ...попал в самую точку. Хотя, как и можно было ожидать, в советское время ни идеи Шагала, ни его художественный стиль, ни политические соображения не могли способствовать популярности его работы в русской культуре того периода.

В удивительно точном выражении С. Дягилева книжная иллюстрация – это не мнимый «перевод» текста в наглядную форму, а его образная интерпретация, сходная с режиссерским замыслом спектакля.

Выдающийся иллюстратор, блистательный мастер гравюры Владимир Андреевич Фаворский рассматривал книгу как единый не расчлененный на отдельные элементы, развивающийся во времени и пространстве организм, он создал своего рода школу, которой следуют современные художники, посвятившие себя книге.

Д. Бисти очень точно оценил творчество Фаворского: «...его интересовал не столько сюжет, но, прежде всего, характер и стиль иллюстрируемой книги, ее особое, присущее только ей мироощущение. ...Художник выступает, как толкователь текста книги, вскрывает ее содержание, проникает в глубь авторской мысли. Фаворский всегда мог найти и передать общечеловеческую значимость содержания через пластическое осмысление материала и формы конкретного писателя, его литературного метода. Его иллюстрации не графический подстрочник текста. Это сотворчество... Он умел читать!»

Сам Фаворский писал: «Художественное совершенство литературной вещи, естественно делает иллюстрирование трудным, но, с другой стороны, и облегчает работу, так как перед тобой образец с определенным, ярко выраженным характером, со своим художественным стилем».

Передачу стиля литературного произведения в художественном образе книги В. Фаворский считал самым трудным, но и самым важным в работе иллюстратора. Свое видение художественной задачи при оформлении «Слова о полку Игореве» Фаворский характеризовал как необходимость «передать стиль «Слова», но не впасть при этом в стилизацию. Ведь я сегодняшний человек, - писал художник, - и ни в коем случае не должен реконструировать древнюю форму, а должен передать стиль «Слова», как я, современный человек, его понимаю». Художник считал, что важно передать в иллюстрации единство эстетических идеалов, духовных устремлений, мировоззрения исторической эпохи, а не подстраиваться под ее стиль.

Создавая художественный образ средствами графики, художник использует во всевозможных вариантах выразительные средства языка графики: линию, пятно, штрих, точку; работая любым графическим материалом, в любой графической технике, именно с их помощью он добивается выразительности образа.

С помощью **линии** художник воспроизводит в рисунке пластическую форму предмета. Характер изображаемого, разнообразные нюансы настроения он передает с помощью нажима карандаша или пера. «Душа» линии, воздействующая на эмоциональные переживания зрителя передается через ее качество: плавная, волнистая, нежная или колючая, сверлящая, нервная – вызывают различные ощущения.

Линия в рисунке может выражать смятение, душевное волнение, тревогу, ликование, безмятежность, умиротворение и т.д. В передаче характера изображаемого большую роль играет и **штрих**. Штрих /strich/ – немецкое слово, в переводе означает «тонкая черта, линия», но в русском языке утвердилось как понятие о короткой, вспомогательной линии. В рисунке с помощью штриха передают светотеневые отношения, фактуру предмета, которые оказывают важное влияние на общий характер рисунка. Тем более что штрихи также как и линии могут быть тонкими, плавными, нежными, а могут быть резкими, грубыми, прерывистыми, могут накладываться редко, а могут концентрироваться, сгущаться, затемняя рисунок и нагнетая напряжение. По характеру штриха часто можно узнать руку того или иного художника. Например, рисунки Леонардо да Винчи часто узнают по резким, направленным слева направо, параллельным штрихам на его работах.

Изображая в рисунке то или иное явление или предмет, художник с помощью линии и штриха транслирует зрителю определенную информацию, имеющую различное смысловое значение.

Непосредственность передачи мира в рисунке выражается в отношении к реальности. Чаще всего действительность в рисунке предстает не в статичном завершенном виде, а в процессе ее развития. Многообразные повороты, направления линий, их пересечения создают впечатление постоянного движения. «Если мы всмотримся в отношения между рисунком и действительностью, то заметим, что рисунок очень часто воспроизводит не готовую, постоянную действительность, а ее становление. Из движения и скрещения линий рождаются изменчивые образы: деревья в процессе роста, вода в непрерывном течении и т.п.» (Б.Р. Виппер). В рисунках одних художников мы видим замерший, словно оцепеневший мир, в других постоянное, стремительное движение становится главным мотивом произведения.

В быстром и легком наброске художник, как правило, пренебрегает деталями, заостряя внимание на главном (не случайно Б.Р. Виппер назвал набросок художественным афоризмом). К наброску подходит пушкинское определение «быстрый карандаш», передающее легкий, мгновенный, стремительно летящий характер рисунка.

Рисунки, выполненные «быстрым карандашом», представляют нам небрежно-обобщенные типы, которые не только внешне, но и по внутренним ощущениям резко отличаются от подробных и обстоятельных академических рисунков.

«Линия в рисунке выполняет три основные функции. Во-первых, всякая линия изображает, создает иллюзию пластической формы. ...Во-вторых, всякая линия обладает своим декоративным ритмом и своей мелодией. В-третьих, наконец, всякой линии присуща своеобразная экспрессия, она выражает то или иное переживание или настроение» (Б.Р. Виппер).

В речи и в музыке существует такое понятие как **интонация**, соединяющее в себе мелодику, ритм, темп, интенсивность, тембр и др. Интонация придает исполняемому произведению экспрессивность, эмоциональность. В искусствоведческую терминологию изобразительного искусства термин интонация не входит, но если говорить о диалогичности искусства, о творческом, эмоциональном разговоре художника и зрителя, почему бы нам ни воспользоваться этим термином, передающим живой взволнованный голос художника в зрительных образах средствами своего искусства. В графике интонация, тон художника передается в первую очередь характером линии. Линия может тянуться монотонно и вяло, может неожиданно оборваться или, наоборот, усиливаться, может быть динамичной и резкой, тонкой и изящной, нервной и изломанной. Таким образом, голос художника звучит то громче, то тише, иногда переходит на едва уловимый шепот, а временами звучит как набатный колокол. Медленная и плавная речь художника становится быстрой, сбивчивой, тревожной. Благодаря этой «интонации», зритель улавливает переживания художника и эмоционально воспринимает образ, взволновавший автора.

Рисунок может быть «линеарным», т.е. составленным из линий и силуэтный – решенный контурами и пятнами. Это зависит и от материала, используемого художником и от установки художника на то или иное впечатление. **Пятно** в графической работе такой же важный способ передачи настроения как линия и штрих. С помощью пятен художник формирует пространство, устанавливает ритм, передает объемно-пространственные связи.

В графике в основном применяется два цвета – черный и белый. Белый цвет В. Кандинский называл цветом великого безмолвия, но «это безмолвие не мертво, оно полно возможностей». Эти возможности, которые таит в себе белый цвет, дали основание художнику-мыслителю сравнить его с паузами в музыке. Черный цвет В. Кандинский определяет как нечто угасшее, неподвижное.

В графической работе художник часто пренебрегает иллюзией пространства, он активно использует белый фон бумаги, который и играет роль световоздушной среды. Восприятие графического произведения происходит от центра к краям. То есть от ритмических чередований линий и пятен к незаполненному изображением фону.

Таким образом, основой эмоционально-образного языка графики, которым пользуются иллюстраторы для создания художественных образов, конгениальных литературным образам, являются:

- **характер линий**, их «**интонация**» – интенсивность, плавность, мягкость, волнистость, ритм и динамика штрихов;
- **мера контраста белых и черных пятен**, создающих напряженность, нагнетающих драматизм, трагизм ситуации или сообщающих изображению яркость, «живописность», ощущение наполненности солнечными лучами игрою света и тени;
- абстрактная **символика пространства**, недосказанность, соединение разновременных ситуаций, дающих ощущение движения, изменения, роста;
- **символика изображения**: эмблематичность, знаковость, гротескность;
- учет **специфики восприятия** - от центра к краям, от конкретики к воображению;
- адекватность художественной техники, художественного материала, использования выразительных средств, позволяющих достичь **стилевого единства изобразительного и литературного образа**

I. Kasheкова

Moscow, FGBNU "The Institute of Art
Education and Culture of the Russian
Academy of Education "
kasheкова@yandex.ru

The stylistic unity of the literary and the visual image in art books.

Key words: book illustration, illustration, illustrator, image, style.

The article describes the features of book art and the role of an illustrator to create an image of the book. The main task of an illustrator in the ability to understand and feel the author's style and artistic means to convey the essence of the literary image, so that the literary and pictorial images were congenial.

М.М. Коваленко

Московский педагогический государственный университет
e-mail: kovalenmaria@gmail.com

УДК 821.161.1

«СКАЗКА-МАЛЮТКА» В ИСТОРИИ РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА (Сергей Козлов и Геннадий Цыферов)

Ключевые слова: стиль, сказка-малютка, книжка-малышка, синтез, миниатюра.

В статье рассматривается «сказка-малютка» в истории русской литературы XX века на примере миниатюр Сергея Козлова и Геннадия Цыферова. Выявляются традиции и особенности индивидуального стиля писателей и стиля эпохи вообще.

Определение «Сказки-малютки», появившееся на рубеже XIX–XX веков, подразумевает, не только объем произведений (миниатюр), получивших популярность в литературе именно в это время [2], но и адресата (ребенка). Названная двуплановость диктует и внутреннюю форму произведений, зачастую произведений-книг малого формата, сопровождаемых также и соответствующими иллюстрациями. Именно таковыми образцовыми предстают сказки-малютки у раннего К. Чуковского, например, «Ёжики смеются», «Солнце», «Чудо-дерево» (1927 г.). Именно эти содержательно-жанровые и формообразующие черты очевидны в сказках-малютках целого ряда писателей XX века, в том числе в творчестве образцовых детских писателей, таких, как С.Я.Маршак, В. Сутеев, Э. Н. Успенский, В. В. Бианки, и др. [3]

Стиль каждого детского писателя уникален, но зачастую обращение прозаиков к ребенку-дошкольнику или школьнику самых первых лет знакомства с книгой, объединяет стремление дать ему книгу по возрасту, какой является книжка-малышка, и в данном случае особенно важно, как они сами определяют свои произведения-книги.

Показательна в данном отношении работа писателей, наследующих традиции детской книги начала XX века и аккумулирующих в своем творчестве важнейшие тенденции своего времени. Начиная свой творческий путь в одной лаборатории, С. Козлов и Г. Цыферов обращаются к сказке-малютке и книжке-малышке по-разному, но именно обращение к миниатюре как наиболее удачной форме сказки для детей указывает на их стилевое родство. «Сказки-малютки» Г. Цыферова и книга миниатюр «Цыпленок вечером» (1993 г.) С. Козлова представляются схожими. Образно-

метафорическое осмысление реалий действительности свойственно обоим писателям. Книги состоят из миниатюр с анималистическими названиями: «Скворец», «Стрижи», «Одуванчик», можно сказать, что они «портретно-изобразительные», несущие зачастую аллегорические смыслы. Интересно, что встречаются этюды с похожими названиями.

Так, миниатюра «Август» Цыферова представляется своеобразной загадкой: «Кончилось лето. Стали короткими дни. И оленёнок решил: а летние дни подобны деревьям к осени они тоже облетают, минута за минутой. Это листопад времени» [5, с.88].

Автор вводит читателя в пространство образного мышления предложениями-штампами, индифферентными по отношению к индивидуальному стилю, тем самым снимая психологический барьер. Ребенку предстоит догадаться, почему «летние дни подобны деревьям», как это сравнение связано со сменой времен года. Сжатое, метафорически емкое произведение, адресованное ребенку, заключает в себе, как видим, познавательное и воспитательное начала, развивает образное мышление и воображение. Г. Цыферов всемерно настроен в разворачивании метафоры-анalogии преподавать малышу уроки «думания», поскольку считал себя в литературе педагогом.

В миниатюре С. Козлова с тем же заглавием «Август» наблюдается совсем другое: «По всему полю бродят задумчивые стога сена. Туман» [1, с.44]. Нет в этой миниатюре выраженной обращенности к ребенку, миниатюра скорее напоминает о миниатюрах М.М. Пришвина, его дневниковых заметках, которым свойственен лиризм. Известно, что у С. Г. Козлова была дача в Ковровском районе, в деревне Любец, которую писатель приобрел в 1991 году, так что в его «Августе» — импрессионистический этюд, отрефлексируемый узнаваемый деревенский пейзаж, запечатленный многими живописцами, например, «Стога. Сумерки» И.И.Левитана, «Сток сена» Серова В.А., «Ручей» Коровина В.А., «Видение отроку Варфоломею» М.В.Нестерова. Можно предположить, что именно такая картина открывалась взору художника слова в августе. Конечно, олицетворение «бродят» и эпитет «задумчивые», относящиеся к стогам сена, работают на создание поэтической атмосферы августа, но по лугу, как правило, бродят коровы, таких жанровых зарисовок достаточно, например, «Коровы на лугу» Герасимова С.В., «Барышни среди стада коров» Репина И.Е., «Стадо» Левитана И.И., внутренний образно-ассоциативный параллелизм возникает благодаря глаголу «бродят», за которым угадывается осень — пора раздумий, так создается лирико-иронический план миниатюры. Смена времен года — цикл, повторяющий жизненный путь человека. Книга Г.Цыферова «Цыпленок вечером» (1993 г.) уже названием отсылает к кругу думанья ребенка, более того, представляет повествователя понимающим, о чем «думает олененок» — дитя, чьими якобы глазами и видится мир, поскольку в данном случае аналогия «листья — минуты» органична для него, ведущего свою жизнь среди деревьев. Стога у С. Козлова не гуляют и не бегают, понятно, они погружены в раздумье: «Туман». Элегичность и поэтичность — черты стиля С.Г.Козлова и в этой миниатюре. Стоит отметить, что зарисовка априори не адресована ребенку, по крайней мере, не ему одному. Миниатюра позволяет довольно точно представить картину, описанную автором, но раздумья о жизни, на которые художественный текст настраивает читателя, отнюдь не детские.

В наследии обоих сказочников есть и миниатюра под названием «Стриж». Известно, что стрижи — предвестники тепла. Считается, что с прилетом этих птиц приходит лето. В облике птицы интерес представляет острый клюв, которым они будто «стригут небо». Миниатюра «Стриж» Г. Цыферова написана в форме диалога:

Весной стриж летал над самой землёй.

— Ах, — сказал дятел, — ты так низко летаешь, машешь крыльями, что кажется, будто ты стрижёшь воздух.

— А я и вправду стригу.

— Но зачем, — удивился дятел.

— А затем, — ответил стриж, — чтобы весенние запахи не уходили от нас в небо [5, с.80].

Миниатюра — небольшая сценка — диалог (наиболее доверительная форма), из которой маленький читатель узнает о птице стриже. Диалоговая форма способствует «разыгрыванию содержания по ролям», живому представлению того, что позволяет ребенку усвоить семантику и внутреннюю форму [4] слова. Конечно, адресатом такой миниатюры выступает ребенок, дошкольник, но никак не взрослый читатель, который, в свою очередь, во время семейного чтения улыбнется шаржированному образу стрижа, созданному Г. М. Цыферовым.

Можно было бы сказать, что эта и подобные миниатюры Г. Цыферова сродни сказкам натуралиста В. В. Бианки.

Миниатюра С. Г. Козлова «Стрижи» представляется метафорическим осмыслением прихода устойчивого лета. В мае зацветают одуванчики и цветут в течение всего лета, а стрижи, как было сказано выше, служат его предвестниками: «С утра стрижи стригли небо и к вечеру засыпали весь двор одуванчиками» [1, с.12].

Лирическая зарисовка создается посредством аллитерации «*тр*» и ассонанса в конце предложения. Сочетание звуков «*тр*» отсылает к чему-то молниеносному, которое сменяется размеренным, непреходящим (Быстрые стрижи – наступающее лето). Сжатая, метафорически насыщенная зарисовка, богатая ассоциациями, иллюстрирует быстрый приход лета: «С *утра*...и к *вечеру*...». Одно предложение представляет собой наполненный событиями день. Еще одним интересным примером для сравнения выступают миниатюры о Цыпленке, входящие в обозначенные выше книги: «Цыпленок вечером» С. Г. Козлова и «Цыпленок» Г. М. Цыферова. Несомненно, оба находятся в диалоге с первой книгой К. И. Чуковского «Цыпленок» [6], опубликованной в 1928 году с иллюстрациями С. Е. Рахманина, детского писателя и иллюстратора книг для детей, друга детства В. В. Бианки. Одноименная миниатюра, входящая в книгу «Цыпленок вечером» Козлова состоит из двух предложений, одно из которых назывное: «Сумерки. Цыпленок бежит в *тумане тополиного пуха*, как молодой месяц в *облаках*» [1, с.20]. Поэтическая импрессионистическая зарисовка – этюд с ярко выраженной звукописью. С точки зрения осмысления поэтичности и внутренней формы, это вообще верлибр.

Как видим, размышление над формой и жанром сказки-малютки, книжки-малышки у писателей С. Козлова и Г. Цыферова приводит к пониманию особенностей их индивидуального стиля, с одной стороны, стиля эпохи, с другой, и, несомненно, к осмыслению роли синтеза как внутрилитературного, так и синтеза иллюстрации и словесного художественного текста, как это громко ни звучит применительно к произведениям детской литературы.

Литература

1. Козлов С. Г. *Цыпленок вечером*. / С.Г.Козлов. – М.: Детская литература, 1993. – 56 с.
2. Минакова А. В. Миниатюра в русской прозе первой трети XX века. / А.В.Минакова. – Дисс. канд. филол. наук. М., 2016.
3. Минералова И. Г. Детская литература. / И.Г. Минералова. – М: Издательство «Юрайт», 2016. – 333 с.
4. Потебня А. А. Слово и миф. / А.А.Потебня. – М., Издательство «Правда», 1989. – 624 с.
5. Цыферов Г. М. Как лягушонок искал папу. / Г.М.Цыферов. – М.: Астрель: АСТ, 2009. – 366 с.
6. Чуковский К. И. Цыпленок. / К.И.Чуковский. – Л.; М.: Радуга, 1928. – 12 с.

М.М. Kovalenko

Moscow State Pedagogical University
e-mail: kovalenmaria@gmail.com

The "Tiny tales" in the history of the Russian children's literature of the XX century (Sergei Kozlov and Gennady Tsyferov)

Keywords: style, tiny tale, tiny book, synthesis, miniature.

The article deals with the phenomenon of "tiny tales" in the history of Russian literature in XX century using as an example the tales-miniatures of Sergey Kozlov and Gennady Tsyferov. It also identifies the traditions and peculiarities of individual style of writers' individual style and the style of particular era in general.

Е.В. Крикливец

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: kriklivec@mail.ru

УДК [821.161.1+821.161.3]–31.09

РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ВОЕННАЯ ПОВЕСТЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ЖАНРОВАЯ МОДИФИКАЦИЯ И ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГЕРОЯ

Ключевые слова: русская литература, белорусская литература, военная проза, жанровая модификация повести, репрезентация героя.

В статье раскрываются причины и специфика жанровой модификации русской и белорусской военной повести во второй половине XX века; выявляются эстетические и национальные особенности репрезентации героя в различных жанрово-видовых разновидностях военной повести.

Причины и специфика жанровой модификации на разных этапах бытования жанра в контексте литературного процесса напрямую связаны с функцией жанра и особенностями жанрового содержания. Если исходить из того, что основная функция жанра – миромоделирующая, а жанровое содержание – это исторически сформировавшийся подход к художественному осмыслению действительности, то основными причинами жанровой модификации будут являться социальные и собственно эстетические. Под социальными следует понимать социально-исторические изменения, приводящие к изменению общественного сознания и, как следствие, к смене концепции действительности, к появлению новой «идеи человека». Под эстетическими следует понимать смену художественной парадигмы, зарождение и развитие нового художественного метода, удовлетво-

ряющего эстетические потребности времени, а также индивидуально-авторские эстетические поиски и эксперименты.

Жанровая модификация русской и белорусской реалистической повести во второй половине XX века обусловлена как изменениями социального вектора, так и собственно художественной эволюцией реалистического метода. Размышляя о процессе развития белорусской прозы во второй половине XX века, В.А. Наумович предлагает весьма убедительную классификацию этапов развития:

- рубеж 1940-х – 1950-х годов – консервативная проза;
- 1960-е годы – исповедальная проза;
- конец 1960-х – 1970-е годы – констатирующая литература;
- вторая половина 1970-х – начало 1980-х годов – интеллектуальная проза;
- середина 1980-х – начало 1990-х годов – стремление к философско-концептуальному раскрытию человека и мира [3, с.100–102].

Поскольку данная классификация основана на идейно-тематических особенностях белорусской прозы, развивавшейся в обозначенный период времени в контексте советской литературы, можно утверждать, что она отражает общие тенденции развития, характерные как для белорусской, так и для русской прозы.

Актуализация определенных идейно-тематических и эстетических аспектов прозы на каждом из названных этапов развития обусловила актуализацию и доминирование той или иной жанровой разновидности повести соответственно. Это объясняется тем, что жанровые разновидности повести дифференцируются на основе доминантной коллизии (типа конфликта), а также преобладания эпического или лирического начала в произведении. Таким образом, конкретная жанровая разновидность повести оказывается наиболее востребованной в связи с когнитивными и коммуникативными задачами времени.

Осмысление событий Великой Отечественной войны стало одним из основных векторов развития реалистической прозы во второй половине XX века. И если, так называемая, «штабная», или «генеральская», проза демонстрирует стремление авторов создать масштабное эпическое полотно, то в «окопной», или «лейтенантской», прозе происходит закономерная актуализация жанра повести, позволяющего сочетать эпическое и лирическое начала и осмыслить индивидуальный путь (социальный и духовный) человека на войне. Попытаемся проследить жанровую трансформацию русской и белорусской военной повести во второй половине XX века.

Так, в прозе 1950-х годов наметился переход от плакатного героического пафоса к осмыслению реального военного опыта самих вчерашних «окопников». Собственно «точкой отсчета» «окопной» прозы можно считать опубликованную в 1946 году повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Феномен произведения, в котором присутствуют элементы и бытовой, и психологической, и героической повести, обусловлен тем, что сам автор – боевой офицер, а не профессиональный писатель – не был ограничен канонами соцреалистической эстетики и главной своей целью, думается, видел изображение ежедневного воинского подвига, коим является само существование человека в условиях боевых действий. Такая правда о войне, безусловно, мало соотносилась с соцреалистическим воспеванием «героической личности в героических обстоятельствах», но повесть В. Некрасова создала основу для появления (в том числе, и в советской печати) повестей Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», «Последние залпы», Г. Бакланова «Южнее главного удара», «Пядь земли», И. Шамякина «Агонь і снег», В. Быкова «Апошні баец», «Жураўліны крык», «Трэцяя ракета», И. Науменко «Вайна каля Цітавай капанкі», Б. Саченко «Палон» и др. В названных повестях личный военный опыт авторов шел вразрез с героико-романтическим ритуалом советской прозы.

Анализируя литературный процесс конца 1950-х – 1960-х годов, Н.Л. Лейдерман справедливо отмечает формирование новой жанровой разновидности в контексте военной прозы – лирико-психологической повести. В повестях такого типа, как правило, преобладает трагический модус художественности. Драматизм произведений усиливается еще и тем, что хронотоп лирико-психологической повести в большинстве случаев ограничен несколькими сутками (одним боем) и масштабом окопа (батареи, роты), что приводит к максимальной напряженности сюжета. И если «авторы военных повестей конца 1950-х годов еще оглядывались на привычные конструкции военного романа начала десятилетия с его тенденцией к панорамности и событийности» [2, с.74], то конфликт лирико-психологической военной повести 1960-х годов – это отражение ситуации высшего духовного напряжения, поставившей героя перед нравственным выбором. Нередко этот выбор оплачивается жизнью. Отметим, что в повестях второй половины 1950-х годов зачастую нивелировалась значимость самого военного события, в котором герои принимали участие. Солдаты погибали за «Пядь земли» «Южнее главного удара». На первый план выходила психологическая значимость события, его влияние на формирование личности героя.

В произведениях, созданных в 1960-е – начале 1970-х годов (В. Астафьев «Звездопад», К. Воробьев «Крик», «Убиты под Москвой», В. Быков «Альпийская балада», «Мёртвым не баліць», «Круглянский мост», И. Пташников «Лонва», «Тартак», Б. Саченко «Пакуль не развіднее», «Апошнія і першыя» и др.), наблюдается стремление авторов сочетать глубину психологического анализа с объективным описанием реальных исторических событий. Следует обратить внимание и на тот факт, что в повестях 1960-х годов тема страдания и гибели человека на войне была все же «вписана в контекст настоящей, будущей или неизбежной победы» [1, с.48] – так называемая, «оптимистическая» тенденция военной прозы. В повестях 1970-х годов «герой умирает, подчеркивая смертность и безысходность любой человеческой судьбы, покидая читателя с ощущением экзистенциального ужаса» [1, с.48] («пессимистическая» тенденция).

Таким образом, в военной прозе конца 1970-х – 1980-х годов происходит смена литературного цикла, которая нашла отражение в следующих тенденциях. Во-первых, усиливается экзистенциальное звучание произведений. Писатели начинают осмысливать войну не как героический подвиг, а как бессмысленное истребление человека человеком, приводящее к разложению человеческой личности, бессильной что-либо изменить в окружающем мире.

Эстетически переход к осмыслению экзистенциальных категорий предвосхитил, так называемый, «жестокый реализм», без которого нельзя вообразить военную (а тем более, «окопную») прозу. Присутствие натуралистических подробностей в повестях К. Воробьева «Убиты под Москвой», В. Быкова «Мёртвым не баліць», «Дажыць да світання», В. Астафьева «Пастух и пастушка», А. Адамовича «Карнікі», В. Кондратьева «Сашка» и др. усилили апокалипсические мотивы отчаяния и смерти, присущие экзистенциальной литературе.

Не уверены, будет ли правомерно говорить о зарождении в прозе 1970-х – 1980-х годов такой жанровой разновидности как «экзистенциальная повесть», но очевидно, что идейно-тематическая концепция повестей В. Астафьева «Пастух и пастушка», В. Кондратьева «Сашка», В. Быкова «Дажыць да світання», «Пайсці і не вярнуцца», «Кар'ер» диссонирует с традицией лирико-психологической повести 1960-х годов. Если в лирико-психологической повести нравственный выбор, совершенный героем в пограничной ситуации, приводил его к духовному «восхождению», то герои «экзистенциальной повести», пройдя сквозь ужасы войны, нередко утрачивают веру в общечеловеческие ценности. В связи с этим теряет свою значимость лирическая доминанта, которая в лирико-психологической повести «стягивала все субъектные, пространственно-временные, ассоциативные, интонационно-речевые планы художественного мира вокруг главного героя, «увязывая» их с тончайшими сдвигами в духовном мире персонажа» [2, с.80].

Следовательно, еще одной тенденцией жанровой модификации повести в 1970-е – 1980-е годы становится актуализация эпического начала. Авторы переходят от анализа отдельных судеб на войне к синтезу, к попытке постижения человеческой судьбы в контексте исторического пути народа и государства. Движение писателей к эпической полноте, к попытке отразить всю сложность и многогранность мира привело к процессу, который многие исследователи называют «романизацией повести» [2]. Этому предшествовал процесс возникновения циклических структур (повесть или повествование в рассказах, новеллах; создание цикла повестей). Отметим, что данная тенденция характерна не только для военной прозы, но для литературного процесса 1970-х – 1980-х годов в целом.

Стремление к всестороннему достоверному освещению событий Великой Отечественной войны (в том числе и малоизвестных ее страниц) привело к жанровым поискам в русле интеграции художественной и документальной, мемуарной прозы. Опора на исторические документы и свидетельства присутствует в «Моменте истины» В. Богомолова (другое название – «В августе сорок четвертого»). Однако особое развитие документально-художественное исследование темы «человек и война» получило в белорусской литературе. В этом русле написаны «Хатынская аповець» и «Карнікі» А. Адамовича, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, «Я з вогненнай вёскі» А. Адамовича, Я. Брыля и В. Колесника, «У войны не женское лицо» С. Алексиевич. Появление данных произведений свидетельствует не о размывании жанровых границ повести (поскольку повесть – жанр художественной литературы, а здесь мы имеем дело с документально-художественным новообразованием), а о том, что жанр повести может стать основой для интеграции жанровых структур, для появления новых форм на «стыке» публицистики и художественной литературы.

В 1990-е годы и на рубеже 2000-х военная повесть претерпевает не только эстетические, но и содержательные изменения. Центральным конфликтом произведений о войне становится не конфликт воюющих сторон, а противоборство человека и государственной (армейской) системы, а также психология «потерянного», «деформированного» войной поколения. Эти темы являются сюжетообразующими в повестях И. Шамякина «Ахвяры», В. Быкова «Пакахай мяне, салдацік», А. Осипенко «Клетка для берасцянак», «Выканаўца». В этом же ключе осмысливаются и события «новой» войны – афганской и чеченских кампаний. Исследователи современной русской литера-

туры отмечают специфическую пространственную организацию произведений новой военной прозы: «Это ощущение игры на чужом поле, это подавляющий образ чужого пространства, которое уже само по себе, помимо местных людей, воюет против русского солдата» [4, с.156].

Таким образом, русская и белорусская военная повесть во второй половине XX века прошла определенный путь развития, основными этапами которого стали переход от героико-романтической советской повести 1940-х – 1950-х годов к лирико-психологической повести 1960-х; углубление экзистенциальной проблематики военной повести в 1970-е годы; усиление эпического начала (что позволило заговорить о романизации повести) в 1980-е; смена доминантной коллизии и трансформация хронотопов военной повести 1990-х – 2000-х годов.

Литература

1. Горбачев, А.Ю. Тема Великой Отечественной войны в советской «военной прозе» / А.Ю. Горбачев // Русский язык и литература. Серия «У дапамогу педагогу». – 2009. – № 7. – С. 40–49.
2. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е гг. / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 254 с.
3. Навумовіч, У.А. Эвалюцыя беларускай аповесці XX стагоддзя / У.А. Навумовіч // Весті Нацыянальнай Акадэміі Навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2008. – № 3. – С. 95–104.
4. Пустовая, В. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель: О молодой «военной» прозе: [Захар Прилепин «Патологии»; Аркадий Бабченко «Алхан-Юрт»; Денис Гуцко «Там, при реках Вавилона»; Александр Карасев «Запах сигареты», «Капитан Корнеев», «Своя позиция»] / В. Пустовая // Новый мир. – 2005. – № 5. – С. 151–172.

E.V. Kriklivets

Vitebsk State University named after P.M. Masharov
e-mail: kriklivec@mail.ru

Russian and Belarusian military story of the second half of the twentieth century: the genre modification and especially the representation of the hero

Key words: Russian literature, Belarusian literature, military prose, genre modification of the story, the representation of the hero.

The article describes the causes and specifics of genre modifications of Russian and Belarusian military story in the second half of the twentieth century; reveals the aesthetic and national characteristics of the representation of the hero in a variety of genre-species variants military story.

А.А.Кудряшова

Институт педагогики и психологии образования
Московский городской педагогический университет
e-mail: alekshvan@yandex.ru

УДК 82-3

СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АРХЕТИПОВ ДОМА И РОДА В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА И М. ГОРЬКОГО

Ключевые слова: автобиографическая проза, архетип, дом, род, стиль.

Статья посвящена анализу стиля М.Е. Салтыкова-Щедрина и М. Горького. В автобиографической прозе архетипы дома и рода традиционно носят устойчивый характер и характеризуются возвышенной поэтизацией. В «Пошехонской старине» и повести «Детство» традиционные архетипы получают особое стилевое решение.

Актуальность изучения двух универсальных архетипов дома и рода в русской автобиографической прозе не вызывает сомнения. В теории литературы и, шире, историко-культурной памяти желание запечатлеть и выразить жизненный путь человека определяет древность биографического и автобиографического жанров. Аксиологический вектор жизненного самопознания выявляет универсальный характер архетипов дома и рода, которые воплощают первичные формы, связанные с началом самосознания себя как личности. Традиционная для аналитической психологии трактовка архетипа К.Г. Юнга в теории автобиографической прозы рассматривается с точки зрения ключевого значения в формировании творческой личности, где детские впечатления дома и рода становятся истоком мироощущения и стиля будущих русских писателей.

Новизна заключается в исследовании базовых архетипов дома и рода, которые не только характеризуются сюжетно-композиционной устойчивостью в автобиографическом повествовании, но раскрывают особое стилевое сближение двух писателей. Наряду с возвышенной коннотацией архетипов Дома и Рода в теории русской автобиографической прозы [3] принято выделять стиле-

вое своеобразие М.Е. Салтыкова-Щедрина и М. Горького, где данные архетипы художественно ярко драматизируют и обостряют формирование личности писателей.

Предметом анализа является стиливое воплощение дома и рода в автобиографической прозе М.Е. Салтыков-Щедрина «Пошехонская старина», 1887 и М. Горького «Детство», 1913.

Под стилем мы понимаем определение Ю.И. Минералова. Продолжая классическую традицию В. Гумбольдта, А.А. Потебни, П.Н. Сакулина, он пишет, что «между полярными феноменами «индивидуальный стиль» и «стиль эпохи» располагается ряд промежуточных звеньев (вроде стиля литературной школы), <...> художественное слово не просто называет, а непременно изображает предметы и явления, идеи и отношения, причем то, что у всякого художника для общей всем идеи рождается особый образ, <...> обуславливает возможность функционирования в словесном искусстве «вечных тем», «вечных героев» и т.п., а как итог — возможность сосуществования множества различных художников, каждому из которых присуща своя особая позиция в образном мировидении» [4, с.17].

Аксиология воспевания рода как истока и начала самосознания личности берет начало в римских биографиях. Согласно М.М. Бахтину, континуальность времени семейно-родового самосознания объединяет прошлое, настоящее и будущее. Подобную возвышенную семантику в русском фольклоре транслируют пословицы и поговорки: «Мой дом – моя крепость», «Человек без семьи что дерево без плодов», «Без роду хоть с моста в воду» и мн. др. Мифопоэтика дома связана и со сказочным двоемирием свой/чужой, где ценностные ориентиры дома заключаются в безопасности «своего», «родного» пространства. Позже в православной традиции дом получает расширительное толкование домостроительства и, шире, жизнестроительства. Одна из главных книг «Домострой» учила человека жить согласно христианским канонам.

Рассмотрим архетип рода в «Пошехонской старине» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Первое предложение «Я, Никанор Затрапезный, принадлежу к старинному пошехонскому дворянскому роду» выражает фамильную гордость, однако в дальнейшем точка зрения переключается, опровергая первичный посыл автора-повествователя. Ироническое отношение автора реализуется через семейную историю о несбывшемся расчете на выгодный брак, когда сорокалетний дворянин берет в жены пятнадцатилетнюю купеческую дочь «в чаянии получить за нею богатое приданое». Расчет не оправдался: «по купеческому обыкновению, его обманули». Таким образом, нарушение христианской нормы отношения к браку, который «надо считать не торговлею, а союзом жизни» [1, с.11] инициирует *гротесковое создание* образа семейства Затрапезных в «Пошехонской старине».

Отметим, что эпизод имеет отношение к реальным биографическим фактам женитьбы отца. По свидетельству врача семейства Салтыковых Н.А. Белоголового, «отец был столбовой помещик, женившийся на купчихе; от брака этого родилось пять сыновей и три сестры. Семья была дикая и нравная, отношения между членами ее отличались какой-то зверской жестокостью, чуждых всяких теплых родственных сторон» [5, с.20]. В самосознании автора внутрисемейный конфликт приобретает ключевое значение и художественно воплощается в «Пошехонской старине»: «Отец по тогдашнему времени, порядочно образован; мать круглая невежда; отец вовсе не имел практического смысла и любил разводить на бобах; мать, напротив того, необыкновенно цепко хваталась за деловую сторону жизни, никогда вслух не загадывала и действовала молча и наверняка...» [6, с.50]. Обогащение и практическая хватка, так оценивает Салтыков-Щедрин, главные ценности семьи. Отсутствие этих качеств в характере отца и такое яркозаостренное проявление в характере матери, обуславливает полное перераспределение ролей в семье и формирует следующие детско-родительские отношения: безотчетный страх перед матерью и полное безучастие к отцу, «который не только кому-нибудь из нас, но даже себе никакой защиты дать не мог» [6, с.55]. Нарушение традиционных отношений в семье продолжается и в детско-родительских отношениях, чувстве «родительского равнодушия <...> Мы только по имени были детьми наших родителей, и сердца наши оставались вполне равнодушными ко всему, что касалось их взаимных отношений» [6, с.55]. Распря продолжается и в детях: мать разделяет их на любимых и постылых, и это разделение «не остановилось на рубеже детства, но прошло впоследствии через всю жизнь и отразилось в очень существенных несправедливостях» [6, с.53]. Автобиографический факт разделения наследства в семье Салтыковых отражен в романе «Господа Головлевы», где прототипами Арины Петровны и Иудушки становятся мать писателя и брат Дмитрий.

Так, архетип рода выражает гротеск-аномалию, который противоречит естественным семейно-родовым отношениям и становится доминантным в автобиографическом стиле М.Е. Салтыкова-Щедрина: «Вообще говоря, несмотря на многочисленность родни, представление о действительно родственных отношениях было совершенно чуждо моему детству».

В автобиографической прозе М. Горького архетип рода также обусловлен семейной распрей: «Эко неумное племя», «окаянные, дикое племя» – точка зрения бабушки, «Братья, а! Родная кровь! Эх вы и...» – точка зрения деда [2, с.20]. Однако, в отличие от неоправдавшегося расчета, инициируется мотивом зависти. Точка зрения мастера Григория выражает авторскую позицию: «Каширины, брат, хоро-

шего не любят, они ему *завидуют*, а принять не могут, истребляют!» [2, с.41]. Вопрос раздела имущества становится лейтмотивом родовых отношений. Возвращение матери с Алексеем в семью деда еще более драматизирует семейный конфликт и заостряет оппозицию в системе образов свой/чужой. Слова Цыганка выражают точку зрения автора-повествователя на родовую распрю: «Ты – не Каширин, ты – Пешков, другая кровь, другое племя» [2, с.44]. Архетип рода маркируется мотивом зависти, которая как ключевое чувство взрослых продолжает свое развитие и в детских взаимоотношениях, частые беседы деда с Алешей вызывают «*зависть* других внуков» [2, с.21].

Отличительной чертой мироощущения М.Горького является конфликт мечты и действительности. С одной стороны, дед мечтает о крепком и дружном семействе: «Кабы семьи-то крепко жили, как пальцы на руке...» [2, с.241]. С другой стороны, именно его непримиримая позиция по отношению к собственным детям фактически приводит к гибели рода. Точка зрения бабушки с цитацией чужого слова как отсылка читателя к молению Даниила Заточника усиливает трагический разлад деда: «Всю жизнь говоришь ты эти слова, а кому от них легче? Всю жизнь *ел ты всех, как ржа железо*...» [2, с.241]. Трагический пафос гибели рода Кашириных определен личной трагедией деда и отражен в ключевых событиях его жизни: сначала восхождение — самородок, «сирота, нищей матери сын», который стал начальником, старшиной цеха, далее его нисхождение — гордость и жадность, заостренные до предела, становятся со временем причиной краха его и его семьи. Метаморфоза характера деда получает авторскую трактовку в точке зрения бабушки: «Он ведь раньше-то больно хороший был, дедушка наш, да как выдумал, что нет его умнее, с той поры и озлился и глупым стал» [2, с.158]. Обратим внимание, что мотив гордыни становится стиливой доминантой всего творчества М. Горького (например, в художественной идее пьесы «На дне», романа «Фома Гордеев», где семантика названия уже является «свернутым сюжетом»). Несмотря на критичную оценку в создании образа деда в трилогии, зрелому Горькому принадлежат слова, которые поразительно и в полной мере могли быть словами деда Каширина: «Я каторжник, который всю жизнь работал на других». Эти слова становятся названием биографической книги о Горьком В.Петелина.

Следующая черта, характеризующая род Кашириных, является сиротство: дед «*сирота*, нищей матери сын», бабушка «я ведь тоже *сиротой* росла, матушка моя бобылкой была», отец «бездомный *сирота*», мать и Алеша. Упрек бабушки об отсутствии жалости к сыну, «Нет не любишь ты его, не жаль тебе *сироту*!», встречает ответ Варвары: «Отстаньте мамаша, <...> Я сама на всю жизнь *сирота*». В стиле М. Горького отчуждение и сиротство получают не только конкретное, но и метафорическое звучание, и становятся причинами трагедии рода.

Стилевое своеобразие архетипа рода продолжается в нарочитой депозитизации дома, которое также объединяет «Пошехонскую старину» и повесть «Детство».

У Салтыкова-Щедрина читаем: дома в родовом поместье Малиновец «одного типа: одноэтажные, продолговатые на манер длинных комодов. <...> В шести-семи комнатах такого четырехугольника <...> *ютилась* дворянская семья...» [6, с.41]. Перемещение семейства Затрапезных в Москву не меняет семантики Дома, комнаты названы «клетушками»: «В этом крохотном помещении, в спертый насыщенной миазмами атмосфере <...> *ютилась* дворянская семья» [6, с.228]. Расширение пространства Дома до двора продолжает мотив тесноты и оставляет его неизменным: «парадное крыльцо выходило в *тесный* и загроможденный службами двор» [6, с.228]. Родовое гнездо нарочито депозитизируется: впереди «крохотный полисадник», сбоку «небольшой пруд, который служил скотским водопоем и поражал своей неопрятностью и вонью», сзади «незатейливый огород» [6, с.42]. Ироничное, эмоционально-оценочное отношение автора экспрессивно выражает его видение дома, «в котором я родился и почти безвыездно прожил до десятилетнего возраста». Нарочитая статичность повторения тесноты в своем накоплении гиперболизируется до эпического уровня, становясь уже оценкой жизненной реальности: «большинство не умело устроиться».

Символика тесноты с негативной коннотацией имеет многоуровневое раскрытие: во-первых, теснота жизненного пространства становится аллюзией гроба, во-вторых, повтор глагола «ютились» в своем статичном накоплении выходит на эпический уровень жизненной реальности. Интересную трактовку тесноты получает в трудах Св. прав. Иоанна Кронштадтского. Он цитирует отрывок послания апостола Павла «скорбь и теснота на всяку душу человека творящего злое» [Рим. 2,9] и указывает, что единственный выход для человека из скорби и тесноты, или из смерти греховной – примирение с Богом».

Домашний обиход «Пошехонской старины» четко определяет место детей во взрослом мире: «Ни елки, ни праздничных подарков, ничего такого, что предназначалось бы специально для детей, не полагалось. Дети в нашем семействе были не в авантаже» [6, с.469]. Семантическая оппозиция взрослые/дети разделяет пространство дома, где полная власть и безнаказанность первых контрастно заостряется бесправием и унижением вторых.

Еще большую драматизацию получает архетип дома в стиле М. Горького. Фактически дом закольцован мотивом смерти. Начало автобиографического повествования: «в полутёмной *тесной*

комнате» умирает отец, в финале в темном углу дедова дома умирает мать. Традиционная коннотация дома получает в стиле Горького прямо противоположную оценку. Дом становится опасным и разрушающим местом для его обитателей. Согласно биографическим фактам мать Горького Варвара умирает от туберкулеза в подвале отцовского дома Каширина в Нижнем Новгороде.

Двор у Горького неизменен и статичен – «маленький, *тесный* и сорный». Натурализм художника XX века воплощает трагедию смерти через параллель с образом бойни, находящейся на дворе дедова дома: «*Рядом* – бойня мелкого скота, почти каждое утро там мычали телята, блеяли бараны». Так, теснота жизненного пространства экспрессивно заканчивается образом бойни. Неизменность семантики смерти объединяет воедино эпический масштаб двора и камерное пространство дома, переплетая безысходность внешней и внутренней реальности. Замкнутость пространства смерти натуралистически гиперболизируется запахами: «Когда на дворе темнело, <...> в окна влезал теплый, как овчина, жирный запах гнили», «кровью пахнет так густо, что иногда мне казалось – этот запах колеблется в пыльном воздухе прозрачно-багровой сеткой» [6, с.228].

Подытожим: универсальные архетипы рода и дома получают ключевое значение в формировании мироощущения и ярко воплощаются в стиле М.Е. Салтыкова-Щедрина и М. Горького. Драматизм семейного нестроения присущ двум художникам, однако сюжетообразующие мотивы, инициирующие родовой конфликт, различны. Мотив неоправдавшегося расчета экспрессивно и иронично выражает гротеск-аномалию, противоречащий естественным отношениям в «*Посехонской старине*». Мотив зависти, отчуждения и сиротства определяют гибель рода Кашириных в «*Детстве*» М. Горького. Взаимосвязь родовых отношений и пространства дома также ярко прослеживается у двоих художников. Нарочитая депозитизация дома реализуется в мотиве тесноты, который метафорично воплощает внутреннее состояние человека и выходит на эпический уровень оценки жизненной реальности. Таким образом, архетипы дома и рода в автобиографическом стиле М.Е. Салтыков-Щедрина и М. Горького можно рассматривать как исток становления личности и отражения дальнейших жизненных коллизий.

Литература

1. Иоанн Златоуст Святитель. Да прилепится муж к жене своей // Святитель Иоанн Златоуст о том, какой должна быть православная семья. – М.: Домострой, 2009. – 32 с.
2. Горький, М. Собрание сочинений в 30 томах. Т. XIII. – М.: Художественная литература, 1951. – 646 с.
3. Кудряшова, А.А. Теоретические основы жанра в русской автобиографической прозе. Дисс.... док.филол.наук. – М., 2013. – 404 с.
4. Минералов, Ю. И. Теория художественной словесности /Ю.И. Минералов. – М.: Владос, 1999. – 358 с.
5. М.Е. Салтыков-Щедрин в портретах и иллюстрациях. – Л., 1939. — 186 с.
6. Салтыков-Щедрин, М.Е. Полное собрание сочинений в 20 т. Т. XVII. – Л.: Художественная литература, 1934. – 473 с.

A.A.Kudryashova

Moscow State Teachers Training University (MGPU)

e-mail: alekshvan@yandex.ru

Idiostylistic aspects of «home» and «kin» archetypes in autobiography-based prose

by Mikhail Saltykov-Shchedrin and Maksim Gorky

Key words: autobiographical prose, archetype, kin, style.

The article analyses the idiosyles of Mikhail Saltykov-Shchedrin and Maksim Gorky. In autobiography-based prose the « home» and « kin» archetypes are of a stable nature and characterized by subline poesy. The traditional archetypes get specific stylistic emplementation in «Poshehonskaya starina» and « Detstvo».

М.К. Лопачева

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

e-mail: lopacheva03@mail.ru

УДК 316.74:[821.161.1“19”:314.743]

К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ «ПЕТЕРБУРГСКИХ ЗИМ» ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

Ключевые слова: эмиграция, интертекстуальность, мемуары, фельетон, Достоевский.

В статье анализируется жанровая специфика книги мемуарных очерков Георгия Иванова «Петербургские зимы». Автор указывает на созвучие ряда структурных и стилевых характеристик текста с художественными экспериментами Достоевского, что проливает свет на жанровую природу произведения Иванова, на творческую позицию писателя, а также заявляет о культурной идентичности литературной генерации, к которой принадлежал слагатель нового мифа о Петербурге.

Тяжкий опыт «пробуждения» от России в «торричеллиевой пустоте» эмиграции (Ф.Степун) сделал необходимым для русской диаспоры поиск духовной опоры, спасительной и возрождающей идеи. Многие художники и мыслители первой эмиграции таковую увидели в «петербургской

идее». Именно она, с заложенными в ней антиномиями, «антитетической напряженностью» издавна привлекала, писал В. Н. Топоров, «некой максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на захват, вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответ на эти вопросы» [9, с.7]. Как известно, исследователь способом реализации этой идеи провозгласил «петербургский текст». Одной из функций «петербургского текста» с самого его зарождения было мифотворчество. Литераторы первой волны эмиграции и принялись за создание новых сюжетов мифа о Петербурге, его предреволюционной эпохе, очевидцами завершения которой им было суждено стать.

Георгий Иванов явился одним из главных слагателей этого мифа. И в лирике, и в прозе Иванова особенно отчетливо звучал он как «миф конца» петровского «парадиза», последних дней «блистательного Петербурга». Безусловно, в такой версии миф сознательно и бессознательно культивировался в среде эмигрантов, что объяснимо их горьким экзистенциальным опытом.

Наиболее развернуто ивановское воплощение перенесенной в «четвертое измерение» канувшей в Лету эпохи представлено мемуарными очерками «Петербургские зимы», печатать которые эмигрантская периодика начала с января 1926 г. Отдельной книгой «полубеллетристические фельетоны», как называл их автор, впервые были изданы в Париже, в 1928 г. Совершенно в духе «петербургской идеи» череда очерков о представителях столичной богемы у Иванова дана в русле главной темы – «заката» великой культуры. Черты эсхатологического мифа о гибельной участи северной столицы – участи «Титаника» или новой Атлантиды – проступают с первой страницы книги: «К 1920-му году Петербург тонул уже почти блаженно» [6, с.6]. Однако память, показывает Иванов, делая Петербург «незабываемым», преодолевает гибельную реальность.

Ускользающий от рационального взгляда образ литературного Петербурга 1910-х годов у Иванова отражен в столь же трудно определяемой стилистике и энигматической жанровой природе текста. Попыток определить жанр «Петербургских зим» и творческую установку их автора после выхода книги сделано немало. В критике «Петербургские зимы» именовались записками и очерками, карикатурами и даже «полугрезами» (Д. Святополк-Мирский). М. Алданов назвал жанр книги «трудным» [1, с.234]. Современные исследователи сходятся в целенаправленном истолковании произведения Иванова как «гибридного» текста, «на рубеже автобиографического и фикционального дискурсов» [10, с.104]. Н. Ю. Грякалова отмечает, что в тексте «Петербургских зим» колеблются границы «между фактом и фикцией, вымыслом и реальностью, превращая мемуарное повествование в квазимемуарное» [4, с.380].

Сам автор с первых строк книги дает подсказки, в каких ключах воспринимать текст. Одна из них – подчеркнутая интертекстуальность начальных страниц, насыщенных поэтическими аллюзиями (Ахматова, Ходасевич, Зоргенфрей и др.), которая, по мнению Н. Богомолова, указывает, что, с одной стороны, «это мемуары, с названием конкретных лиц (время от времени скрытых за инициалами); с другой – текст, построенный на сквозных цитатах, когда даже обычные описания кажутся заимствованными из разных стихотворений разных поэтов; наконец, это сугубая беллетристика, вовсе и не рассчитанная на сколько-нибудь соотносимое с жизнью прочтение» [3, с.336]. Отметим, что эта подчеркнутая интертекстуальность начала книги суть указание на культурный код изображаемой эпохи – безмерно дорогого поэту Серебряного века с его повышенной диалогичностью. У Иванова диалог носит как диахронический (Достоевский, Пушкин, Гоголь, Тютчев, Анненский и ближе – оцениваемое уже из эмиграции предреволюционное культурное пространство), так и синхронический характер. В пользу последнего говорит именно этот расчет на посвященного читателя-современника, способного распечатать аллюзивные переплетения и в содержании, и в стилистике повествования.

Диалог с Достоевским – знак обострившегося в эмиграции чувства «почвы», осознания собственной принадлежности вполне определенному национально-культурному пространству. Атмосфера пред- и по-революционной столичной реальности пропитана в «Петербургских зимах» типично «достоевской» возбужденностью, экзальтацией, мистицизмом. Мотив города «умышленного», провоцирующего убийц и самоубийц, «построенного на косточках русских» и в силу этого обреченного на неотменимый конец, заявлен в открывающей книгу таинственной истории о странном гумилевском сапожнике – философе и «чертопоклоннике», чьи речи были услышаны в полусне повествователем. Персонаж этот – сублимация «петербургских мороков, марев, горячечного бреда» (В. Н. Топоров), обострение которых, по Иванову, знаменовало скорый трагический финал.

Наряду с самой темой Петербурга, важнейшей в философском и историческом плане для обоих авторов, созвучие с текстами Достоевского можно увидеть в целом ряде мотивов и образов, переплетенных в поэтической ткани «Петербургских зим». Среди них – вырастающий до символа «петербургский туман» (или «желтый пар» – из цитируемой Ивановым миниатюры И. Анненского). Как известно, туман – излюбленная деталь петербургских пейзажей и у Достоевского. Стоит вспомнить, например,

судьбоносный для героя рассказа «Сон смешного человека» мрачный и холодный ноябрьский вечер, когда «ото всего шел какой-то пар, от каждого камня на улице и из каждого переулка» [5, с. 105]. Отзвук описания туманного утра как мистической «грезы» в романе «Подросток» нетрудно услышать в ивановском метафизическом пейзаже. На эмблематичность и интертекстуальную природу его указывает сам автор: «Классическое описание Петербурга почти всегда начинается с тумана. Туман бывает в разных городах, но петербургский туман – особенный. (...) Петр на скале, Невский, сами эти пушкинские ямбы – все это внешность, платье. Туман же – душа» [6, с. 31].

Идеологическая сопряженность с петербургским дискурсом Достоевского обнаруживает себя не только в переключке мотивов и образов, но и в жанрово-стилевой природе «Петербургских зим». В «гибридном» тексте Иванова среди прочих жанровых «матриц» угадываются следы художественных экспериментов Достоевского. Само название произведения интертекстуально – адресует как к «петербургской зиме» из неоднократно цитируемых в ивановском тексте «Петербурга» И. Анненского («Желтый пар петербургской зимы, / Желтый снег, облипающий плиты...»), к «Петербургским строфам» О. Мандельштама («Над желтизной правительственных зданий / Кружилась долго мутная метель...»), так и к «Петербургской летописи» и «Петербургским сновидениям в стихах и прозе» Достоевского. И если три фельетона Достоевского от 1847 года вполне укладываются в эстетическую программу натуральной школы и соотносимы с жанром физиологии, то синтетическая природа «Петербургских сновидений...» (1864), тоже обозначенных автором-повествователем как фельетон, обнаруживает наряду с традицией литературы физиологий 1840-х годов переосмысленную писателем романтическую традицию. Возможно, найденная Ивановым уникальная форма для «Петербургских зим» инспирирована именно этими фельетонами. Думается, сопоставление «Петербургских зим» с текстами Достоевского в какой-то мере приоткрывает суть энигматической природы этого произведения Иванова.

Сходства немало. Например, откровения идеологического двойника молодого Достоевского – «фланера-мечтателя» – из «Петербургской летописи», взволнованное признание «фельетониста» из «Петербургских сновидений ...» о потрясении «видении на Неве», с которого начался новый – писательский – этап его жизни, вполне сопоставимы со страницами «Петербургских зим», повествующими о начале в этом городе литературной карьеры их автора. (Знаменательно, что в рецензии на ранние ивановские стихи Н. Гумилев диагностировал в его лирическом герое психологию «фланера»). Оба текста явно тяготеют к описываемому с конца 1970-х гг. жанру автофикшн [autofiction]. С самого начала исследования этого явления была обозначена амбивалентная его природа – «сочетание несочетаемого в одном тексте: автобиографии и романа, референциальности и вымысла, документальности и художественности» [8, с.13].

В духе повествования Достоевского о «петербургских сновидениях», серьезность и открытый лиризм оксюморонно переплетаются у Иванова с иронично-фельетонными красками и интонациями, а порой и язвительностью: «Сталкиваясь с разными кругами “богеми”, делаешь странное открытие. Талантливых и тонких людей – встречаешь больше всего среди ее подонков. В чем тут дело? Может быть, самой природе искусства противна умеренность» [6, с.36]. В обоих текстах преобладает зимний петербургский пейзаж. Есть «географические» совпадения блужданий героя Достоевского и перемещений по городу повествователя в «Петербургских зимах». На соотнесенность текстов указывают и другие формально-содержательные их особенности, например, восприятие Петербурга как некоего «сна», стоящего на грани реальности и фантастики. У Иванова дополнительный налет призрачности облику города придает еще и то, что он дан в пассивистическом ракурсе, пребывает в зоне памяти: «Есть воспоминания, как сны. Есть сны – как воспоминания. И когда думаешь о бывшем “так недавно и так бесконечно давно”, иногда не знаешь – где воспоминания, где сны. (...) Был Февраль и был Октябрь... И то, что после Октября, – тоже было. Но, если взглянуть пристальней, – прошлое путается, ускользает, меняется» [6, с. 118]. Это признание в изменчивости воспоминаний – одно из предупреждений автора о фикциональной природе мемуарных очерков.

Наконец, не может не обратить на себя внимание такая структурная особенность «Петербургских сновидений в стихах и прозе» и «Петербургских зим», как смешение прозаической и стихотворной речи – типичное проявление жанровых признаков мениппеи. Именно так М. Бахтин определил жанровую сущность «сновидений» Достоевского, увидев в них, в частности, «разновидность карнавализованной мениппеи», поскольку в тексте передано «яркое карнавальное ощущение жизни» и «прежде всего особое ощущение Петербурга со всеми его резкими социальными контрастами как “фантастической грезы”, как “сна”, как чего-то стоящего на грани реальности и фантастического вымысла» [2, с.187]. Думается, это в какой-то мере проясняет жанровую природу «Петербургских зим», в которых автор позволяет себе, ссылаясь на причуды памяти, свободное обращение с фактами, мифологизирует конкретную реальность, дополняет недостающие фрагменты задуманного полотна с помощью вымысла (например, весьма живо описанная ночная по-

ездка акмеистов в Царское Село к «скамье Анненского»). Как и у Достоевского, в карнавальной череде героев которого мелькают то «новый Акакий Акакиевич», то «некий» Гарпагон, у Иванова уравниваются в правах реальные лица и литературные фантомы, живые люди и «призраки», помещенные в пространство единого мифа о Петербурге: «Там, в этом желтом сумраке, с Акакия Акакиевича снимают шинель, Раскольников идет убивать старуху, Иннокентий Анненский, в бобрах и накрахмаленном пластроне, падает с тупой болью в сердце на грязные ступени Царскосельского вокзала... (...) Впрочем, - все это общеизвестно». Бурлескное снижение высокой темы в последней фразе – также в духе эстетики мениппеи. Как и у Достоевского, в чьем творчестве, по утверждению М. М. Бахтина, был переосмыслен и обновлен этот античный жанр, книга Иванова изобилует контрастными перепадами интонации и оксюморонными сближениями лиризма и гротеска, высокого и «трущобного» (см., например, страницы об А. Тинякове).

Стилистика мениппеи (в ее обновленном, по Бахтину, виде) проступает во многих следующих за «Петербургскими зимами» текстах Иванова, будь то лирика или проза. Стоит отметить хотя бы такие знаки ее, как гротескное сочетание высокого трагизма последних вопросов и эпатирующего натурализма в «Распаде атома» или тот факт, что, как и в «Записках из подполья» (и ряде других произведений Достоевского), герой этой поэмы Иванова ощущает себя носителем главной истины – один из характерных признаков менипповой сатиры.

Вероятно, мениппейная эстетика была для Г. Иванова актуализирована его эмигрантским экзистенциальным опытом. Сомнения в том, что стилистика эта была воспринята Ивановым через посредство Достоевского, могут снять не только указанные многочисленные созвучия. В позднем ивановском эпистолярии имеются неоднократные упоминания рассказа Достоевского «Бобок». Название этого текста, по словам М. Бахтина, «одной из величайших мениппей во всей мировой литературе», фигурирует в ивановских высказываниях иногда без кавычек – как самостоятельный жанровый эталон и в качестве синонима «бессмыслицы» жизни. Так в 1958 году, обещая Ю. Иваску некую статью об «эмигрантской культурной деятельности наших дней», он предупреждает, что «Бобок будет серьезный» и «что это будет сильно перченное блюдо» [7, с.304-305].

Можно предположить, что строю мыслей и чувств позднего Иванова, весьма тяготевшего к черной юмористике, рассказ был близок как темой относительности границ разума и безумия, так и найденной Достоевским формой, адекватной «мировому безобразью» (оно же – «мировая чепуха»). Отметим, что в одном из первых эпизодов «Петербургских зим» перифразирующем, как показал Н. Богомолов, фрагмент «Антихриста (Петр и Алексей)» Мережковского [3; 334], кладбищенские занятия старичка-чертопокклонника, гротескное смешение мистики и социальной конкретности имплицитно указывают и на такой интертекстуальный слой, как этот рассказ Достоевского. Совершенно в духе мениппеи и в то же время в стилистике гиньоля, использованной Достоевским, звучит у Иванова подслушанный повествователем диалог ночных собеседников, изобилующий, как и «Бобок», натуралистичными и фривольными подробностями: «– Ну, мне пора. Покойнички-то мои, верно, беспокоятся – две ночи пропадают. (...) – И не страшно тебе на кладбище? – Чего же страшно? Напротив – компания приятная. – И не гадко? – Чего же такое – гадко? Конечно, если кто еще червивый и лезет к тебе... А которые долго лежат, подсохли... Что же в нем гадкого? Из баб такие попадаются экземпляры...» [6, с.10]. (Ср. у Достоевского фрагмент подслушанной повествователем подземной кладбищенской «катавасии» с участием «блондиночки» Катиш Берестовой и вожделящего ее «старца», обладателя «плотоядно» звучавшего голоса). Укажем попутно в приведенном отрывке на характерное для поздней «черной» юмористики Иванова основанное на параномазии язвительное оксюморонное сочетание – «покойнички (...) беспокоятся...».

Таким образом, сознательное сопряжение прозы Г.В. Иванова с петербургским дискурсом Ф.М. Достоевского, с жанровыми экспериментами классика должно было сказать читателю не только о вынесенном в рассеяние сознании прямой принадлежности к пространству большой русской литературы, о культурной идентичности литературной генерации, к которой принадлежал слагатель нового мифа о Петербурге, но и о циклическом характере движения истории и культуры.

Литература

1. Арьев, А. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. / А.Арьев. – СПб.: ЗАО «Журнал "Звезда"», 2009. – с.234
2. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского. / М.М.Бахтин. – М., 1979. – с. 187.
3. Богомолов, Н. Заметки о русском модернизме / Н.А.Богомолов // Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. – с. 336
4. Грякалова, Н. Фикциональное поле мемуарных очерков Г. Иванова (случай А. Блока) / Н.Я. Грякалова // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья. Сборник статей и материалов: (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения) – СПб.: Изд. Дом «Петрополис», 2010. – с.380
5. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 25. Л., 1983. – С. 105
6. Иванов, Г. В. Собр. соч. В 3-х т. Т.3. – М.: Согласие, 1994. – С. 6
7. Иванов, Г. Шестнадцать писем к Юрию Иваску / Г.Иванов. // Вопросы литературы. – 2008.– № 6. – С. 304-306
8. Левина-Паркер, М. Введение в самосочинение: autofiction / М.Левина-Паркер // НЛО. – 2010. – № 103. – С.13

9. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В.Н.Топоров. – СПб.: Искусство – СПб., 2003.
10. Francesca, Lazzarin. Фиктивный характер (псевдо)мемуарного текста как эстетическая программа. Еще раз о Петербургских зимах Георгия Иванова. – AutobiografiЯ.– November. – № 1.– 2009. О поэтике «Петербургских зим» см. также: Аксенова А. Метафизика анекдота или семантика лжи. – Литературное обозрение. – 1994.-№ XI-XII.– С. 51-61; Барковская Н. «Петербургские жанры» в творчестве Г. Иванова. – Русская литература XX века: направления и течения. – 2000. – V. С. 139-140; Тименчик Р. О фактическом субстрате мемуаров Г. Иванова. – Devisi. – 1994. - № XII. – С. 341-348; . Guagnelli S. Sulla prosamemorialistica di Georgij Ivanov. – Europa Orientalis– v. XXV.- 2006. – P. 17-36.

М.К. Lopacheva

St. Petersburg State Institute of Culture
e-mail: lopacheva03@mail.ru

The genre question of Georgi Ivanov's "Petersburg winters"

Keywords: emigration, intertextuality, memoirs, skit, Dostoevsky.

The article analyzes the genre specifics of Georgi Ivanov's book of memoirs essays "Petersburg winters". The author points to the harmony of a number of structural and stylistic characteristics of the text with the artistic experiments of Dostoevsky, that sheds light on the nature of the genre works of Ivanov and expresses the cultural identity of the literary generation to which belonged the founder of a new myth of St. Petersburg.

И.А. Михалевич

Гродненский государственный университет имени Я. Купалы
e-mail: irkahudoba@mail.ru

УДК 821. 162. 1

МОТИВ КАТАСТРОФЫ В ТВОРЧЕСТВЕ С. И. ВИТКЕВИЧА

Ключевые слова: катастрофизм, идея «панмонголизма», художественное видение, драма, роман.

Особое место в творчестве польского писателя Станислава Игнация Виткевича занимает предчувствие катастрофы. В данной статье рассмотрены отдельные моменты его биографии, повлиявшие на становление мировоззрения писателя, а также проанализирован катастрофический характер его драм и романа «Ненасытность».

Станислав Игнацы Виткевич (псевдоним Виткаций) – польский писатель, художник и философ XX века – родился 25 февраля 1885 года в семье художника, публициста, критика и государственного деятеля Станислава Виткевича, который был наделен сильным характером и оригинальными взглядами на мир, что проявилось также и у его сына. Виткевич старший пользовался популярностью среди художников и писателей, дом Виткевичей был так называемым «литературным салоном», в котором царил дух патриотизма и свободолюбия, и собиралась вся творческая элита. Такая атмосфера, несомненно, повлияла на юного Виткация (уже с детства он общается с выдающимися людьми), и с раннего возраста мальчик видит себя ученым, писателем либо художником. Ближе всего душа юного Станислава лежит к литературе, уже в восьмилетнем возрасте появляются первые его пьесы, которые никак нельзя назвать детскими, они вполне оригинальны. Однако свои «настоящие», серьезные произведения он напишет ближе к тридцати годам, на что повлияет разностороннее развитие дарований, занятия искусствами и философией.

По мнению Н. Н. Хмельницкого, к написанию пьес Виткевича побудило именно творчество У. Шекспира, которое так любил писатель, а его драматургию в 20-е годы он считал образцом «чистой формы», приближающимся к идеалу [1, с.34]. К слову, именно Виткаций является автором теории «чистой формы», которую он изначально создает на примере живописи, и лишь позже переносит на поэзию и театр. Но, несмотря на это, свои собственные произведения автор не пытался выдать за точную реализацию своей концепции.

Позднее Виткаций вернется к жанру драмы, но ее особенностью будет являться ощущение приближающейся катастрофы, предчувствие будущего, в котором культура, индивидуализм, духовное изящество будут сметены стихийным, разрушающим наступлением взбунтованных масс. Виткевич написал 39 пьес (сохранилась 21 из них), наиболее известными из них являются «Мать», «В маленьком дворике», «Сапожники» и многие другие. В большинстве драм польского писателя присутствует некая неизбежная страшная сила, но ее особого значения многие из героев Виткация не понимают, продолжая свою серую жизнь по одному и тому же сценарию, и это побуждает говорить о нем как о «пророке уничтожения». В пьесах Станислава Игнация Виткевича трагизм сочетается с комизмом, абсурдные сцены с серьезными дискуссиями, а все уровни проникнуты гротеском, мир представлен лишенным религии, науки и искусства, а способность человека проявлять свою индивидуальность постепенно затухает под напором прагматичной цивилизации [1, с.36-37].

Именно к такому миру, по мнению писателя, приближается человечество, это отражается в его произведениях, которые полностью пронизаны предчувствием конца мира, конца истории.

Огромное влияние на художественное видение писателя оказало его четырехлетнее пребывание в России, а также служба в рядах царской гвардии в Павловском полку. Виткевич был подпоручиком, участвовал в боях, имел контузию, был награжден орденом святой Анны IV степени. Именно в России, согласно мнению К. Пузыны, писатель «увидел случайно лицо XX века.... Атмосфера жизни Павловского полка, дикие попойки, сексуальные оргии, большой русский декаданс наложили неизгладимый отпечаток на все его произведения [4, с.30]».

Польский ученый Анджей Менцевич, также как и К. Пузына, считает, что жизнь в России, а именно в Петербурге стала для Виткевича переломным моментом, потрясением, катарсисом, изменившим все его прежнее восприятие мира, ставшим причиной переориентации взглядов, мыслей и чувств [3, с.75].

В России Виткаций наблюдал драматическую динамику событий: распад государственности, разложение высших слоев общества и брожение его «низов», кровавую смуту, которая развивалась из-за коварства политиков. Именно в России Виткевич впервые пробует наркотики (морфий), о чем потом пишет как о страшных вещах, пережитых в Петербурге. Здесь автор понял, чем будет жить XX век. Окопы, тифозные бараки, картины бунта, драматические события – все это проявилось позже в его творчестве. Именно после пребывания в Петербурге писатель разрабатывает одну из ведущих идей своего творчества – идею «панмонголизма» – наступления восточных народов на Европу. Исследователь польской культуры В. А. Хорев полагал, что, пребывая в России, Виткаций познакомился с романом А. Белого «Петербург» в котором описывалась проблема «панмонголизма» [2, с. 205]. Чуть позже, в 1930 году писатель и сам воплощает эту идею в своем наиболее известном романе «Ненасытимости», где он показывает триумфальную победу восточного тоталитаризма.

Всем романам писателя, коих в творческой копилке С. И. Виткевича три «Прощание с осенью», «Ненасытимости», «Единственный выход», также присущ катастрофизм. Главные герои его романов пытаются найти выход из общего угасания, хаоса, безмерной скуки в извращенной эротике и наркотиках, но автор убежден, что европейской культуре грозит неизбежная гибель.

Наиболее наглядным примером взглядов автора является один из лучших его романов «Ненасытимости». Описанная в «Ненасытимости» реальность находится в состоянии полного расщепления: никто ни во что не верит, умирает искусство, религия, простой народ пытается «взять от жизни все», понимая приближение надвигающейся и неизбежной катастрофы, а элита не способна ни на что кроме разговоров о будущем. На этом фоне главный герой романа – 19-летний юноша Генезип Капен переживает свое посвящение в мир взрослых, стремясь постичь, найти свою идентичность во всех ее проявлениях. Однако это сложно сделать в обществе, которое находится в упадке, элита которого погрязла в наркомании и эротизме. Ядром романа является название, свидетельствующее о многогранной ненасытности его героев. Это и метафизическая и духовная и физическая ненасытность. Стремление человека насытиться, искать новые ощущения все более и более странные и ужасные приводит в конечном этапе к гибели либо безумию, превращая человечество в безликую массу, чего, как видно на примере романа, не избежал и Генезип. В двух томах «Ненасытимости» мы видим постепенную деградацию главного героя, путь от пробуждения к безумию, о чем свидетельствуют и названия этих томов «Пробуждение» и «Безумие». Таким образом, в романе «Ненасытимости» на примере негативной эволюции героя раскрыта катастрофическая перспектива развития общества, ведущая его к духовному кризису и, как следствие, безумию.

Помимо морального разложения общества, катастрофу предвещает также и тот факт, что европейская цивилизация постепенно угасает, уступая натиску Востока. В итоге мир «ненасыщенности» извращается и подходит к концу, китайская армия наступает как чума, а человечество превращается в одну большую механизированную массу.

Как в драмах, так и в романах Виткевич подчеркивает изъяны современной ему цивилизации, которой характерен лишь цинизм правящих кругов, утрата моральных ценностей и идеалов, вырождение искусства, такое общество обречено на гибель и бессильно перед трудностями любого рода.

Таким образом, не только творчество, но и весь жизненный путь, и даже смерть Виткевича оказались напрямую связаны с мотивом катастрофы. В 1939 году после начала войны и неудачной попытки попасть в ряды армии (не подходил по состоянию здоровья и возрасту), осознав весь катастрофизм бытия и собственное бессилие, Виткаций заканчивает жизнь самоубийством.

Литература

1. Хмяльніцкі, М. М. Польская драматургія XX стагоддзя : дапам. для студэнтаў філал. фак. па спец. 1-24 05 04 «Славянская філалогія» / М. М. Хмяльніцкі. – Мінск : БДУ, 2008. – 79 с.
2. Хорев, В. А. Восприятие России и русской литературы польскими писателями (Очерки) / В. А. Хорев. – М. : «Индрик», 2012. – 240 с.

3. Mencwel, A. Witkacego jedność w wielości / A. Mencvel. – Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1971. – 158 s.
4. Puzyna, K. Witkacy / K. Puzyna. – Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972. – 87 s.

I.A. Mihalevitch
Grodno Yanka Kupala State University
e-mail: irkahudoba@mail.ru

The motive of catastrophe in the works of S. I. Witkiewicz

Keywords: catastrophe, the idea of "panmongolism" artistic vision, drama, novel.

Special place in the oeuvre of the polish writer Stanislaw Ignacy Witkiewicz takes a premonition of catastrophe. The article considers some aspects of his biography that influenced the formation of world view of the writer and describes catastrophic nature of his drama and the novel «Insatiability».

Г.В. Навасельцава
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: Novoseltseva.amma@mail.ru

УДК 821.161.3

ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЯ АДМЕТНАСЦЬ РАМАНА НАТАЛЛІ БАБІНАЙ «РЫБІН ГОРАД»

Ключавыя словы: постмадэрнізм, жанравы сінтэз, эксперыментальны раман, галоўны герой, асоба аўтара.

У сучаснай беларускай літаратуры раман застаецца запатрабаваным жанрам, да якога звяртаюцца ў тым ліку маладыя пісьменнікі. Значная ступень аўтарскага наватарства выяўляецца ў творы Наталлі Бабінай «Рыбін горад», якому ўласцівы жанрава-стылёвы сінтэз. Раман вызначаецца філасафічнасцю, увагай да ўнутранага свету галоўнага героя, бліжэй камунікатыўным кантактам аўтара і чытача, шматузроўневай семантыкай мастацкай дэталі.

Мадэрнісцкай прозе ўласцівыя такія якасці, як лаканізм, дынамізм, фрагментарнасць, на першы план выходзіць лакальны канфлікт і прыватная дэталі. Варта згадаць і псіхалагічны падтэкст, асацыятыўнасць мыслення, розныя формы мастацкай умоўнасці пры адлюстраванні рэчаіснасці і чалавека. Гэта супярэчыць раманнай традыцыі як у заходнееўрапейскай, так і рускай літаратурах, што дае падставы шэрагу даследчыкам вызначаць мадэрнісцкі раман як «крызіс жанру».

Прычыны гэтай мастацкай з'явы большасць аўтараў літаратуразнаўчых канцэпцый пра «крызіс» рамана звязваюць са зменамі, якія адбываюцца як у грамадскай, так і ў пісьменніцкай свядомасці. Так, параўноўваючы раманістаў XVIII і XX стагоддзяў, англійскі літаратуразнаўца Эдвін Мюір заўважае істотную розніцу ў іх зыходных светапоглядных пазіцыях. Калі аўтары мінулага апавядалі пра тое, што мела форму «завершанай гісторыі», то сучасныя пісьменнікі апавядаюць гісторыю, якая пакуль што не мае свайго лагічнага заканчэння. Некласічны раман як мастацкую з'яву неадназначна ацэньваюць даследчыкі розных нацыянальных літаратур. Напрыклад, венгерскі літаратуразнаўца Міклаш Беладзі вылучае іншасказальны раман, дзе карэнным чынам змяняецца функцыя апавядальніка, эпічны элемент прадстаўлены мінімальна, героі могуць станавіцца сімваламі, а кампазіцыю твора можна назваць абстрактнай. Разам з тым, тое «што гэты тып рамана губляе, ігнаруючы эпічную асязальнасць, ён можа вярнуць удумлівай маральна-этычнай сур'ёзнасцю пастаноўкі актуальных пытанняў. І такім чынам ён выконвае самае сучаснае прызначэнне рамана» [1, с.105]. У цэлым гэта мастацкая форма рамана выяўляе эстэтычную тэндэнцыю да заглыблення філасофскай праблематыкі.

Філасофскі аспект вынікае са спецыфікі творчага мыслення аўтара, праяўляецца ў творы ў выглядзе вобразных ілюстрацый, пісьменніцкіх каментарыяў да нейкай ідэі, прадвызначае кампазіцыйную арганізацыю твора, сюжэтны рух, мастацкі канфлікт і развіццё характараў. Постмадэрнісцкі раман у беларускай літаратуры заяўлены найперш як аўтарскі мастацкі эксперымент, не абмежаваны ніякімі жанравымі патрабаваннямі, арыентаваны на свабоднае чытацкае ўяўленне.

У сучасным беларускім рамане стылізацыя пад гістарычны апавяд выступае як адметны прыём мастацкага іншасказання. Так, раскрываюцца сацыяльныя праблемы нашай сучаснасці ў рамане Наталкі Бабінай «Рыбін горад» (2007), дзе ўдала спалучаны прыгодніцкія і дэтэктыўныя элементы. Твор вылучаецца дынамічным сюжэтам, які трымае чытача ў напружанні, разам з тым пісьменніца заглыбляе падзейную канву філасофскімі разважаннямі галоўнай гераіні, што дазваляе па-наватарску ўвасобіць тыповыя аспекты чалавечага жыцця. Раман складаецца з шэрагу мініячюр, большасць з якіх рэпрэзентуюць вобразнае апісанне адной падзеі, што дазваляе іх

акрэсліць як падзейныя замалёўкі. Некаторыя мініяцюры вызначаюцца філасофскай шматзначнасцю і лаканічным зместам, напрыклад, «Норы ў часе», дзе галоўная гераіня прызнаецца: «Любімы мой занятак – рыць норы ў часе. Калі іх рыю, калі-нікалі таксама чую шэпт зямлі. Але рэдка» [2, с.8]. Нізка мініячюр выяўляе паслядоўнае падзейнае развіццё як дэтэктыўнай, так і прыгодніцкай лініі, не разбурае архітэктонікі твора, адметнай апісальнасцю працягвае традыцыю раманага жанру.

Н. Бабіна асэнсоўвае сучаснасць у яе сувязі з мінулым, раскрывае сённяшняга чалавека неад’емнага ад гісторыі яго роду, сям’і. Так, згадваюцца такія вёскі малой радзімы пісьменніцы, як Страдчэ, Любча, Дабрацічы. Пра Любча сама гераіня выпадкова даведваецца з дакумента Луцкага архіва, паколькі пра яго ўжо ніхто з яе пакалення не чуў, і месца, дзе стаяла вёска ў сорок дымоў, не ведаў. Як зазначае сама аўтарка, не стала сяльца нейкай Любові, як і многіх іншых. У Дабрацічах жывуць некалькі карэнных жыхароў, а з большага вёску займаюць дачнікі, якія ўяўляюцца чужымі, няздольнымі падтрымаць традыцыю пераемнасці пакаленняў. Усе карэнныя жыхары Дабрацічаў маюць прозвішча Гадуны: «У нас ва ўсіх тут адзін корань – з адным прозвішчам, адно да аднаго падобныя, грубыя цела, з шышкатымі галовамі і высечанымі сякерай з дрэва тварамі: таўставатае пераносьсе, пукаты лоб, шырокія сківіцы і няроўныя зубы. Але ніхто ня скажа на дабрацінцаў, што непрыгожыя – жыццёвая сіла дае нам нешта большае, чымся банальную саладжавую прыгажосць» [2, с.22–23].

Каларытнай асобай, якая ўвасабляе фізічную і духоўную моц чалавека, у творы выступае Макрыня, бабуля галоўнай гераіні Алы Бабылёвай. Гэта старая дзевяноста сямі гадоў, якая не прызнае ні таблетак, ні дактароў, яна звыкла рабіць усё сама і ніякую работу не лічыць цяжкай. Макрыня выгадала Алу і яе сястру Уляну, калі яны засталіся без бацькоў, яна зрабіла нямала значнага, хоць на першы погляд і зусім звычайнага: як прыгадваюць пра яе героі, не было нікога ў Дабрацічах, хто б раней за яе ўставаў, яна адзіная з жанчын магла ўпраўляцца на жніярцы, біцца з аграномам, павесіць шалёнага ката. Хто разумее бабулю, той разумее ўсё, пераканаўча даводзіць пісьменніца і запэўнівае, што Сусвет трымаецца на бабулі. Гэты вобраз у творы набывае сімвалічнае гучанне: аўтарка, выкарыстоўваючы прыём «сюжэт у сюжэце», паказвае не толькі нашу сучаснасць, але і рэканструюе асобныя моманты з мінулага – узнаўляе Бярэсце сярэдзіны XVII стагоддзя. Гэта адбываецца дзякуючы таму, што Ала «рые норы ў часе», называючы гэта суб’ектыўнымі галюцынацыямі, бачыць сваю прашчурку Макрыню: «Я не магла наглядзецца на *рыбін горад* – мой горад, поўны людзей і коней, поўны жыцця і стратаў, поўны сьветлага паветра. Час ад часу вецер даносіў да мяне пахі: хлебныя, смачныя, гнілыя, санныя, пахі вугольля, дыму, авечак. Я чула, як трубяць у горадзе хейнал; то сьмех, то крыкі, то стукат, то песьні – працяглыя, галосныя – даносіліся стуль. Калі-нікалі міма пралятала – то на чорным коніку, то ў вазку – Макрыня» [2, с.220]. Як пераконваецца дзякуючы ўсведамленню тагачаснай рэчаіснасці галоўная гераіня, такой, падобнай да Макрыні, паводле адвечнага закону родавай пераемнасці, магла б быць і яна сама, і яе ўнучка.

У цэлым пераемнасць мінулага і сучаснага выяўляе ідэйны змест рамана: у рачной плыні адбываецца старажытнае Бярэсце, што выклікае ўражанне, як быццам пад вадой ёсць яшчэ адзін горад – «рыбін горад, падводны і падступны, які дахамі дамоў глядзіць уніз. Нібыта гэтыя два гарады, неадрыўныя, адно цэлае, раптам вырасьлі зь зямлі, як ад кораня, расьцьвілі сярод зялёных шатаў, як пук жыцця, як кветка мальвы з празрыстымі шаўковымі палёсткамі – масты, сьцены, дрэвы над вадой і пад ёю. Нібыта там і там жылі людзі» [2, с.217]. Пісьменніца паслядоўна супастаўляе ўчынкі людзей з мінулага і сваіх сучаснікаў. Падчас аднаго з народных хваляванняў, а такія падзеі былі нярэдка для XVII стагоддзя, пані войтава абвінавачвае Макрыню ў вядзьмарстве, якая, баронячыся ад натоўпу, забівае шабляй таго, хто першы да яе кінуўся – гэта быў пляменнік войтвай, пан Кукаль. У наш час унучкі яшчэ адной Макрыні змагаюцца з багатым бізнэсоўцам Іванам Мітрычам Кукалем, звязаным з крымінальным светам, не жадаючы яму прадаваць свой дом, а Кукаль імкнецца выкупіць найлепшую зямлю ў Дабрацічах, каб пабудаваць дом адпачынку дзеля прыкрыцця незаконных спраў.

Ала і Уляна з Гадуноў шукаюць скарб пана Трызны, і для таго, каб яго знайсці, трэба добра ведаць гісторыю: Трызна, уцякаючы ад рабаўнікоў, хавае куфэрак з пярсцёнкамі, і паспявае перадаць запіску аб месцы захавання скарбу, пасля чаго трагічна гіне. Яго сын не здолеў адшукаць спадчыну, і доўга пасля таго лічылася, што скарб згублены. У наш час засталіся некаторыя ўскосныя архіўныя сведчанні, супаставіць і прааналізаваць якія можа не столькі гісторык па адукацыі, колькі сапраўдны прадстаўнік роду. Спалучанасць у творы розных часоў дазваляе праводзіць тыпалагічныя паралелі з вядомым раманам Уладзіміра Караткевіча «Чорны замак Альшанскі», дзе галоўны герой бачыць сны аб мінулым, дзеля расследавання забойства спазнае гісторыю роду

князеў Альшанскіх, а дэтэктыўная інтрыга выяўляе розныя проблемныя моманты пісьменніцкай сучаснасці, выступае рухавіком мастацкага дзеяння.

Разам з тым у рамане «Рыбін горад» акцэнтуюцца такія адвечныя пытанні, як узаемадзеянне чалавека і грамадства, чалавека і ўлады. Галоўная гераіня на ўласным прыкладзе імкнецца асэнсаваць такія негатыўныя сацыяльныя з'явы, як п'янства і наркаманыя, знайсці шляхі выхаду з духоўнага і жыццёвага крызісу. Пісьменніца паказвае сур'ёзныя жыццёвыя акалічнасці: страта дачкі штурхае Алу пачаць ужываць наркатыкі, з-за чаго яна патрапляе ў небяспечнае асацыяльнае асяроддзе, гераіню абвінавачваюць у забойстве, якога яна не чыніла. Зразумела, што ў такіх абставінах чалавек губляе сябе, веру ў жыццё, ад яго адмаўляюцца блізкія. Паглыбленае мастацкае даследаванне гэтых праяў у маральна-этычных адносінах рэпрэзентуе раман Н. Бабінай як твор падкрэслена сучасны, сацыяльны раман, дзе адметна інтэрпрэтуецца праблема вартасці чалавечай асобы ў сучасным свеце. Пры гэтым пісьменніцу цікавіць далейшы лёс чалавека, які, не выявіўшы дастатковай трываласці, апынуўся па-за межамі звыклага грамадскага асяроддзя. Шлях да вырашэння знаходзіцца дзякуючы звароту да сямейнай традыцыі, сямейнай памяці, а праз узаемадзеянне мінулага і сучаснасці раскрываецца аўтарская філасофія. Н. Бабіна паслядоўна пераконвае, што наша сучаснасць – гэта люстрыны адбітак мінулага, вынік чалавечых учынкаў тых людзей, якія жылі на гэтай зямлі да нас. Яны звязаны з намі крэўнай сувяззю, чым і тлумачыцца як знешняе, так і ўнутранае падабенства, што прадвызначае ў нашым жыцці нашмат болей, чым падаецца на першы погляд.

Такім чынам, перажывышы нямала прыгод, урэшце адшукаўшы скарб, кожны з герояў па-свойму распараджаецца матэрыяльнымі каштоўнасцямі, зыходзячы найперш з правяраных маральных перакананняў. Напрыклад, Ала адкрыла прытулак, як гаворыць сама гераіня, для бяздомных людзей і жывёл, дзе заўсёды кагосьці ўладкоўваюць, мыюць, кормяць. Яе сястра Уляна сваю частку грошай аддала на арганізацыю незалежнага спадарожнікавага канала, таму што лічыла гэта патрэбнай альтэрнатывай дзяржаўным сродкам масавай інфармацыі. Толькі, сябар дзяцінства, які дапамагаў сёстрам шукаць скарб, адкрыў турыстчную фірму, набыў дырыжабль і распрацаваў турыстычны маршрут «Неба над Бугам». Нягледзячы на «мазаічную» структуру, у творы паслядоўна раскрываецца мастацкае дзеянне, выяўляецца і традыцыйная вобразная арганізацыя: галоўная гераіня – мікраасяроддзе, якое вылучаецца ў грамадскім асяроддзі.

У беларускім прыгожым пісьменстве заяўлены прыклады сучаснага рамана, якія раскрываюць індывідуальна-аўтарскае выкарыстанне прыёмаў постмадэрнісцкай эстэтыкі. У адным творы можа быць арыгінальна спалучана не толькі прыгодніцкае і дэтэктыўнае пісьмо, у чым выяўляецца традыцыя класічнага рамана, але і назіраецца сінтэз гістарычнага і сацыяльнага рамана, дэтэктыўнай інтэрпрэтацыі падзей з філасофскім асэнсаваннем звязаных з імі жыццёвых праяў. Пісьменніца звяртаецца не столькі да адной выбранай тэмы, колькі спалучае аспекты розных тэм у нетыповых узаемасувязях, імкнецца да іх маральна-этычнага асэнсавання. На фармальным узроўні аўтар адмаўляецца ад эпічнай апісальнасці і апавядальнасці, звяртаецца да «мазаічнай» структуры. Ідэйна-мастацкая ўвага акцэнтавана на ўнутраным свеце чалавека, вобразе галоўнага героя і акаляючай грамадскай рэчаіснасці, якая існуе ў яго ўяўленні, у выніку чаго ўзрастае роля асобы аўтара.

Літаратура

1. Беладзі, М. Возможности и перспективы романа. Есть ли у романа будущее... / М. Беладзі // Судьбы романа : сб. ст.; пер. с англ., фр., итал., исп., нем., болг., рум. и словац. яз. – М.: 1975. – С. 99–105.
2. Бабіна, Н. Рыбін горад : раман / Н. Бабіна. – Вільня : Інстытут беларусістыкі, 2007. – 309 с.

G.V. Navaseltava

Vitebsk State University named after P.M. Masherov

e-mail: Novoseltseva.amma@mail.ru

Generic and stylistic peculiarities of the novel «Ribin town» by Natalia Babina

Key words: postmodernism, generic synthesis, experimental novel, the main hero, author.

In the contemporary Belarussian literature the novel is a popular genre among young writers. The most prominent level in the author innovation is showed in the novel «Ribin town» by Natalia Babina, which is characterized by its generic and stylistic synthesis. The novel is determined by its philosophy, attention to the inner world of the main hero, a close communicative contact between the author and the reader, multilevel semantics, imaginative details.

УДК 821.161.3.09

**УЛАДЗІМІР КАРАТКЕВІЧ І РАМАНТЫЗМ:
ДА ПРАБЛЕМЫ ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧАЙ ТРАКТОЎКІ ТВОРЧАГА МЕТАДУ ПІСЬМЕННІКА**

Ключавыя словы: літаратурны метада, рамантызм, рамантычная пачуццёвасць, прадметная канкрэтыка, стылёвая парадыгматыка.

Артыкул прысвечаны праблеме асэнсавання беларускімі навукоўцамі спецыфікі літаратурнага метаду У. Караткевіча, які на адпаведным этапе сталення таленту творцы (нават у межах аднаго твора) набываў дамінантныя рысы рамантычнага, рэалістычнага або мадэрнісцкага пісьма.

Крытыкай і літаратуразнаўствам, пачынаючы з другой паловы 60-х гадоў XX стагоддзя, акрэслены найбольш характэрныя перспектывы фундаментальнага вывучэння творчай спадчыны пісьменніка – ад вырашэння загадкі творчага метаду, спасціжэння вобразна-стылёвай непаўторнасці яго мастацкага свету да асэнсавання месца У. Караткевіча як у нацыянальнай, так і сусветнай літаратуры.

Калі прыняць пад увагу той факт, што мастацкі метада – гэта не толькі пэўная эстэтычная ўласцівасць, характэрная для многіх пісьменнікаў, прыналежных да розных эпох, краін і народаў, не толькі “сістэма гістарычна абумоўленых творчых прынцыпаў, якімі мастакі, блізкія па сваіх ідэйна-мастацкіх пазіцыях кіруюцца пры адборы, абагульненні і ацэнцы жыццёвых з’яў” [9, с.49], але і тое, што ў кожным новым творы геніяльна таленавітай асобы мастацкі метада можа заяўляць пра сябе па-новаму, то падобнае сцверджанне з’яўляецца абсалютна правамерным для мастацкага самавыяўлення Караткевіча-празаіка.

Яшчэ ў першай палове 70-х гадоў С.А. Андраюк абазначыў як самае важнае для навукоўцаў-тэарэтыкаў уменне “ўбачыць за літаратурай пісьменніка, яго своеасаблівае мастацкае аблічча”. Пагодзімся з аўтарам: кожны творца “навакольны свет, чалавека ў ім бачыць і асвойвае, адлюстроўвае і ацэньвае па-свойму” [1, с.4]. У артыкуле “На рамантычнай хвалі” літаратуразнаўца зусім адназначна назаве Караткевіча “пісьменнікам пераважна рамантычнага складу, рамантычнага ўспрыняцця свету” [2, с.210]. У развагах пра мастацкі свет твораў пісьменніка канца 50-х – пачатку 60-х гадоў (нарысы “Казкі янтарнай краіны”, “Дрэва вечнасці”, апавяданні “Барвяны шчыт”, “Залаты бог”, аповесць “Чазенія”, раман “Леаніды не вернуцца да Зямлі” (“Нельга забыць”) і інш.) даследчык выкарыстоўвае такія тэрміналагічныя паняцці, як рамантычнасць, рамантычны склад мыслення, рамантычнае ўспрыняцце свету, але ні разу не ўжывае тэрмін “рамантызм”.

Крытычныя назіранні аўтар артыкула завяршае досыць метафарычнай высновай пра тое, што “моцная, высокая і мнагаводная” рамантычная хваля ў творчасці У. Караткевіча “ідзе з рэальных глыбіняў, утвараецца з водаў шырокага жыццёвага мора” [2, с.218]. А гэта азначае, што нават на раннім этапе творчасці пры дамінантных праявах рамантызацыі жыцця У. Караткевічу ўласціва глыбокае адчуванне рэальнасці з яе багатай фактычнай асновай, з канкрэтна рэальнымі ўмовамі, з праўдай асабіста перажытага.

Прырода таленту празаіка трактуецца толькі праз уласціваю яму рамантычнасць. Разам з тым, даследчык не зробіў ніякай спробы, каб зразумець пазіцыю пісьменніка, яго рэакцыю, скажам, на лісты чытачоў часопіса “Молодая гвардия”, у якіх гаварылася пра рамантыку ў аповесці “Чазенія”. Такое ўспрыманне мастацкага стылю твора сам аўтар аповесці назваў глупствам: “Усё ў мяне звычайная рэальнасць. Толькі трэба бачыць гэтую рэальнасць дзіўнай, выключнай”. Да прыведзеных слоў навуковец дадаў свой сціплы, у нечым наіўны каментар: “Праўда, сам пісьменнік чамусьці адмахваецца ад рамантычнасці” [2, с.210].

Сучасныя тэарэтыкі літаратуры ставяць пытанне аб размежаванні паняццяў “рамантыка” і “рамантызм як творчы метада”. Напрыклад, В. Я. Халізеў падкрэслівае, што “рамантыкай прынята называць свет думак і настрой, звязаны з уздымам пачуццяў асобы, паўнотой душэўнага быцця, верай чалавека ва ўласныя бязмежныя магчымасці, з радасным прадчуваннем здзяйснення самых высокіх, заповітных жаданняў і памкненняў” [14, с.73]. Беларускі тэарэтык В. І. Яцухна лічыць, што пад рамантыкай “падразумяваецца пазачасавы, не прывязаны да нейкай канкрэтнай эпохі пафас літаратурна-мастацкага твора, своеасаблівы тып ідэйна-эмацыянальных адносін да жыцця, у аснове якога ляжыць глыбока асабістае, напружана-страснае імкненне да ўзвышанага ідэалу, незадаволенасць існуючым становішчам і прага іншага, лепшага і прагажэйшага жыцця ” [15, с.206]. Беларуская энцыклапедыя (т. 13) дае больш лаканічнае вызначэнне паняцця: “Рамантыка – незвычайнасць, нязвяданасць чаго-небудзь, якая выклікае эмацыянальныя, прыўзнятыя пачуцці,

адносіны” [3, с.299]. Як бачна, рамантыка – гэта найперш пачуццёва-эмацыянальны тып адносін, рэакцыя аўтара, персанажа на ўсё, што ўражае сваёй нязвыкласцю і становіцца адкрыццём.

Асэнсоўваючы напрамкі стылёвых пошукаў беларускай прозы 60-х гадоў, П. К. Дзюбайла (артыкул “Пошукі стылю” – 1969) спыняе ўвагу на рамантычных стылёвых тэндэнцыях, якія, на думку даследчыка, найбольш выразна праявіліся ў творчасці У. Караткевіча. Абазначыў пры гэтым, што ў “Каласах пад сярпом тваім” аўтар адбірае “той матэрыял і тых герояў, якія прыдатны для рамантызацыі”. Пагодзімся з крытыкам: сапраўды, рамантызаваным творам уласціва “канцэнтрацыя паэтычнага зместу і суб’ектыўнага настрою, экспрэсіўнасць і эмацыянальнасць” [6, с.132]. На думку крытыка, – гэта уласцівасць не толькі твораў з моцным лірычным пачаткам, але і рамантызаванай прозы. Зробіць акцэнт і на тым, што “сам моўны стыль, па сутнасці, рэалістычна-бытавы” [6, с.132]. Даследчык лічыць, што “Каласы пад сярпом тваім” у аснове сваёй рэалістычны твор: “Рамантычны па свайму духу, па канцэпцыі і ідэйна-мастацкай накіраванасці раман “Каласы пад сярпом тваім” у аснове сваёй рэалістычны паводле пісьма” [6, с.134].

Наконт сутнасці прыроднага таленту У. Караткевіча, асаблівасцей яго творчага метаду ў навуковым і літаратурна-творчым асяроддзі трывала ўсталявалася думка, што “Караткевіч – рамантык ва ўсім, нават у катэгарычным адмаўленні рамантычнай прыроды свайго таленту” [8, с.124]. Так лічыў У. Калеснік. Адзін з нямногіх, ён паспрабаваў у цыкле літаратуразнаўчых эсэ (“Братанне з Караткевічам”, “Неспакойны Пегас”, “Кантэкст несмяротнасці”) тэарэтычна абгрунтаваць прычыны такога катэгарычна-тэндэнцыйнага караткевічаўскага ўспрымання тэрміна “рамантызм”. “Склалася яно, – па меркаванні аўтара эсэ, – калі рамантызм стаў казлом адпушчэння за хібы рэалізму”.

Блізкай да меркавання У. Калесніка наконт таго, што У. Караткевіч на ўсё жыццё заставаўся ваяўнічым рамантыкам, і думка Д. Бугаёва: “Караткевіч і там, дзе ён у нечым ішоў ад рэальнай жыццёвай фактуры, пераствараў яе па законах рамантычнай паэтыкі” [4, с.164]. Цалкам пагадзіцца з думкай аўтара артыкула не выпадае. Сучасная дакументальна-мастацкая літаратура (дзённікі, мемуары, эсэістыка, запісныя кніжкі пісьменніка, яго эпістальная спадчына), мемуарна-эсэістычная кніга А. Мальдзіса “Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча”, шчодрая на факталогію манаграфія А. Вераб’я “Абуджаная памяць” адназначна пераконваюць у тым, як часта У. Караткевіч ішоў ад рэальнай жыццёвай асновы. Мае рацыю аўтар манаграфіі, калі сцвярджае, што пісьменнік “валодаў непаўторным і дзівосным талентам, здольнасцю бачыць ідэальнае ў чалавеку, жыцці і прыродзе” [5, с.214].

Спробу такіх літаратуразнаўцаў, як А. Мальдзіс, які загаварыў пра спалучэнне будзённага, дакладнага, рэалістычнага з узнёсла-рамантычным у творчасці У. Караткевіча на працягу ўсяго мастакоўскага шляху пісьменніка, Д. Бугаёў назваў уступкай даследчыка сацрэалістычнай дагматыцы, “рэалістычнай падпоркай” караткевічаўскага рамантызму [4, с.157]. Выказванне ж А. Вераб’я пра тое, што ў творах Караткевіча “спалучэнне рамантычнага светаадчування з глыбока рэалістычным разуменнем рэчаіснасці з’яўляецца характэрным для яго творчага метаду” [5, с.214], палічыў непераададзеным літаратуразнаўчым стэрэатыпам пра сумесь у Караткевіча рэалізму і рамантызму.

Дасведчаны і паслядоўны ў пошуках ісціны аўтар артыкула прызнае (хоць і з вялікай нацяжкай), што падобнае спалучэнне калі і здараецца ў сур’ёзных майстроў, “дык толькі як з’ява неарганічная, часовая, пераходная. <...> Праўда, гісторыя літаратуры і мастацтва ведае безліч прыкладаў, калі адзін і той жа мастак карыстаецца рознымі творчымі метадамі, ад адной стылістыкі пераходзіць да другой. Аднак робіцца гэта ў розных перыяды ці ў розных творах, а зрэдку і ў межах аднаго твора, але ў яго розных выяўленчых пластах, кожны з якіх ў добрых майстроў усё роўна захоўвае сваю адметнасць, сваю сістэмную ўнутраную цэласнасць [4, с.158]. І ўсё ж даследчык прыходзіць да адназначнага, катэгарычнага вываду: “Арыгінальны мастак Караткевіч і пачынаўся як рамантык, і заставаўся ім на працягу ўсёй сваёй творчасці. Бо рамантычнае светаадчуванне было для яго надзвычай арганічным, вызначала глыбінную сутнасць яго і літаратурных, і жыццёвых пазіцый” [4, с.158].

Пэўныя штрыхі ў характарыстыку рамантычнага ў творчасці У. Караткевіча дадае эсэ Г. Кісялёва “Ён умеў даражыць сяброўствам”, у якім прызнаецца ўзаемадзеянне ў творчасці пісьменніка рамантычных і рэалістычных рыс і нават зроблена спроба патлумачыць вытокі караткевічаўскай рамантычнасці: “Чамусьці вельмі не любіў, калі крытыкі называлі яго рамантыкам, хоць пры яго эрудыцыі не мог не разумець, што яго творчасць уяўляе сабой сплаў, сінтэз рэалістычных і рамантычных рыс. Але ў яго была зусім іншая мера рэальнага ў жыцці. Ён лічыў, што ўсё тое яркае, пра што ён піша, сапраўды растварана ў жыцці, толькі мы гэтага не заўважаем” [12, с.243]. Не заўважаем па сваёй недасведчанасці або эстэтычнай глухаце.

Аспрэчваючы прыналежнасць да рамантызму як творчага метаду, У. Караткевіч адстойваў права бачыць, разумець і ўзнаўляць гістарычнае мінулае суадносна з асабістай дасведчанасцю,

інтэлектам, эстэтычнымі ідэаламі і нешаблонным асэнсаваннем таго велічнага і трагічнага, духоўна высокага і злавесна агіднага, подлага, што было на шляху гістарычнага быцця народа. Таму і выходзіць караткевічаўскі рамантызм за межы звыклых тэарэтычных характарыстык. Бадай, у кожным творы побач з праявамі рамантычнай стылістыкі заяўляе пра сябе штосьці такое, што на новым вітку сталення творчай індывідуальнасці пісьменніка набывала большую акрэсленасць або становілася дамінантнай адзнакай стылёвай парадыгматыкі, уласцівай рэалізму або мадэрнізму. У такім выпадку да месца прыгадаць выказванне В. М. Жырмунскага аб тым, што “літаратурная плынь, як любая гістарычная з’ява, уяўляе сістэму не замкнутую, а адкрытую, якая знаходзіцца ў працэсе развіцця і якая пераходзіць у наступную гістарычную сістэму” [7, с.146].

Многае паўплывала на творчы патэнцыял У. Караткевіча напрыканцы 50-х гадоў. Грамадска-палітычны тонус жыцця ў краіне, год вучобы на Вышэйшых літаратурных курсах у Маскве, напружана-дынамічная атмасфера ў культурна-творчым асяроддзі інтэлігенцыі, захапленне сталічнай моладзі “навейшымі замежнымі фармалістамі”, сямейная трагедыя, балючае каханне да выкладчыцы гісторыі мастацтва – усё пасадзейнічала нараджэнню зусім іншага погляду на сябе як творцу. У яго лісце да Я. Брыля (11.X.59) чытаем: “І сам я стаў іншым, і апаваданні цяпер буду пісаць не так. Быццам адзін памёр, а другі нарадзіўся” [11, с.75].

Мабыць, гэтую феноменальную здольнасць У. Караткевіча да істотных змен у яго канцэптуальна-выяўленчых і жанрава-стылёвых стратэгіях на пэўным вітку жыццёвага і творчага шляху і не ўлічыў крытык Д. Бугаёў. Прынамсі, такія творы пісьменніка на тэму мінулага, як “Сівая легенда”, “Дзікае паляванне караля Стаха”, “Каласы пад сярпом тваім”, “Хрыстос прыязмліўся ў Гародні”, “Чорны замак Альшанскі”, без ніякіх агаворак пазначыў толькі пячаткай рамантызму. Асобна – спецыяльным абзацам – падкрэслена, што “вельмі ярка выявіўся рамантызм Караткевіча ў апавесцях “Чазенія” і “Ладдзя Роспачы”” [4, с.170]. І ўсё ж аргументаў на карысць віравання ў стылістыцы “Ладдзі Роспачы” рамантычных праяў даследчыку, відаць, не хапіла, паколькі абмежаваўся скупой канстатацыяй таго, што рамантызацыя “непасрэдна ў стылі аповесці <...> выяўляецца толькі зрэдку” [4, с.171]. Думаецца, заканамерным з’яўляецца і тое, што не робіцца аўтарам артыкула ніякай спробы “прачытаць” раман “Хрыстос прыязмліўся ў Гародні” з рамантычных пазіцый, паколькі ў творы валадарыць стыхія постмадэрнісцкага дыскурсу.

Талент У. Караткевіча настолькі мнагагранны, непрадказальны, а пошукі найбольш дзейсных і па-мастацку арыгінальных прыёмаў і спосабаў выяўлення ідэй і філасофскіх канцэпцый ураджаюць сваёй навізнай, што лічыць пісьменніка толькі прыхільнікам рамантычнага метаду будзе неапраўданым. Варта прыгадаць і такую трактоўку караткевічаўскага рамантызму, выказаную пэтам і навукоўцам А. Лойкам: “<...> у рамантыка заўсёды пад рукой высокае з нізкім, нізкім ён як бы вяртае на зямлю, вяртае ў свет не падзесяцяроных пачуццяў, не рамантычнай звычайнасці, а ў будзённасць, у запэўніванне, што рэальны свет для яго існуе, што ён рэаліст, а не выдуманшчык” [13, с.35].

На самым пачатку творчага самавыяўлення ў лісце да М. Танка ад 27 мая 1956 года малады літаратар пісаў пра тое, якое месца ў яго пісьменніцкім мысленні і мастакоўскіх уяўленнях займаюць канкрэтныя факты, дакументы або прадметы пэўнай эпохі. Яму так патрэбна было зрокава, на дотык дакрануцца да сівой даўніны: тады яго эмацыянальна-рамантычнае захапленне, буйнасць фантазіі набывалі рэалістычную акрэсленасць. Пісьменніку важна было адчуць старажытны дух, водар эпохі, каб потым сцвердзіць значнасць, нягленнасць праяў нашай даўняй культуры і гістарычную велічнасць здзейсненага продкамі. Кожная сустрэча з той альбо іншай памяткай даўніны выклікала не толькі рамантычна-ўзнёслае захапленне мінуўшчынай, але і нараджала вострае жаданне вярнуць беларусу яго сапраўдную гісторыю. Падкрэслім, што сустрэчы з памяткамі даўніны не толькі выклікалі рамантычную захопленасць мінуўшчынай, але і абумоўлівалі ўнікальную відушчасць пісьменніка. Тады далёкае жыццё паўставала ў абсалютна канкрэтных рэаліях. Паўставала такім, як гэта здарылася ў вершаваным шэдэўры “Сырцовыя цагліны”. Рамантычная ўсхваляванасць (“амаль што да слёз”), роздум над няўмольным рухам часу раптам саступаюць месца рэалістычна выпісанаму малюнку сонечнага дня, калі старажытны дойлід рыхтаваў адменныя цагліны, што потым ляглі ў аснову крэпасці. Заняты абедам, майстар не заўважаў, як свавольны гарэза-сыноч прайшоўся па вільготных цаглінах. І той “адбітак лапэткі малой” вырастае ў вершы паэта да сімвала вечнасці нашай зямлі і яе слаўнага мінулага.

Часта пісьменніку даводзілася чуць ад тых, хто скептычна ўспрымаў яго мастацкую праўду пра гістарычнае мінулае, закіды ў празмерным фантазіраванні – маўляў, такога навыдумляў і сам паверыў у свае фантазіі. У адказах на пытанні Т. Шамякінай пісьменнік абазначыў сваё разуменне ролі фантазіі ў творчым працэсе: “Фантазія неадлучная ад логікі, свайго фундамента. Іначай гэта – грушы на вярбе” [13, с.340]. У аснове пісьменніцкіх фантазій была асобая відушчасць, якая вяла да поўнага “растварэння”, паяднання душой, свядомасцю, эмоцыямі, бачаннямі з той прадметна-канкрэтнай рэальнасцю, якая становілася аб’ектам яго мастакоўскай увагі. Дарэчы, у рамане

“Нельга забыць” двойчы здзіўляе такой відушчасцю Андрэй Грынкевіч – у час паездкі на Нерль і ў Багалюбава.

Калі ж весці размову пра мастацкі стыль, а тым больш пра творчы метады У. Караткевіча, абсалютызуючы праявы рамантызавана-эмацыянальнай рэакцыі пісьменніка на філасофію часу, гістарычную праўду нацыянальнага быцця і ментальнасць беларуса, то агульная карціна яго мастакоўскіх пошукаў будзе вызначацца пэўнай аднастайнасцю, а сам творца не будзе тым “рознавелічным” Караткевічам, якога пазіцыянуе чытачу А. Лойка, ствараючы ў сваім эсе “Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі” вобраз геніяльнага творцы.

Абазначана і тая выяўная, на думку эсэіста, мяжа, якая засведчыла відавочныя змены ў характары караткевічаўскай рамантыкі, калі ўспрымаць яе як тып аўтарскай эмацыянальнасці: “Пасля 33-х, да мяжы 1966–1967 гадоў, Караткевіч быў асабліва ўздымны, асабліва малады ў сваёй надзвычайнай маладосці, у сваіх пісаніне і паводзінах, у сваіх буднях і святах, у асяроддзі, любым сэрцу, мілым для яго, любімым” [13, с.45–46]. Сучаснае прачытанне творчых стратэгий У. Караткевіча, думаецца, немагчыма без “усаабдымнай характарыстыкі мастацкага цэлага імя якому – модус мастацкасці”, абазначаны тэарытыкамі-літаратуразнаўцамі як “той альбо іншы лад эстэтычнай завершанасці, скіраванай не толькі на адпаведны тып героя і сітуацыі, аўтарскай пазіцыі і чытацкага ўспрыняцця, але і ўнутрана адзіную сістэму каштоўнасцей і адпаведную ёй паэтыку” [10, с.55].

Падкрэслім, што нават на раннім этапе рэалізацыі свайго прыроднага таленту У. Караткевіч пры ўсёй рамантычнай узнёскасці і захопленасці адкрыццём вялікага, незвычайнага ў свеце і чалавеку быў моцна прывязаны да рэальнай, прадметнай канкрэтыкі. І гэта было характэрнай сутнасцю яго быцця ў рэальным свеце і мастакоўскай фантазіі.

Літаратура

1. Андраюк, С.А. Да пытання аб індывідуальным стылі пісьменніка / С.А. Андраюк // Стыль пісьменніка / Рэд. В.В. Барысенка, П.К. Дзюбайла. – Мінск: Навука і тэхніка, 1974. – С. 3–18.
2. Андраюк, С. Выяраючы жыццём: крытычныя артыкулы / С. Андраюк. – Мінск: Маст. літ., 1976. – С. 210–218.
3. Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мінск: БелЭн, 2001. – Т. 13: Праміле – Рэлаксі. – 576 с.
4. Бугаёў, Д. Рамантычны рыцар чалавечнасці: да 70-годдзя Уладзіміра Караткевіча / Д. Бугаёў // Полымя. – 2000. – № 11. – С. 155–175.
5. Верабей, А. Абуджаная памяць: нарыс жыцця і творчасці У. Караткевіча / А. Верабей. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 256 с.
6. Дзюбайла, П. У вялікай дарозе: літ.-крыт. артыкулы / П. Дзюбайла. – Мінск: Маст. літ., 1981. – С. 110–136.
7. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука: Ленинградское отделение, 1979. – 494 с.
8. Калеснік, У. Усё чалавечае: літ. партр., арт., нарысы / У. Калеснік. – Мінск: Маст. літ., 1993. – С. 66–132.
9. Рагойша, В. Паэтычны слоўнік / В. Рагойша. – Мінск: Беларус. навука, 2004. – 576 с.
10. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Изд. центр “Академия”, 2004. – Т.1: Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.
11. Уладзімір Караткевіч і Янка Брыль: перапіска: 1958-1983 // Шляхам гадоў / Уклад. У. Мархель. – Мінск: Маст. літ., 1990. – С. 54-138.
12. Уладзімір Караткевіч. Быў. Ёсць. Буду!: успаміны, інтэрв’ю, эсэ / уклад. Г. Шаблінская. – Мінск: Маст. літ., 2005. – 518 с.
13. Уладзімір Караткевіч: вядомы і невядомы: зборнік эсэ, вершаў, прысвячэнняў / уклад.: А. Верабей, М. Мінзер, С. Панізнік. – Мінск: Маст. літ., 2010. – 368 с.
14. Хализев, В.Е. Теория литературы: учеб., 2-е изд. / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2000. – 398 с.
15. Яцухна, В.І. Тэорыя літаратуры: дапаможнік для студ. філал. спецыяльнасцей ВНУ / В.І. Яцухна; Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2006. – 279 с.

V.V. Novitskaya

Minsk

e-mail: strahlbox@gmail.com

Vladimir Korotkevich and Romanticism: Relating to the Problem of Literary Interpretation of the Author's artistic Method

Key words: literary method, romanticism, romantic emotionality, objective particularities, stylistic paradigmatics.

The problem of understanding developed by the Belarusian literary scholars who investigate specific features of V.Korotkevich's literary method is analyzed in this article. The following idea has been stated: literary and aesthetic search is naturally combined within romantic, realistic and modernistic writing where stylistic features peculiar to a definite literary method is revealed (even inside of one stylistic harmony).

УДК 821.161.1

**«ЛИШНИЙ» В ОБЩЕСТВЕ, ИЛИ ТАЛАНТ НЕ ПРОДАЕТСЯ
(А.Н. Андреев «Апельсины на асфальте»)**

Ключевые слова: общество, талант, личность, лишний, герой.

В работе анализируется главный герой повести А.Н. Андреева «Апельсины на асфальте» Оскар Михайлович Малахов. Предметом изображения в повести является личность, поэтому персонаж рассматривается как персоноцентрический. Автор раскрывает суть трагедии героя, а также дает характеристику идейному содержанию повести.

В настоящее время все большую актуальность приобретает антропологическое литературоведение, и наибольший интерес в связи с этим представляет одно из его направлений – персоноцентрическое литературоведение, в центре которого – Личность. Основу сюжета произведений А.Н. Андреева составляет превращение человека в личность с помощью разума – умения мыслить. По мнению И.С. Скоропановой, художественным открытием писателя «...явилось создание образа «нового лишнего человека». Его литературные предшественники – Онегин и Печорин, но конфликт андреевского героя со средой имеет не социальный, а интеллектуальный (в каком-то смысле антропологический) характер» [2, с.6]. О.Ф. Таланцева рассматривает прозу Анатолия Андреева под углом зрения философии элитаризма, где элита – «страта талантливых, наделенных высоким творческим потенциалом личностей», а элитаризм – «культурный потенциал личности, ее духовное наполнение, тот человеческий ресурс, утрата которого может привести к окончательной духовной деградации» [3, с.19]. Показательной в этом плане, с нашей точки зрения, является повесть А.Н. Андреева «Апельсины на асфальте», в которой описывается жизнь такого «лишнего» человека.

Обывательский мир довольно мрачен и жесток: в нем не прощают тех, кто выбился за рамки принятого, попытался увидеть окружающую нас действительность другими глазами, обрести свободу. В принципе понятия «свобода» не существует, это просто фантом, что-то мимолетное и призрачное, неподвластное живому существу. Человека, который осмелится хотя бы просто приблизиться к ней, ждет лишь один исход – смерть. Именно это доказывает нам трагедия главного героя повести А.Н. Андреева Оскара Михайловича Малахова.

Что такое талант? Картины, созданные по заказу и приносящие деньги? Безвкусные карикатуры на истинную красоту? Или же незамысловатый пейзаж, в котором кроется глубинный смысл, но почему-то не вызывающий у наблюдателя ничего, кроме разочарования?

Ответ на данный вопрос прекрасно был известен Оскару Михайловичу. Дожив до пятидесятилетнего возраста, повидав на своем веку многое, он, вероятно, забыл про свой талант, дремлющий где-то в глубине его души. Герой уже многие годы писал «сиреневую мазню», от которой его «воротило» и слыл при этом «неподражаемым колористом» [1, 3]. Неудивительно, что вопрос незнакомой девушки о реальности его теней просто поразил художника и тем самым привлек его внимание, а необъяснимый интерес к Марусе заставил Оскара пригласить ее на встречу еще раз. Именно это приглашение и стало началом падения и одновременно возвышения художника. По какой-то неведомой причине Оскару Михайловичу хотелось видеть Марусю, нравиться ей, это был секрет, который ему самому не был ясен.

Кто-то скажет, что любовь в пятьдесят лет нелепа, невозможна. Но как быть, если только в этом возрасте удалось найти «близкого» человека, чей «взгляд на жизнь, ощущение жизни» были бы вам близки? [1, с.17]. Неважно, что разница в возрасте велика. Или важно? Общество раз и навсегда установило свои правила, нарушать которые – себе дороже. Мыслящий человек почему-то должен непременно скрывать свои истинные чувства, размышления и казаться на публике таким, как все, не выделяться из толпы, чтобы на него не показывали пальцем и не считали чудачком. Также и с чувствами, Оскар верно записал в дневнике: «Иногда светлые, высокие чувства разрушают человека, если они приходят в противоречие с другими светлыми и высокими чувствами» [1, с.24]. Действительно, мы очень зависим от общества, его мнения. Так, еще вчера порядочный женатый человек, полюбивший двадцатилетнюю девушку, сегодня становится изгоем. И дальнейшие рассуждения Оскара Михайловича: «свобода человека и благо общества приходят в противоречие. Человек, образцово воспитанный образцовым обществом, становится злейшим врагом себе» подтверждают это [1, с.25]. Герой понимает, что он должен быть «хорошим», посредственным, а не счастливым и свободным, т.е. лишним, иначе не выживешь: покарают свои же, «близкие» люди из самых добрых побуждений.

В повести три понятия: «любовь», «талант», «свобода» выступают синонимами. Получается, что художник не может пользоваться своим талантом в полной мере, так как он несвободен, и не может любить тоже по этой же причине. Но, разрубив оковы табу, полюбив, Оскар становится свободным, что дало толчок к развитию его творчества. Вся жизнь героя можно разделить на две части: ту, которая была до встречи с Марусей и ту, которую он сам охарактеризовал как «что-то случилось» [1, с.28]. Оскар обрел давно позабытую форму – начал «писать свежие пейзажи холодного лета», замечать, что «неброское может быть ярким» и «задышался» от этого ощущения [1, с.32]. Оскар Михайлович прошел и «испытание букетом», воссоздав образ неуловимой красоты. Любовь вернула его к жизни, освободила от гнета общественного вкуса, но за шедевр взяла непомерную плату...

Картина «Любовь» подкупила Марусю, после чего отношения окрасились в «преступный цвет надежды» [1, с.38]. Кажется, будто все, чего так хотелось, уже произошло: проявился талант, и нашлась долгожданная любовь. Но нет, на смену восторгу пришла боль, и «глупое чувство – открытость финала», а затем и расплата: беременность Маруси [1, с.41].

Оскару Михайловичу предстоял выбор: жена или Маруся. Нет, не так просто, ведь выбрать нужно было не ЧЕЛОВЕКА, а СЕБЯ. Того «условного» Оскара, который уже давно жил в мире, где «выставляют безусловные оценки», где быть собой – «неприлично и невозможно», и Оскара настоящего, естественного, презирующего «почтенную публику и ее мнение» [1, с.306]. Предстояло объяснение с женой, названное Оскаром Михайловичем «избиением младенцев», но выяснилось, что и она уже давно жила в двух мирах [1, с.45]. По ее словам, ничего страшного не случилось, нужно просто все забыть, потому что «ТАК НАДО. ТАК ЖИВУТ ВСЕ» [1, с.45]. Эти слова являются ключевыми во всей повести, это закон, по которому мы живем и который боимся нарушить. И именно эти слова послужили поводом к сопротивлению Оскара, который втянулся «в сражение за свободу человека» [1, с.46]. Художник почувствовал заговор против его «права быть самим собой» и в какой-то мере не ошибся. Общество не терпит тех, кто пытается быть выше его, и тех, кто стремится быть свободным. Доказательства не заставили себя долго ждать: картины Оскара перестали покупать и зашептались о «деградации» художника. А он уже не мог рисовать то, что сумел бы «намалевать любой пьяный бобер своим мокрым хвостом», его трагедия состояла в том, что он был не в состоянии «отказаться от себя» [1, с.47]. Неожиданно подвернулась удача: нашелся человек, которому понравились картины художника, но сработал Закон дома, и Оскар остался без денег. Несмотря ни на что Оскар Михайлович решился объявить себя и Марусю «законными мужем и женой» [1, с.52]...

Снова мы встречаемся с героем повести только поздней осенью. У него начался творческий кризис. Оказалось, что Малахов так и не сделал выбор. Его жена предприняла попытку суицида, отравившись красками Оскара Михайловича, а Марусю сбила машина (Закон дороги оказался сильнее человеческих желаний), и она лишилась ребенка. Обе лежали в больнице, обоих навещал художник, вроде бы опять ситуация выбора, да только он не знал, что «предстояло выбирать на сей раз» [1, с.53].

В повести раскрыта попытка личности преодолеть условности фальшивого мира, стремление к свободе, как в творчестве, так и в любви. Однако реальность сурова, герою не удалось найти Закон законов, по которому ему, возможно, даровалось бы право на счастье. Ведь и за те крупницы истинного счастья, которые Оскару удалось «украсть» у общества, ему пришлось многое отдать.

Оскар Михайлович умер на улице 17.11.2003 в одиннадцать часов тридцать три минуты, в такое же время он встретил Марусю, но только 17.05.2003. Прошло всего лишь шесть месяцев, однако именно в это время Малахов жил, любил, творил, а главное – был самим собой. Художник Оскар Михайлович Малахов – личность, герой персоноцентрического типа. Как известно, герои подобного типа – лишние, они не нужны обществу, а потому их «наказывают» равнодушием, презрением, изгнанием. Смерть – единственный выход, потому что вернуться к прежнему «условному» миру трудно, а отказаться от себя нового, настоящего, реального невозможно.

Не случайно в конце повести автор описывает падающий снежок: природа как насмешка над суетным мирком людей, как противопоставление смысла и пустоты. Идет снег... Время бежит... Все по-старому. Ничего не произошло... Жизнь идет своим чередом. Общество ждет новую жертву.

P.S. «Апельсины вывалились из пакета и широко раскатились по холодному асфальту» [1, с.54]. Почему повесть называется «Апельсины на асфальте»?

Впервые образ апельсина в повести появляется в руке у Маруси, она сравнивала себя с ним: «Я проста. Как апельсин» [1, с.24]. В конце повести художник не смог нарисовать разбросанные по столу апельсины. Апельсин – символ свободы, таланта, преступной любви. Почему апельсины – на асфальте?

Кажется, что этот фрукт не может лежать на асфальте, ведь апельсин – что-то яркое, выразительное, свободное, теплое и живое, а асфальт – унылое, серое и обыденное, неживое.

Оказывается, может.

Затоптанный талант = апельсины на асфальте.

Литература

1. Андреев, А.Н. Вселенная не место для печали : повести / А.Н. Андреев. – Минск : Маст. літ., 2013. – 366 с.
2. Скоропанова, И.С. Концептуальная парадигма прозы Анатолия Андреева : книга монографических ст. / И.С. Скоропанова ; БГУ, Филологический фак., каф. русской литературы. – Минск : 2015. – 135 с.
3. Таланцева, О. Философия элитаризма в прозе Анатолия Андреева : монография / Ольга Таланцева. – Минск : Изд. центр БГУ, 2012. – 240 с.

Y.N. Pasiutsina

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

findus00@inbox.ru

«Unwanted» in the society, or Talent is not for sale (A.N. Andreev «Oranges are on the pavement»)

Key words: society, talent, person, unwanted, hero.

The main hero Oscar Mikhailovich Malakhov is analysed in the article (A.N. Andreev «Oranges are on the pavement»). The article deals with the typology of heroes. The author tries to investigate the tragedy of the main character, to determine the type of the hero, to give its description.

I.B. Саверчанка

Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы НАН Беларусі

e-mail: ivasav@mail.ru

УДК 811.161.3+821.161.3.09

ЖАНРОВАЯ ШМАТСТАЙНАСЦЬ СТАРАБЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЫ X–XVIII стст.: ПРАБЛЕМЫ АТРЫБУЦЫІ І КЛАСІФІКАЦЫІ

Ключавыя словы: даўняя беларуская літаратура, стыль, жанр, атрыбуцыя, класіфікацыя.

У артыкуле даследуецца жанровая шматстайнасць старабеларускай прозы X – XVIII стст. з пункту гледжання атрыбуцыі і класіфікацыі.

На працягу X–XVIII стст. беларускія майстры мастацкага слова стварылі багатую эпічную літаратуру, шматстайную ў жанравым плане і тэматычна надзвычай разгалінаваную.

Выбар пэўнай жанравай формы, тыпу дыскурса – істотны эстэтычны арыенцір, важнае творчае рашэнне пісьменніка, якое наўпрост залежала ад ідэйна-мастацкай стратэгіі майстра слова, а таксама выбару сферы і прадмета літаратурнага асэнсавання.

Менавіта таму вывучэнне творчай стратэгіі і жанравай сістэмы белетрызаваных твораў X–XVIII стст. належаць да ліку базавых літаратуразнаўчых праблем, рашэнне якіх дазваляе глыбей зразумець характар паэтыкі і эстэтыкі старабеларускай літаратуры, паўней асэнсаваць яе культуралагічны і мастацкі феномен.

Адна з галоўных задач, якую ставілі перад сабой майстры слова X – XVIII стст., – паказаць барацьбу князёў і шляхецкіх групавак за найвышэйшую ўладу. Палітычным і вайсковым падзеям прысвечаны шматлікія сказанні, словы, пахвалы, занатоўкі, навелы, мініяцюры, запісы, аповесці, летапісы і хронікі. Да гэтай асноўнай жанравай групы належаць каля трох дзесяткаў яркіх помнікаў нацыянальнага прыгожага пісьменства.

Найбольш старажытнымі сведзімі эпічнымі творамі з’яўляюцца: “Сказанне пра запрашэнне варагаў”, “Занатоўкі пра Рагнеду”, “Мініяцюра пра рэйд Брачыслава на Ноўгарад”, “Слова пра славянскія плямёны, іх звычаі і пісьменства”, “Аповеды пра Усяслава Чарадзея”, “Полацкі летапіс”, “Слова пра князёў”, “Пахвала князю Расціславу Мсціславічу”.

Выключна загадкавы і надзвычай цікавы летапісны твор – “Сказанне пра запрашэнне варагаў”. Яго старажытны арыгінал не захаваўся. “Сказанне...” чытаецца паводле Лаўрэнцёўскага і Радзівілаўскага летапісаў. Верагодней за ўсё, яно было напісана ў Полацку ў другой палове X ст. у часы княжання Рагвалода.

У перыяд Вялікага Княства Літоўскага было створана мноства сведзіх эпічных твораў якраз на старабеларускай мове. На жаль, летапісныя творы перыяду ўзнікнення і станаўлення дзяржавы, як напрыклад, “Аповесць пра Міндоўга”, былі ў шэрагу рэдакцый істотна перароблены, а пасутнасці, дэфармаваны, у наступныя стагоддзі, пераважна, ўплывовымі жамойцкімі магнатамі і каталіцкімі біскупамі.

Старажытную першааснову больш-менш захавалі наступныя помнікі з часоў Вялікага Княства Літоўскага: “Аповесць пра Войшалка”, “Аповесць пра Трайдзеня і яго сына Лаўрэнція”, “Запісы пра

княжанне Віцены”, “Аповесць пра Гедзіміна”, “Запісы пра княжанне Альгерда”, “Аповесць пра вялікага князя Альгерда”, “Аповесць пра Ягайлу”, “Летапіс княжання Вітаўта”, “Аповесць пра рыцарскія справы і ўчынкi Вітаўта Вялікага”.

Аўтэнтчнымі помнікамі беларускага пісьменства і, таму, найбольш каштоўнымі, варта лічыць: “Сказанне пра Войшалка”, “Сказанне пра Даўмонта”, “Сказанне пра бітву на Ворсклі”, “Летапісец вялікіх князёў літоўскіх”, “Пахвалу вялікаму князю Вітаўту”, “Аповесць пра Падольскую зямлю”, “Хроніку грамадзянскай вайны”, “Аповесць пра паўстанне ў Смаленску”, “Летапіс княжання Казіміра Ягайлавіча”, “Хроніку падзей і здарэнняў за часамі княжання Казіміра Ягайлавіча”.

Найбольш значны помнік беларускага пісьменства – *“Летапісец вялікіх князёў літоўскіх”*, створаны каля 1430 года, верагодна, у Смаленску. Аўтар засяроджваецца на падзеях, якія адбываліся ў Вялікім Княстве Літоўскім пераважна ў другой палове XIV ст. Галоўная сюжэтная лінія “Летапісца...” – складаныя, а часам і драматычныя ўзаемаадносіны паміж тагачаснымі валадарамі – Вітаўтам і Ягайлам.

Сапраўдным шэдэўрам беларускай літаратуры XV ст. з’яўляецца *“Пахвала вялікаму князю Вітаўту”*, якая дайшла да нашага часу ў дзвюх рэдакцыях шасці летапісных спісаў. Твор быў напісаны прыкладна каля 1430 г. напярэдадні каранацыі Вітаўта. Аўтар адлюстравуе цэнтралізацыйную дактрыну Вітаўта Вялікага, яго палітыку накіраваную на аб’яднанне ўсходнеславянскіх земляў вакол адзінага цэнтру. Пісьменнік пры гэтым ухваляе геапалітычныя планы вялікага князя, вітае далучэнне да ВКЛ новых гарадоў, тэрыторыяў і земляў.

Значным летапісным творам з’яўляецца *“Аповесць пра Падольскую зямлю”*, якая была створана каля 1436 года. У ёй абгрунтоўваецца гістарычнае права Вялікага Княства Літоўскага на Падольскую зямлю. Летапісец паказвае беспадстаўнасць захопу гэтай тэрыторыі палякамі пасля смерці Вітаўта Вялікага.

Адным з важнейшых гісторыка-літаратурных твораў, прысвечаных унутраным канфліктам у Вялікім Княстве, з’яўляецца *“Хроніка грамадзянскай вайны”*. Твор захаваны прынамсі ў трох рэдакцыях. “Хроніка...” пісалася падчас вайны або адразу пасля яе. Як вынікае з семантыкі тэкста, яе аўтарам быў непасрэдны ўдзельнік і выдавец тагачасных падзей. Ён выступае як патрыёт Вялікага Княства Літоўскага, рэзка асуджае прэтэнзіі палякаў на Падольскую зямлю.

Выдатны помнік прыгожага пісьменства Беларусі першай паловы XV ст. – летапісная *“Аповесць пра паўстанне ў Смаленску”*. Твор напісаны цудоўнай старабеларускай мовай, на высокім мастацкім ўзроўні і ў рэчышчы нацыянальных эстэтычных традыцый. “Аповесць...”, верагодней за ўсё, была створана ў Смаленску, які на той час уваходзіў у склад Вялікага Княства Літоўскага. Яна захавалася ў складзе Супрасльскага, Слуцкага і іншых беларускіх летапісаў. Імя аўтара літаратурнага шэдэўра, на жаль, не захавалася. Шматлікія дэталі “Аповесці...” сведчаць аб тым, што яе стваральнік выдатна арыентаваўся ў гарадскім жыцці і ў палітычных рэаліях таго часу. Унікальнае ідэйна-эстэтычнае значэнне “Аповесці пра паўстанне ў Смаленску” палягае на тым, што ў ёй упершыню ў нацыянальнай мастацкай прозе паказана грамадзянскае непадпарадкаванне і маштабнае ўзброенае паўстанне. Аўтар “Аповесці...” выступіў як пісьменнік-наватар. Ён аб’ектыўна, усебакова і праўдзіва раскрывае логіку гістарычных падзей, асвятляе палітычныя перадумовы, канкрэтныя прычыны і абставіны, што прывялі да ўзброенага паўстання ў Смаленску.

Выдатныя ў мастацкіх адносінах белетрызаваныя эпічныя творы, аснову якіх утваралі важныя палітычныя і грамадскія падзеі, ствараліся ў эпоху *Рэнесансу*. Да іх ліку належаць: “Слуцкая хроніка”, “Аповесць пра часы князя Аляксандра Казіміравіча”, “Хроніка дзяржаўных і вайсковых спраў Аляксандра Казіміравіча”, “Пахвала князю Канстанціну Астрожскаму”, “Хроніка княжання Жыгімонта I Старога”. На старонках свецкіх эпічных твораў майстры слова XVI ст. акцэнтавалі ўвагу на буйных грамадска-палітычных падзеях, пісалі ў першую чаргу пра ўчынкi знакамітых асоб.

Летапісная *“Пахвала гетману Канстанціну Астрожскаму”*, напісаная ў панегірычнай манеры, прысвечана слаўтай перамозе харугваў гетмана Канстанціна Астрожскага над маскоўскімі войскамі ў 1514 г. пад Оршаю. “Пахвала князю Канстанціну Астрожскаму” чытаецца паводле Валянскага кароткага летапісу. Аўтарам “Пахвалы князю Канстанціну Астрожскаму”, магчыма, быў адзін з тагачасных пісараў дзяржаўнай канцылярыі Вялікага Княства Літоўскага – *Фёдар Святоша*, які шматкроць згадваецца ў восьмай кнізе запісаў Літоўскай Метрыкі. Ён, мяркуючы паводле крыніц, быў вельмі абазнаным чалавекам у тагачасным палітычным жыцці.

Адметная рыса мастацкага стылю “Пахвалы князю Канстанціну Астрожскаму” – высокая ступень рытмізаванасці тэксту. На сінтаксічным і лексічным узроўнях аўтар арыентуецца на паэтыку ўзнёсла-гераічнага, быліннага эпаса, што істотна дапамагала яму ствараць каларытны вобраз князя Астрожскага – гераічнага абаронцы народа і краіны.

Асаблівае месца ў гісторыі беларускай літаратуры займае летапісная *“Навела пра ажэнства караля Жыгімонта II Аўгуста з Барбарай Радзівіл”*. Твор чытаецца паводле Летапісу Рачынскага, які

збярогся ў складзе рукапіснага зборніка (Аддзел рукапісаў б-кі Рачынскага ў Познані. № 94. Арк. 235 – 291. “Навела...” змешчана на арк. 289 адв. – 291). У “Навеле...” гаворка, галоўным чынам, ідзе пра асабістыя ўзаемаадносіны Жыгімонта II Аўгуста і Барбары Радзівіл. Гэта, бадай, першы ў беларускай літаратуры твор, у якім на першым месцы знаходзяцца не дзяржаўныя справы, а асвятляецца пераважна інтымнае жыццё вышэйшых дзяржаўных асоб і паказваюцца норавы пры тагачасным двары караля і вялікага князя.

Побач з агульнадзяржаўніцкімі тэмамі і ідэямі ў беларускай эпічнай літаратуры знайшлі адлюстраванне і праявы мясцовага патрыятызму, прыкладам чаго з’яўляецца “*Баркулабаўская хроніка*”, што ўзнікла ў першай палове XVII ст.

Каштоўны летапісны помнік пісьменства эпохі Асветніцтва – рэгіянальная “*Магілёўская хроніка*”. Аўтарамі “Магілёўскай хронікі” з’яўляюцца Трафім Сурта – гарадскі лаўнік і Юрый Трубніцкі – рэгент магілёўскай гарадской канцелярыі. У творы надзвычай аб’ёмна і рэалістычна адлюстраваны трагічныя грамадскія падзеі другой паловы XVII – XVIII стст., якія адбываліся ва ўсходняй частцы Беларусі. Гістарычная і літаратурная вартасць “Магілёўскай хронікі” ў тым, што на яе старонках падаюцца тысячы фактаў, мноства займальных сюжэтаў, яркіх замалёвак і цікавых паведамленняў. Асабліваю значнасць маюць цалкам арыгінальныя аповеды і эксклюзіўныя звесткі пра падзеі першай паловы XVIII ст.

Такім чынам, летапісныя аповесці і хронікі, напісаныя на падставе уласных назіранняў летапісцаў, папярэдніх пісьмовых звестак і вусных паданняў з’яўляюцца надзвычай каштоўнымі помнікамі прыгожага пісьменства і гістарыяграфіі. Яны панарамна адлюстроўвалі вайсковыя кампаніі, каранаванні, дынастычныя шлюбы, міжнародныя адносіны, соймы і паўстанні.

У старабеларускай літаратуры ўзніклі творы, у якіх распрацоўваліся *містычныя і легендарныя* сюжэты. Іх з’яўленне абумоўлена спецыфічным светаўспрыманнем тагачаснага чалавека, страхам перад невядомым і схільнасцю да фантастычнага вытлумачэння загадкавых з’яў прыроды,

Найбольш ранняя з містэрый – “*Навела пра паморак у Полацкай зямлі*”. Рарытэтны твор быў напісаны ў Полацку ў XI ст. невядомым аўтарам, які, верагодна, перажыў трагедыю горада, на ўласныя вочы бачыў усе жахлівыя наступствы бедства. Першакрыніца “Навелы пра паморак у Полацкай зямлі” не захавалася. Яна чытаецца паводле “Аповесці мінулых гадоў” – найбольш старажытнага ўсходнеславянскага летапіснага зводу XII ст., што ўвайшоў у склад шэрагу летапісаў XIV – XV стст., у прыватнасці, у Радзівілаўскі і Лаўрэнцеўскі. Аўтар асвятляе падзеі ў містычным ключы. Бедства, якое спасцігла Полацкае княства ў 1092 г. і ў выніку якога памерла мноства людзей, ён лічыць выключна праявай дзейнасці д’яблаў.

Старажытны помнік беларускай літаратуры XII ст. з элементамі містыкі і легендарнасці – “*Слова пра манаха Мартына*”. У аснове твора – сюжэт пра цудадзейнае выздараўленне манаха Мартына пры дапамозе святых пакутнікаў Барыса і Глеба.

Асаблівае шанаванне ў Беларусі Божай Маці, вера ў выратавальную моц яе абразоў, паслужыла падмуркам узнікнення цыкла легендарных аповесцяў, у якіх апавядалася пра містычныя праявы, шматлікія цуды. Найбольш старажытны твор – “*Цуды святога Міколы ў Лукомлі*”. Помнік створаны ў пачатку XV ст. Дзве сціслыя навелы твора захаваліся ў складзе зборніка “Жыццяў святых”, што зберагаецца ў зборы М.М. Ціхамірава (№ 309. Арк.171 адв. – 172 адв.), які ў 1960-х гадах быў перададзены Сібірскаму аддзяленню Расійскай акадэміі навук. Зборнік перапісаны ў першай палове XVI ст. Паводле зместу “Цуды Святога Міколы ў Лукомлі” якраз належаць да містычнай літаратуры, бо ў іх распавядаецца пра з’яўленне каля 1408 г. цудатворцы Міколы да жыхара Лукомля Парфена.

Твор Фёдора Баравіка “*Гісторыя пра Жыровіцкі абраз Божай Маці*” з’яўляецца арыгінальнай аповесцю, у аснове якой ляжаць містычныя падзеі, звязаныя з цудадзейным абразом Маці Божай Жыровіцкай.

Да містычнай літаратуры належаць творы Іанікія Галятоўскага “Аповесць пра Купяціцкі абраз Божай Маці” і “Аповесць пра Жыровіцкі абраз Божай Маці”.

У беларускай літаратуры ў старажытны час ўзнікла і актыўна развівалася *духоўная проза*. Пачынальнікам беларускай духоўнай прозы з’яўляецца Кірыла Тураўскі – геніяльны пісьменнік старажытнай Беларусі. Яго пяру належыць шэраг выдатных пражаных твораў на царкоўна-рэлігійныя тэмы, сярод якіх асабліва вылучаюцца тры белетрызаваныя, эпічныя тэксты: “Слова на сабор 318 святых айцоў” і “Слова ў памяць усіх святых”.

Падзвіжніцкая, ахвярная дзейнасць і справы выбітных асобаў на ніве асветы, абароны Айчыны, Царквы або Касцёла служыла штуршком (а затым становілася галоўным аб’ектам мастацкага адлюстравання) гэтак званых *біясаў, або мартырыяў* – жанра, які ўзнік у візантыйскай хрысціянскай літаратуры. Сярод найбольш значных помнікаў старабеларускай жыццёвай літаратуры: “Аповесць жыцця і смерці святой, дабраслаўнай і найздобнейшай Еўфрасінні Полацкай”, “Слова пра манаха Марціна”, “Памяць святога нашага бацькі Кірылы, епіскапа Тураўскага”, “Жыццё і цяргненне

Аўрамія Смаленскага" (каля 30-х XIII ст.) Яфрэма-манаха. Да жыццйнай літаратуры прымыкае "Пахвала князю Расціславу Мсціславічу" (XII ст.).

У эпоху Рэнесанса жыццйнай літаратура ўзнялася на якасна новы ўзровень, аб чым выразна сведчаць: "Жыццё князя Міхаіла Глінскага, маршалка літоўскага" (Любча, 1560), корпус біясаў, прысвечаных асобе пакутніка Язафата Кунцэвіча (С.Касінскі "Жыццё і пакуты дабраславеннага Язафата". Вільня, 1665; А.Суша "Жыццё і барацьба пакутніка Язафата Кунцэвіча". Рым, 1665; Я.Маліноўскі "Залатая карона над параненай галавой Я.Кунцэвіча, архіепіскапа полацкага". Вільня, 1673).

Вельмі значны помнік літаратуры эпохі Барока – "Аповесць пра пакуты і смерць айца Афанасія Філіповіча", напісаная паводле ўзораў жыццйнай літаратуры невядомым берасцейскім манахам.

Падарожжы ў Царград і Іерусалім, з мэтай пакланення святым месцам, а таксама вандроўкі па краінах Еўропы і Афрыкі, спарадзілі ў старажытнай беларускай літаратуры жанр *хаджэнняў*, або *перэгрынацыяў*. Найбольшую папулярнасць сярод помнікаў пісьменства гэтага жанру здабылі творы: ігумена Данііла "Хаджэнне" (XII ст.), Ігната Смаляніна "Хаджэнне ў Царград і Іерусалім" (кан. XIV ст.), Мікалая Крыштофа Радзівіла "Перэгрынацыя, або Паломніцтва ў Святую Зямлю" (1601) і Тэадора Бялевіча "Дзённік, пісаны ў Англіі пра тое, як там вандравалася і жылося", а таксама два хаджэнні невядомых уніяцкіх пісьменнікаў – "Перэгрынацыя, або Праўдзівае апісанне Зямлі Святой" (Супрасль, 1722) і "Падарожжа да выспы" (Супрасль, 1782).

Старажытныя беларускія гарады-княствы, а затым Вялікае Княства Літоўскае падтрымлівалі шчыльныя дыпламатычныя сувязі з іншымі народамі і краінамі, праводзячы актыўную вонкавую палітыку. Дзейнасць дыпламатычных місіяў і вялікіх пасольстваў спачатку фіксавалася ў выглядзе пратакольных запісаў або справаздачаў перад манархам і Соймам, а ў сярэдзіне XVI ст. нарэшце з'явіліся першыя літаратурныя "пасольскія дзённікі". Іх мэта палягала ў тым, каб асвятліць міжнародныя адносіны, і дыпламатычныя перагаворы.

Аўтарства аднаго з іх належыць кіраўніку пасольскай місіі ў Маскву, князю Стафану Збаражскаму. Яго твор мае назву: "Дзённік літоўскіх паслоў" (каля 1556). Да ліку "пасольскіх дзённікаў" варта адносіць "Рэляцыю пасольства ў Маскву ў 1573 г." М.Гарабурды.

Значны эпічны твор на дыпламатычную тэматыку, прычым у двух варыянтах – праявілі і вершаваным, напісаны сакратаром пасольства Гальяшам Пельгрымоўскім. Гэты твор вядомы ў медыявістыцы пад назвай: "Пасольства да вялікага князя маскоўскага" (1601).

У беларускай літаратуры шмат твораў, у якіх падаюцца *падзеі царкоўных сабораў і сінодаў*, іх падрыхтоўка, правядзенне і вынікі. Найбольш значныя сярод літаратурных помнікаў гэтага віда наступныя творы: І.Солтана "Сабор у богавыратавальным горадзе Вільні"; С.Буднага "Апісанне сабору ў Іўі 1568 г."; М.Сміглецкага "Апісанне наваградскага дыспута"; І.Пацея "Справядлівае апісанне ўчынку і справы сынодавай і Абарона здзейшаных згоды і лучнасці, якія сталіся на сынодзе Берасцейскім у 1596 годзе" (Вільня, 1597) і "Рэляцыя" (Вільня, 1609); П.Скаргі "Апісанне і абарона сабора рускага Берасцейскага" (Вільня, 1597); К.Саковіча "Кіеўскі сабор 1640 года" (1642)

Асобную групу белетрызаваных твораў складаюць: "Патэрыкон" С.Косава, "Апалогія перэгрынацыі да ўсходніх краёў" (1628) М. Смярыцкага, а таксама ананімныя помнікі – "Эктэзіс" (1597), "Апалегія Апалогіі" (1628), "Сінопсіс" (Вільня, 1632), "Суплементум Сінопсіс" (Вільня, 1632).

Да ліку эпічных літаратурных форм належыць аднесці адмысловы жанр *"казаньні на смерць"*. У іх дамінавалі белетрызаваныя апаведы, якія, аднак, арганічна спалучаліся з панегірычнымі элементы і публіцыстычнымі ўстаўкамі. Усяго да нашага часу дайшло звыш 90 "казанняў на смерць".

Першы ўзор гэтага жанру у беларускай літаратуры – "Пахвальнае слова мітрапаліту Кіпрыяну" Р.Цамблака. Грамадскую вдомасць атрымалі наступныя казанні: А.Воляна "Надмагільнае слова пра К.Радзівіла" (Вільня, 1604), Я.Зыгровіуша "Казанне на пахаванне М.Дарагастайскага" (Любча, 1616) і "Хрысціянская смерць Еўлашоўскага" (Любча, 1619), Л.Зізанія "Павучанне пры пахаванні Зоф'і Чартарыйскай" (1618), Л.Карповіча "Казанне на смерць Васіля Галіцына" (1619), М.Смярыцкага "Казанне на смерць Лявона Карповіча" (Вільня, 1620), С.Раговіча "Казанне на ўгодкі яснавяльможнага пана Яна Караля Хадкевіча, ваяводы віленскага" (Вільня, 1622), І.Бабрыковіча "Прамова ў час пахавання Б.Агінскага" (1625), П.Дамжыў-Лютковіча Целіцы "Казанне на смерць А.Шэптыцкага" (1632), С.Косава "Херувім. Пры акце пахавальным айца Іосіфа Бабрыковіча" (Вільня, 1635), М.-С.Савіцкага "Жалобныя цені пасля ясных праменяў пры пахавальным акце Януша Кішкі, ваяводы полацкага" (Вільня, 1640), М.Лаўрыновіча "Дом мудрасці. На пахаванні яснавяльможнага пана Тамаша Сапегі, ваяводы навагрудскага" (Вільня, 1646).

Рукапісны зборнік Самуэля Даніловіча, што захоўваецца ў Цэнтральным гістарычным архіве Літвы, уключае некалькі рэдкіх помнікаў гэтага жанру.

"Казанні на смерць" звычайна мелі трохступенную структуру: аналітычнае разважанне на агульнарэлігійную тэму; эпічныя апавяд пра заслугі памерлага, ягоныя справы і ўчынкі; нарэшце, публіцыстычны зварот да слухачоў і чытачоў з павучаннем, парадамі і рэкамендацыямі. Некато-

рыя з апублікаваных казанняў уключалі прысвячэнні родзічам памерлага. Так, ў творы Я.Куровіча “Тры дамы вечнасці” (Вільня, 1650), змешчанае прысвячэнне Юрыю і Самуэлю Шверынам, братам памерлага Шчаснага Шверына, у якім у панегірычным стылі ўхваляліся заслугі шляхецкага роду. Менавіта на ўзроўні структурнай будовы ў “казаннях на смерць” закладваўся эпічны пачатак.

Да белетрызаванай літаратуры належыць багатая *эпістальная* паводле формы пісьмовая спадчына Ф.Кміты-Чарнобыльскага, а таксама лісты і допісы Л.Сапегі.

Пашырэнне асветніцкіх ідэй, культ мастацкага слова, рэнесансавае адкрыццё чалавека спрычыніліся да ўзнікнення ў беларускай літаратуры *аўтабіяграфічных* дыярыюшаў, мемуараў і ўспамінаў. Гэтую плынь нацыянальнай эпічнай літаратуры прадстаўляюць: “Гістарычныя запіскі” Ф.Еўлашоўскага, першая частка “Дыярыуша” А.Філіповіча, “Дыярыуш” П.-К.Абуховіча, “Дыярыуш” С.Маскевіча, “Дыярыуш” Б.-К.Маскевіча, “Успаміны” Я.Цадроўскага, “Дзённік падзей Тлумнага часу” І.Будзілы, “Дыярыуш” А.Каменскага-Длужыка, “Дыярыуш” М.-К.Радзівіла Рыбанькі, “Дыярыуш” М.Матушэвіча, “Мемуары” А.-С.Радзівіла ды інш.

Асобную плынь беларускай белетрыстыкі ўтваралі помнікі *гумарыстычнай і сатырычнай* літаратуры Беларусі. Яна прадстаўлена выдатнымі ў мастацкім плане творами: “Прамовай Мялешкі”, “Лістом да Абуховіча”, “Казаннем рускім”, “Граматай, напісанай да святога Пятра”, “Прамовай Русіна”. Гумарыстычныя і сатырычныя творы ўзніклі ў перыяд грамадскага крызісу другой паловы XVII – XVIII стст. натуральна ўтрымлівалі эпічныя элементы. Для іх характэрны патрыятычны пафас і выразны дэмакратызм мыслення.

Такім чынам, старабеларуская белетрызаваная літаратура паводле жанрава-тэматычнага абсягу распадаецца на некалькі тыпалагічных групаў: летапісныя аповесці і хронікі, апавяданні і белетрыстычныя аповесці пра жыццё і пакуты выбітных хрысціянскіх дзеячаў (жыцці, агіяграфія), легендарныя аповесці пра цудадзейныя абразы, перэгрынацыі, або хаджэнні, хронікі, дыярыюшы, мемуары, успаміны, пасольскія дзённікі, “казанні на смерць”, апісанні канфесійных сабораў і сінодаў, сатырычныя і гумарыстычныя творы.

I. Saverchenko

Institute of literature named after Yanka Kupala of the National Academy of Sciences

e-mail: ivasav@mail.ru

The variety of genres of old Belarusian prose of the X-XVIII centuries: problems of attribution and classification

Key words: old Belarusian literature, style, genre, attribution, classification.

This article examines the variety of genres old Belarusian prose of the X – XVIII, in terms of attribution and classification.

Л.И. Семченок

Учреждение образования «Полоцкий государственный университет»

e-mail: siamchonak@psu.by

УДК 821.112.2

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ Ф. ШИЛЛЕРА «ПРЕСТУПНИК ИЗ-ЗА ПОТЕРЯННОЙ ЧЕСТИ»

Ключевые слова: эпоха Просвещения, моралистический рассказ, личность, общество, естественное право.

Рассматривается своеобразие трактовки личности знаменитого вюртембергского разбойника XVIII века И.Ф. Швана в биографической повести Я.Ф. Абеля «История одного разбойника» и рассказе Ф. Шиллера «Преступник из-за потерянной чести». Испытания, выпавшие на долю шиллеровского персонажа, обнаруживают истинную суть его душевной организации и воспроизводят традиционную повествовательную модель испытания-становления героя. История Х. Вольфа – новый этап в развитии жанра моралистического рассказа, избавляющегося под влиянием сентиментализма от упрощенного дидактизма и концентрирующего свое внимание на вопросах взаимосвязи животного и духовного начала человеческой природы.

Рассказ Ф. Шиллера «Преступник из-за потерянной чести» («Der Verbrecher aus verlorener Ehre») был создан в середине 80-х годов XVIII столетия в один из переломных моментов творческой биографии писателя. Впервые шиллеровская интерпретация трагической истории жизни знаменитого вюртембергского разбойника Ф. Швана была опубликована во втором номере теат-

рального журнала «Талия» («Thalia») за 1786 год под названием «Преступник из-за позора» («Verbrecher aus Infamie»). Свое сегодняшнее название рассказ получил в 1792 году, когда вышел в свет сборник Ф. Шиллера «Краткие прозаические произведения». Параллельно с «Преступником» Шиллер продолжает работать над своей драмой «Дон Карлосом», всё больше углубляется в исторические штудии. История предлагает ему факты, от которых он может отталкиваться, «чтобы создать прочный фундамент для собственного воображения» [6, с.273].

Необходимый фактологический материал для своего «Преступника» Ф. Шиллер почерпнул из рассказов одного из профессоров Карловой школы Ф.Я. Абеля. Отец последнего в 1760 году принимал непосредственное участие в процессе по делу хозяина «Солнца», так называли Ф. Швана его земляки. По мнению исследователей [2, с.269], Ф. Шиллер едва ли имел возможность ознакомиться с протоколами допроса подозреваемого, но был хорошо информирован об обстоятельствах этого дела через своего учителя, о чем свидетельствуют сюжетные переклички шиллеровского рассказа с подробным биографическим очерком Я.Ф. Абеля «История одного разбойника» («Die Lebensgeschichte eines Räubers»). Приведем некоторые из них: завладевшая душой героя жажда наслаждений и невозможность их удовлетворения из-за ограниченности финансов; браконьерство как средство поправить своё материальное положение; тюремное заключение, усугубившее пороки беспутного юноши; любовные неурядицы; охота на зверя, обернувшаяся убийством человека; бегство в лесную чащу и встреча с разбойником; душевные терзания героя на самом пике разбойничьей «карьеры»; невыносимость мысли признать себя «отбросами общества» [1, с.51]; безрезультативность попыток героя вымолить себе прощение у князя; сцена задержания и обстоятельства саморазоблачения. Сочинение Я.Ф. Абеля, лично наблюдавшего за поведением Ф. Швана в течение полугода пока длились следственные действия, было опубликовано позже во втором томе его «Собрания и толкования удивительных случаев из жизни людей» («Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben», 1787).

В подзаголовке к рассказу Ф. Шиллер акцентирует внимание читателей на подлинности описываемых событий и обозначает его как «истинное происшествие» [7, с.493]. Подобного рода истории, классифицируемые литературоведами в качестве «криминальных рассказов», пользовались особой популярностью в эпоху Просвещения. В стремлении познать человеческую душу их авторы направляли свой интерес в сторону изгоев общества, пытались разобраться в причинах и следствиях нравственного падения человека. Наиболее яркие истории принадлежат здесь перу А.Г. Мейсснера (August Gottlieb Meissner). Его «Эскизы» («Skizzen», 1778) отличались особым критическим настроем и выступали за объективность и гуманность со стороны правосудия. Исследование мотивации аномального поведения человека стояло в центре проблематики работ К.Г. Шписа (Christian Heinrich Spiess) «Биографии самоубийц» («Biographien der Selbstmörder», 1785) и «Биографии сумасшедших» («Biographien der Wahnsinnigen», 1795/1796). Свою трактовку личности преступника предложил современникам и Ф. Шиллер. При этом сопоставительный анализ абелевской биографии Ф. Шванка с образом разбойника у Ф.Шиллера легко обнаруживает ряд различий в толковании исторического материала.

В советском литературоведении рассказ Ф. Шиллера традиционно рассматривался с позиций обличительной критики «феодально-абсолютистских порядков общественного строя, уродующего человека, доводящего до преступления людей часто невинных, безжалостного в наказании «малых мира сего» [4, с.690]. На наш взгляд, социальная критика в произведении действительно присутствует, но не составляет смысловой центр проблематики рассказа. Внимание автора больше занимает личность самого преступника – Христиана Вольфа (под таким вводит Ф. Шиллер знаменитого вюртембергского разбойника в художественный мир своего рассказа). Трагическая судьба героя становится своего рода иллюстрационной моделью для демонстрации взаимосвязи духовного и животного начал, определяющих человеческую природу. В своём предуведомлении к читателям автор заявляет: «Если тайную игру вожделений можно скрыть в тусклом свете будничных чувств, то особенно ясно мощно и бурно проявляется она у охваченного всепожирающей страстью». И далее: «... как удивился бы мир, обнаружив в одном ряду с чудовищем Борджия того или иного из людей, чьи преступные склонности подавляются ныне в узкой мещанской сфере и тесных рамках закона» [7, с.495]. По сути, еще не преступив к повествованию, автор отрицает принципы морального догматизма и разделения людей на «плохих» и «хороших». Потенциально «игра вожделений» заложена в каждом представителе рода человеческого и лишь «тесные рамки закона» и общественные устои «узкой мещанской сферы» не дают им вырваться наружу. Именно поэтому такой «поучительной для ума и сердца» [7, с.495] представляется Ф. Шиллеру история человека заблудшего, героя, противопоставившего себя обществу и всем тем социальным нормам, что призваны сдерживать непреклонную власть инстинкта.

Судьба Христина Вольфа – история испытания-становления героя в обществе, своего рода экспериментальная площадка для демонстрации основных положений теории естественного права, определившей идеологию эпохи Просвещения. Основная проблема, волнующая Ф. Шиллера – поиск гармоничных форм сосуществования личности и общества. Помимо проблемы свободы личности такой подход подразумевает и рассмотрение вопроса обязательств, взятых на себя этой личностью перед обществом. Признание законов человеческого общежития неукоснительно ведет к утрате части личных свобод в интересах друг членов общества, но в обмен предоставляет индивиду чувство защищенности в рамках этого сообщества. Если же общество не выполняет взятых на себя обязательств, ущемленная в своих правах личность начинает бунтовать, что и демонстрирует Ф. Шиллер на примере Хр. Вольфа.

Детальному описанию детства и юности будущего разбойника у Я.Ф. Абеля противопоставлены скудные на подробности обстоятельства жизни шиллеровского героя. Вместо любящих родителей Ф. Швана, не жалеющих «ничего, лишь бы обеспечить сыну хорошее воспитание» [1, с.3] шиллеровский герой вынужден «до двадцатилетнего возраста помогать в хозяйстве матери» [7, с.498]. А так как трактир был захудалый, то у Вольфа оставалось много «праздного» времени. Материнские ошибки при воспитании сына превращают абелевского Швана в избалованного повесу. Распущенность шиллеровского Вольфа – следствие беспризорного детства и стесненного материального положения семьи. С точностью протоколиста фиксирует рассказчик подробности жизненных обстоятельств героя, чтобы предоставить читателю право самому оценить положение, «в котором находился человек, пока, наконец, не вспыхнул тлевший в нем огонь» [7, с.497].

Неоднократные попытки Вольфа влиться в своё социальное окружение заканчиваются провалом. Конфликт усугубляется еще и тем, что, будучи от природы натурой страстной и чувственной, он не смеет надеяться на признание обществом этой стороны своей индивидуальности – отталкивающая внешность отпугивает от него женщин. И все же, несмотря на жестокое отношение к нему даже со стороны девушки, которую он избрал, Вольф не оставляет попыток понравиться. Сдержанно и без лишних эмоций подчеркивает автор желание Вольфа стать частью социума: «Он решил добиться того, в чем ему было отказано: он не нравился, но поставил себе целью понравиться» [7, с.498].

Воображаемая влюбленность Вольфа в ветреную и бессердечную Ганнхен становится очередным испытанием на пути обретения героем самого себя. Абелевский Шван влюбляется в свою Мюллерин страстно и самозабвенно, и девушка платит ему взаимностью. Только нежелание родителей скрепить этот союз разрушает стремление Швана к добродетельной жизни. Отношение Вольфа к Ганнхен совсем иного рода, он ищет признания. Преимущество перед другими претендентами, полученное юношей благодаря щедрым подношениям, важно для него не ради самой девушки, а как одна из возможностей самоутверждения. Вольф лишь «убедил себя в том, что влюблен» [7, с.498]. Не за сердце девушки сражался он со своими соперниками, а за право первенства, за право стать в один ряд с другими её поклонниками.

Подобно героям волшебной сказки Христиан Вольф трижды пускается в браконьерство и каждая новая попытка все сильнее отделяет его от социума, увеличивая пропасть между притязаниями героя и нормами человеческого общежития. Изгой Вольф прислушивается к собственному сердцу и своим желаниям, а блюстители порядка руководствуются законами разумного общественного устройства. «Судьи заглянули в книгу законов, но ни один не заглянул в душу обвиняемого» – констатирует рассказчик [7, с.500].

Пребывание Вольфа в крепости открывает новую страницу его «героической» биографии. Вольф вышел оттуда совершенно иным человеком, чем вошел. Выжженное на его спине клеймо в виде виселицы стало символом отверженности героя из мира добропорядочных бюргеров. Трехлетнее пребывание в обществе отъявленных негодяев развило в нем животные инстинкты, обусловленные необходимостью выживать в условиях тяжелой и мучительной работы. Полная социальная изолированность героя подчеркивается и внезапной сменой повествовательной перспективы. С этого момента читатель получает возможность «совершить путешествие во внутренний мир, устремившегося в лес Вольфа» [5, с.20].

Оторванность Хр. Вольфа от мира людей обнаруживает себя и на уровне художественной организации второй части повествования. Место убийства ненавистного Роберта хоть и находится в лесу, приютившем изгнанного из человеческого сообщества Вольфа, все же не отдалено от мира людей – в четверти мили от него находится проезжая дорога. Но стоило прозвучать роковому выстрелу и эта зыбкая связь с обществом рвется. Гонимый страхом наказания и угрызениями совести Вольф все дальше и дальше углубляется в лесную чашу, мир дикой природы и животных инстинктов.

В лесу, когда осознание собственного одиночества доводит Хр. Вольфа до состояния полного отчаяния, он неожиданно встречает незнакомца и принимает приглашение дикаря влиться в разбойничью шайку, несмотря на все колебания, ведь после тысячи напрасных поисков герой наконец находит «существо» («eine Kreatur, die mir ähnlich schien» [3, с.129]) подобное себе. Даже для самого себя Вольф уже не Человек, а лишь «существо». И, вот, наконец, впервые за долгие годы, хозяин «Солнца» находит признание, даже если все они такие же, как и он сам отверженные. И пуская дорога к разбойничьему лагерю уводит его все глубже в чащу, а лес становится «круче и обрывистей, непроходимей и суровой» [7, с.509], и пускай пропасть, скрывающая бандитские хижины смутно напоминает преисподнюю – все это не могло остановить человека, желающего вырваться из изоляции.

Очень скоро «призрачная картина братского согласия исчезла» – «зависть, злоба и ревность свирепствовали в недрах этой развращенной банды» [7, с.512]. Но самое главное, что и здесь Вольфу не удается обрести ощущения защищенности, лежащего в основе человеческого общежития. Закон обещал тому, кто его выдаст живым награду и помилование, а потому несчастный вновь оказался в состоянии изоляции, будучи вынужденным, всегда и со всеми оставаться начеку. Животный страх, снедавший его, заставляет Вольфа прочувствовать весь ужас человеческого существования, в основе которого – лишь удовлетворение грубых животных инстинктов.

Вольф ищет пути примирения с обществом и снова трижды обращается к князю с просьбой о помиловании. Ответа не последовало. Это не останавливает хозяина «Солнца», он продолжает свои попытки вернуться к жизни, соответствующей законам человеческого общежития. И стоило старшему судье проявить лишь малую долю уважения к задержанному и этого было достаточно, чтобы сердце Вольфа открылось навстречу человеку, признавшего в нем, наконец, личность.

Созданный в конце XVIII столетия рассказ Ф. Шиллера «Преступник из-за потерянной чести» отразил основные тенденции своего времени. Революционные потрясения во Франции приводят человека эпохи Просвещения к постепенной утрате того ощущения цельности и объективности существующего мира, которое характеризовало ранние этапы просветительского движения. Моралистический рассказ позднего Просвещения становится ориентирован не столько на обеспечение читателей определенным набором знаний антропологического характера, сколько на обсуждение самой возможности постижения загадки человеческой души и возможности гармонического сосуществования свободных личностей в обществе.

Литература

1. Abel, J.F. Lebens-Geschichte Fridrich Schwan / J.F. Abel // Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben. Zweiter Teil. – Stuttgart: Erhart, 1787. – 165 S.
2. Deutsche Erzählungen des 18. Jahrhunderts. Von Gottsched bis Goethe / Hrsg. Heide Hollmer, Christine Lubkoll u.a. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. – 335 S.
3. Schiller, F. Verbrecher aus Infamie // Deutsche Erzählungen des 18. Jahrhunderts. Von Gottsched bis Goethe / Hrsg. Heide Hollmer, Christine Lubkoll u.a. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. – S. 118-138.
4. Лозинская Л. Преступник из-за потерянной чести / Ф. Шиллер // Собрание сочинений. В 7-ми томах. Т. 3. Драммы. Проза. Под ред. Н.Н. Вильмонта – М. : Художественная литература, 1957. – С. 689-690.
5. Портнягин, Д.В. Художественная проза Фридриха Шиллера / Д.В. Портнягин. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2012. – 126с
6. Сафрански, Р. Шиллер, или Открытие немецкого идеализма / Р. Сафрански. Пер. с нем. А. Гугнина. – М. : Текст, 2007. – 557 с.
7. Шиллер, Ф. Преступник из-за потерянной чести. Пер с нем. И. Каринцева / Ф. Шиллер // Собрание сочинений. В 7-ми томах. Т. 3. Драммы. Проза. Под ред. Н.Н. Вильмонта – М. : Художественная литература, 1957. – С. 493-518.

L. Siamchonak
Polotsk State University
l.siamchonak@psu.by

Personality as presented in the story «The Criminal of Lost Honour» written by F. Schiller.

Key words: the Age of the Enlightenment, a moralistic tale, personality, society, natural law.

The article gives consideration to the personality interpretation originality of the famous criminal of Wurtemberg of the 18th century – F. Schwan in the biographic narrative by J.F. Abel under the title «Story of one criminal» and the story «The Criminal of Lost Honour» written by F. Schiller. The ordeal, which Schiller's character underwent, reveals a true essence of his mental organization and reproduces a traditional narrative model of ordeal-formation of the hero. Ch. Wolf's story is a new stage in the development of the genre of the moralistic tale, getting rid of simplified didacticism under the influence of sentimentalism and concentrating its attention on the issues of interconnection of animality and spirituality of human nature.

УДК 821.161.3

ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА КОРОТКЕВИЧА

Ключевые слова: архетип, авторская сказка, архаический сюжет, Владимир Короткевич.

В статье анализируются философские и морально-эстетические аспекты сказки Владимира Короткевича «Ужиная королева», в основе которой лежат мифологические образы. Выявляются черты, характерные для авторской сказки в общеевропейской традиции, а также жанрово-стилевые особенности произведения известного белорусского автора.

Владимир Короткевич рассматривал устное народное творчество как источник интересных литературных сюжетов, которые стремился воплотить в своих произведениях. Мифологические мотивы и образы пронизывают многие романы, повести автора, а также широко представлены в его малой прозе. Обращался Владимир Короткевич не только к созданию исторической прозы разных жанров, но и к написанию волшебной сказки.

В творчестве известного белорусского писателя примечательное место занимает сказка «Ужиная королева». Как отмечают исследователи биографии автора, эта сказка была рассказана Владимиру Короткевичу его дедом. И на самом деле, несколько вариантов народной сказки о замужестве обычной девушки с королем уже были зафиксированы на территории Беларуси. Сюжет этой сказки можно назвать архаическим. Исследователи мифологии, в частности Т.И.Шамякина, относят образ Змея к древним архетипам, который встречается почти во всех культурах народов мира.

В сказке «Ужиная королева» кроме главной героини раскрыт образ Змея, также присутствует ритуал. Как правило, миф связан с определенным ритуалом, – символичное замужество человека и Змея. В древних обществах с сильными тотемистическими представлениями заключалось ритуальное замужество весны и Солнца, осени и Змея. Ритуал представлял собой своеобразный договор со Змеем: как свидетельствуют отдельные фольклорные источники, девушку сажали на украшенный плот и пускали по реке, в случае, если плот тонул, замужество считалось заключенным, и после этого люди ждали милосердия от короля подземного царства. В своем произведении Владимир Короткевич раскрывает ритуал на уровне художественного символа. Автор употребляет приём мифологической реконструкции: “Падплыў да берага дубовы човен, аплецены белаю лілеяю, і павезлі яе цераз раку, цераз межатокі дрыгвяныя, дзе толькі аднаму вузкаму палескаму чоўну плысці. К захаду сонца прыплыў човен на далёкую выспу. Уся яна пушчаю дрымучай абрасла, хмелем перавілася, павуціннем пераблыталася. І сярод гэтага царства мертвага, бязладзя суворага стаіць палац закінуты з дзевяццю вежамі, а вакол яго па ставу нячутка плаваюць чорныя лебедзі. І ўсё як быццам сон здушыў: ціха, як на могілках” [1, с.41]. Каждая деталь этого описания – фантазийная, выдуманная автором, но, вместе с тем, сохраняет уникальный колорит, выявляет специфику мифологического мышления. Например, примечателен образ реки, которая в мифологическом представлении отделяет царство мертвых от царства живых. Создает таинственную сказочную атмосферу указание на безлюдность, могильный сон, черных людей.

У Ялины и короля ужей рождаются дети – сыновья Дуб и Ясень, дочери – Берёза и Осина. Народная сказка не акцентирует наше внимание на внешности детей, а вот для Владимира Короткевича это имеет принципиальное значение: «Старэйшы, Дуб, моцны быў, каржакаваты, моц сваю пытаць любіў. Бярозка была пяхотная, і з вычэй быццам святлом ззяла. Ды й Асінка была прыгожая: ломкая гэткая, пужлівая, тоненькая» [1, с.44]. Безусловно, это пример соединения литературно-романтического сюжета с мифологическо-архаическим. Смысл этой сказки имеет глубоко философский подтекст: только настоящая любовь способна сделать из чудовища человека, а жизнь без любви – как магия злой ведьмы, как могильный сон.

В сказке белорусского автора любовь Ужа и Ялины испытывается расставанием. Уж отпускает Ялину домой, чтобы она проведала своих родных и близких. Её братья жалеют сестру и хотят, чтобы у неё была лучшая доля. Желая помочь, они пытались узнать у детей, где отец, но так и не смогли ничего сделать. На крик своего дяди «У, змяіныя вырадкі!» Ясень отвечает: «Чаго лічыць, хто ад каго нарадзіўся. У нас бацтка змей, а справы чалавечыя, а ў вас бацькі людзі, а ўчынкi вашы, як у змей» [1, с.46]. Попыток не выдерживает младшая дочка Осинка и рассказывает, где отец. Братья Ялины убивают его. Ялина чувствует, что произошло несчастье и просит мать отпустить её к мужу. Она обвиняет себя в том, что не любила его раньше, а только жалела. Ялина находит мужа, видит, что он умирает и клянется ему в любви. И происходит настоящее волшебство: «Расплылася кала-

мутая вада, некуды збеглі крываваыя струмені і стаў бачны чысты вір з белым пяском, а на дне яго пад крышталнай вадой ляжыць цудоўнай прыгажосці юнак у блакітным адзенні з срэбрам, з залатой каронай на галаве. І чуе Яліна голас мужа: “Вось і скончылася ўсё на свеце белым. Зачараваў мяне, прынца гэтага замка, злы чараўнік, і тады толькі змог я ператварыцца ў чалавека, калі самым моцным каханнем пакахае мяне, халоднага вужа, самая лепшая з прыгажунь чалавечага роду. Спазнілася гэтае каханне, няма ўжо паратунку, але сонцу кажу я “дзякуй” за тое, што здолеў абудзіць яго, гэтае каханне, хоць перад смерцю, хоць на гадзінку, на міг адзіны. На усё халоднае жыццё гэтага хопіць. Дзякуй табе, і за смерць маю таксама дзякуй”» [1, с.48].

Этот кульминационный момент интересен с разных точек зрения. В нескольких вариантах народной сказки раскрыт мотив финального убийства героя, обращённого в ужа, в авторской сказке смысловые акценты расставлены несколько иным образом: любовь девушки помогла вернуть человеческий облик, тем самым показав, что любят не за внешность, а за другие качества. Владимир Короткевич соединяет фольклорную и литературную европейскую традиции: Ялина всего однажды видит настоящую внешность героя. А потом мы сталкиваемся с загадкой, которую загадывает читателю автор: с одной стороны, уж рассказывает о своей дальнейшей холодной жизни, с другой стороны, упоминает про смерть. Следует объяснить эту смысловое противоречие. На первый взгляд кажется, что такая амбивалентность действий является полным нарушением формальной логики, но на самом деле раскрывает специфику мифологического мышления.

Змей – хтоническое существо, а значит, связан с землёй. Земля, с одной стороны, олицетворяет царство мертвых, с другой стороны, даёт жизнь всему в этом мире. Иначе говоря, змей является человеком, потому что его родила Земля. Кроме этого, священный союз человека со змеей принимает различные материальные формы, например, человек может испытать превращение. Не случайно сама Ялина и её дети превращаются в деревья. Дети-деревья принадлежат солнцу и небу, но растут из-под земли – царства своего отца-змея.

В конце сказки Владимир Короткевич не случайно обращает наше внимание на то, что человеческие характеры описанных героев – Дуба, Берёзы, Осины некоторым образом связаны с качествами одноимённых деревьев. Такое значение полностью соответствует мифологическому мышлению с присущим ему анимизмом. Например, показательно авторское описание осины: «А на краі балота стаіць усімі клятая асіна. Ніякае дрэва не плача так, калі апынецца ў печы. Шчэ далека дні восені і халады, а яна ўжо чырванее, загадзя перад усім схіляецца – значыць, поскудзь-дрэва» [1, с. 48]. Одновременно Владимир Короткевич высказывает свою морально-этическую точку зрения по поводу рабской психологии некоторых людей.

Таким образом, следует отметить, что волшебная сказка «Ужина королева» в авторской интерпретации сохраняет черты мифологического мышления, выявляет некоторые особенности, которые роднят её с общеевропейской традицией. Вместе с тем, Владимир Короткевич раскрывает архаический сюжет по законам современной беллетристики, активно включает диалоги, использует приём мифологической реконструкции. Авторское новаторство не нарушает общей мифической атмосферы, а, наоборот, делает её в значительной степени правдоподобной, притягивает внимание читателя. Творческое мышление писателя актуализирует философский смысл, морально-этические принципы, отображенные во многих произведениях известного белорусского автора.

Літаратура

1. Караткевіч, У.С. Збор твораў: у 8 т. / У.С. Караткевіч ; рэдкал.: С.А. Андрэюк [і інш. ; аўтар прадмовы В. Быкаў]. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987–1991. – Т.2. : Аповесці, апавяданні, казкі. – 1988. – 511 с.

P. Stepanova

Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail:sanvit27@gmail.com

Mythological fairy-tale by Vladimir Korotkevich

Key words: mythological fairy-tale, archetype, literary fairy-tale, archaic subject, V. Korotkevich.

In this article we study the fairy-tales by V. Korotkevich, analyze important philosophical, moral and aesthetic problems which are based on myths and legends; find out the typical traits of common European style and, of course, the peculiarities of narrative and generic structure of Korotkevich's creative work.

УДК 82-1/-31

**РОМАН С.И. ЩЕПОТЬЕВА «ПРЕДАНЫЯ РУССКОГО СЕМЕЙСТВА».
ЖАНР, КОМПОЗИЦИЯ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ**

Ключевые слова: эпопея, предание, цикл, род, семья, судьба.

Статья знакомит с недавно вышедшим романом-эпопеей петербургского писателя С.И.Щепотьева. Цикл романов анализируется с точки зрения жанровой принадлежности и композиции. Особое внимание уделено вопросам интертекстуальности.

Для русской литературы последних десятилетий характерны как попытки возвращения к традиционному классическому роману, так и различные жанровые трансформации в поисках нового стиливого своеобразия, интертекстуальность, переосмысление вечных сюжетов и обращение к архаичным, фольклорным жанрам.

Представленное произведение «Преданья русского семейства» – это роман-эпопея из шести книг. Петербургский писатель С.И. Щепотьев, филолог и киновед по образованию, автор литературоведческих очерков, работал над «Преданьями ...» почти 30 лет. Начало работы над романом датируется 1973 годом, завершение относится к 2000 году, однако только в 2016 г., наконец, были изданы первые три части под одной обложкой [9]. Четвёртая книга «Ангелы ночи, демоны рассвета ...» – самый короткий роман, появился в печати первым – в 2005 г., пятая книга «Поколение (Такая наша доля)» – в 2006 г.

Проза Сергея Иосифовича Щепотьева необычна, прежде всего, непопулярностью жанра, пугающим объёмом и хронологическими рамками, охватывающими три века российской государственности и бытия одной семьи: от XVIII до XX вв.

Название цикла заимствовано из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Строки: «...Просто вам перескажу / Преданья русского семейства. / Любви пленительные сны / Да нравы нашей старины», – предпосланы автором в качестве эпиграфа.

В коротком предисловии «От автора» С. Щепотьев пишет, что «в основе повествования – факты, а более – семейные легенды, уходящие в романтические седины XVIII века» [9, с.7].

Словарь С.И. Ожегова фиксирует определение предания как «переходящий от поколения к поколению рассказ о былом, легенда» [3, с.500]. Это рассказ о прошлом, изображающем реальные события, но с некоторой долей вымысла, фольклорный жанр, некая «устная летопись», передаваемая из поколения в поколение, а следовательно, подвергающаяся при передаче и вольной интерпретации, и искажениям, превращающаяся постепенно в легенду или даже в миф. Одним словом: « ... Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой».

Особенностями жанра предания являются, – с одной стороны, установка на историческую достоверность, с другой, – предание, имея право на художественный вымысел, предлагает собственную интерпретацию истории. Главным при этом остаётся сохранение и передача памяти. Автор, выбрав такой жанр, становится неуязвимым для критики. Правда, исторические деятели чаще всего в преданиях предстают в идеальном виде, чего нельзя сказать о романе Щепотьева, у которого свой взгляд на исторические события. Перед нами проходит множество исторических персон и известных людей. Главные герои повествования – представители рода Алфёровых –оказываются вовлечёнными в эпохальные события России XVIII – XX веков, становясь их свидетелями и очевидцами, знакомятся с известнейшими людьми своего времени, проходят испытания временем и судьбой.

Многие коллизии, в которые попадают герои романа, кажутся легендарными, надуманными, иногда – с элементами сказочности, однако сам жанр это позволяет. Автор пытается передать неповторимый колорит каждой изображаемой эпохи.

Чётко обозначены хронологические рамки. «В ночь на 26 июня 1770 года кончилась суточная передышка в Чесменской бухте Эгейского моря у скалистого острова Хиос ...» [9, с.10] – так начинается роман «Перебежчик» (1975–1978). «К одной из шлюпок подплыл, придерживаясь за обломки мачты, турок с почерневшим от копоти лицом и опалённой бородой. Кто-то из гребцов уже поднял весло <...>. Но турок крикнул: “Не нада!..”... Так осталась позади вся его прошлая жизнь ...» [9, с.11]. Короткой романтической завязкой лихо закручивается сюжет авантюрного по жанру романа. Главному герою всего 24 года, он турок-перебежчик Осман, взятый при Чесме. Автор кратко рассказывает предысторию. «Отец его, Селим-паша, был капиджи – чиновник султана Махмуда I.

Киоск, то бишь небольшой дворец, Селима-паши находился на окраине Стамбула, неподалёку от развалин величественного Саадабадского дворца, разрушенного Махмудом после того, как <...> он захватил власть. Маленький Осман много слышал о прекрасном дворце и периоде его роскоши и красоты, получившем название Ляле деври – Эпоха тюльпанов. Мать рассказывала, что её отец, как, впрочем, и все тогда, выращивал эти изумительные цветы. Стамбул – огромный, многоязычный, с шестьюстами тысячами населения, не считая женщин, – утопал в тюльпанах – белых и красных, махровых и пёстрых, садовых и диких<...>Потом всё это осталось лишь в памяти современников да в легендах бродячих рассказчиков – меддахов» [9,11]. В стихах С. Щепотьева часто повторяется образ-символ *тюльпаны*, словно воспоминание о прародине, знак генетической памяти, например: «Море тюльпанов – бушующих вёсен, / Бархатный зной летних ночей»[7, с.17].

Создавая колорит далёкой Турции, автор вплетает в повествование арабские слова, объясняет значение большинства из них, но некоторые требуют комментария, например, *улема, хараджи, мудерис, медресе, муласим, карагёз* – театр теней. Крещённый в России Осман становится Алексеем, его отчество Селимович превращается в Сулейманович, а женившись на дочери воронежского помещика Алфёрова Анастасии, он получает русскую фамилию. С этого момента С. И.Щепотьев ведёт историю рода Алфёровых. Крёстными перебежчика становятся Екатерина Великая и генерал-аншеф Алексей Орлов, «красавец и силач, авантюрист и дебошир» [9, с.10].

Каждая книга цикла начинается с эпиграфа. Эпиграф к первой книге взят из 5 письма от Эрнеста к Доравре из романа Ф. А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры»: «О ты, жестокая судьба!/ Влеки меня отселе поскорее в неизвестные страны!». Фёдор Александрович Эмин(1735 – 1770) – писатель и переводчик, личность легендарная и одна из самых таинственных в истории русской литературы. Происхождение его неизвестно. По версии С.Щепотьева, настоящее имя Фёдора Эмина – Магомед али Алжирский, участник алжиро-туниской войны. Полковник Магомед становится примером для подражания для маленького Османа, за ним едет Осман в далёкую Россию. Автор «Преданий ...» собирался писать повесть о первом русском романисте Ф. Эмине; к сожалению, замысел не превратился в отдельную книгу, но стал одной из сюжетных линий эпопеи.

В предисловии «От автора» С.И. Щепотьев настаивает, что его произведение «не исторический роман и не семейная хроника. <...> В основе повествования – факты, а более – семейные легенды, уходящие в романтические седины XVIII века. Герои романа, хоть и имели прототипов в действительности, могут, однако, считаться вымышленными» [9, с.7].

Произведение С.И. Щепотьева имеет подзаголовок – роман-эпопея в шести книгах.Роман в нескольких книгах, события которого охватывают три века, – явление редкое в отечественной литературе. Автор, определяя название и жанр, апеллирует к А. С. Пушкину и Л. Н. Толстому.

Эпопея Щепотьева соответствует законам жанра: большой объём – 6 книг; большой временной диапазон – от эпохи Екатерины Великой до наших дней; широкий охват пространства – Воронежская область и Америка, Петербург и Турция, Харьков и Варшава, Иркутск и Марокко – далеко не полная география цикла романов. В эпопее представлены разные слои населения, несколько основных сюжетных линий и много героев, наконец, все события происходят на широком историческом фоне, в центре которого судьба семьи и судьба народа, вечные темы: власть и личность, интеллигенция и народ. Легенды одной семьи, рассказы о прошлом, передаваемые из поколения в поколение, как и принято в преданиях, и соотношений событий прошлого с настоящим днём.

Замысел книги возник случайно. «Как-то летом 1969 г. в одном из многочисленных разговоров о предках отец бросил: "Ты вот всё пишешь – об этом бы написал!" И мать добавила: "А что, Серёжка, подумай: написать историю рода!" Он и вправду задумался» [1, с.171]. Первая книга была написана достаточно быстро и почти не подвергалась правке. Хронологически она заканчивается 1799 г. «В последний год уходящего XVIII века Россию озарило солнце рождения Александра Пушкина. А во Франции грозной тенью взойшёл на престол Наполеон Бонапарт» [9, с.263]. Замысел второй книги «Пока сердца для чести живы» менялся, прежде всего, хронологически. В результате эта книга охватывает события с ночи на 12 марта 1801 года до майской ночи 1829 года, когда главному герою второй книги Николаю Алфёрову кажется, что он видел Пушкина. «Никто не знает, был ли это великий поэт. Но спустя многие десятилетия будут в Воронеже рассказывать эту легенду – и очень возможно, не без оснований: в том самом, 1829-м году, Пушкин действительно проезжал по этим местам, стремясь в Арзрум ...» [9, с.427]. Эпиграф взят из «Войны и мира» Л.Н. Толстого: « Царь – раб истории. История, то есть бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя, как орудием для своих целей» [9, с.268]. В первоначальном наброске плана второй книги Щепотьев даёт себе установку: «Исторических личностей – минимум! Пушкин – проездом, ночью. Фон должен быть только обозначен» [1, с.174]. Однако роман изобилует историческими персонажами: Г.Р.Державин, Д.И.Фонвизин, «российский Колумб»

Г.И.Шелихов, светлейший князь А.А.Безбородко, светлейший князь Г.А.Потёмкин, А.Н.Радищев и многие другие известные исторические личности населяют только вторую книгу романа. Густонаселённость персонажами не мешает лаконичности изложения, кинематографичности в описаниях. Иногда кажется, что читаешь сценарий, тем более, что автор часто использует приём монтажа. И стилистически, и тонально, и жанрово все шесть частей разные. Книга первая – авантурный роман, наполненный романтическими приключениями и странствиями; романтизм с элементами реализма, достаточно напряжённый сюжет, но уже не такой динамичный, как в первой книге, духовные искания главных героев характеризуют вторую книгу. Третья книга цикла, начиная с названия «Пора унылых сожалений», задающего тональность и минорное настроение, писалась мучительно и долго. Сама эпоха такова: «горечь Крымской войны, трагедии больше, кровь. Реформа 1861 г. – тоже горечь, хоть это и праздник» [1, с.173]. Впрочем, заканчивается третья книга вполне оптимистически: «Так среди взрослых, полной ожесточённости и сожалений жизни всплывает воспоминание о яблоне, на которой так хорошо сиделось в детстве, о игрушечной сабелке и лошадке. О запахе ёлки в гостиной и вкусе укропа на раскалённой летним солнцем грядке или о намалёванном на детских санках розовом бутоне» [9, с.596]. Так замыкается кольцевая композиция, принцип возвращения к началу, древний принцип цикличности, свойственный роману Сергея Щепотьева в целом.

Третья книга заканчивается комментарием, так как полна реминисценциями и литературными аллюзиями. Посвящение Боброва в масоны отсылает к «Войне и миру», многие поступки этого героя напоминают поведение Нечаева, известного террориста, ставшего прототипом Петра Верховенского в «Бесах» Ф. М. Достоевского, сцена приезда Софьи Саввишны к сыну – пародия свидания Анны Карениной с Серёжей. С. И. Щепотьев переименовывает фамилии известных писателей второй половины XIX века, довольно фамильярно обращаясь с классиками. Так И. С. Тургенев выступает под фамилией Кармагенов, Н.А. Некрасов становится Прикрасовым, а Ф.М. Достоевский – Достославским, в Голь-Трояновском узнаем Н.В. Гоголя, Удальцов – А. Кольцов, Белишевский получился в результате соединения фамилий двух известных критиков – Белинского и Чернышевского, А. Н. Островский превратился в Архипелагова, а Ап. Григорьев – в Бельведерского, наконец, Ямщиков-Кудрин – это М.Е. Салтыков-Щедрин и др. [2, 597 - 598]. Шутит Щепотьев иногда остроумно, иногда – саркастически зло.

Название четвертой книги возникло из последней строки сонета автора, ставшего одновременно увертюрой и эпиграфом к ней. Действие романа происходит в театральной среде, географически передвигаясь из Варшавы в Одессу, затем в Петербург и снова Одесса, любимый город автора, в котором он родился, где прошли его детство и юность. Может быть, поэтому четвёртая книга стала самой поэтической и романтической из всего цикла. Так же, как и в других романах эпопеи здесь наравне с вымышленными героями, представителями семей Поповских и Степняков, действуют знаменитые исторические деятели, такие как М.Чюрленис. С.Уточкин, И.Поддубный. В «Ангелах ночи, демонах рассвета...» особенно заметно, что С. Щепотьев – поэт, и перед нами лирическая проза поэта, с присущей ей особым ритмом, метафоричностью, лаконизмом и эмоциональностью. «Таял в предвечернем воздухе весенний день – один из первых весенних дней, когда на смену зябкой сырости межсезонья приходят ароматы ожившей земли, набухающих почек и коры, почувствовавшей движение застывших на зиму древесных соков. Небо, подарившее городу ангельскую кроткую голубизну, блёкло, удерживая ещё то там, то тут, на лёгких кружевах облачков розовые блики спрятавшегося за горизонт солнца. Изящные, словно тонко прочерченные тушью, верхушки деревьев тянулись с пробудившейся земли ввысь, навстречу несмелым ещё, бледным звёздочкам и узкому серпчку полумесяца: то Вечность смотрела с небес на рождение новой своей земной дочери – Весны 1899 года» [6, с.8]. Заканчивается эта часть – пролог к основной, пятой книги «Поколение» – символически данной картины наступления нового года и нового века. «Так летела с востока на запад по великой стране новогодняя полночь, увлекая Россию, и соседние с нею государства, и все народы земли в новое столетие. И звенели повсюду бокалы: и в пышных собраниях, и в домах обывателей, и всех, кто лишь не спал, слишком утомлённый дневными трудами, по весям и городам. И пели ангелы ночные уснувшим детям, <...> на мгновение в этой изумительной симфонии света над горизонтом явилась <...> белая фигура <...> благословляя на добро и любовь, предостерегая от ненависти и жестокости, защищая от уже стремящегося вырваться на поверхность из недр земных вечного, бездонного, безграничного зла, вселяя в детей своих надежду на торжество веры, истины и жизни на тернистом пути нового века» [6, с.136]. Эта концовка вызывает ассоциации с последней страницей второго тома романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир», когда Пьер видит комету и думает, что она сулит России, людям, ему самому. И снова закон поэтического кольца, автор возвращает повествование к тому, с чего начинается рассказ в каждой новой книге. Более того, последняя, шестая книга «Путь» заканчивается эмиграцией потомка Ос-

мана – Алексея, главного героя «Перебежчика», в Германию, так структурно и философски, циклически замыкается круг скитаний и исканий героев эпопей.

«Глобальная пятая часть могла бы сама по себе носить звание романа-эпопей. Эта книга ближе всего к пастернаковскому «Доктору Живаго». Но слишком отличается от него...» [5, с.5]. «Поколение» («Такая наша доля») представляет собой трагическую панораму быта и бытия первой половины XX века. География романа: от России и Украины до Франции и Германии, от Турции до Марокко. Стилистика и композиция этой части в четырёх томах принципиально отличается от предыдущих книг цикла и включает в структуру повествования тексты газет, различные документальные материалы, дневниковые записи, переписку частных лиц, приближая эпоху и донося до наших современников живое дыхание прошлого, позволяя слышать голоса ушедшего века, запечатлевшие своё время, заставляя соотнести исторические события с сегодняшним днём, напоминая лишний раз, что мы читаем «Предания...», почти фольклорный жанр, но очень живой, удивительно современный и актуальный, потому что и мы, читатели, представители того народа, история которого рассказана в эпопее.

М.Швец в предисловии к книге «Поколение» пишет, что «главный герой всех шести книг – время. Вкус времени, его звук, его смысл, его неповторимость, его ветреную, переменчивую душу ощущаешь повсюду» [5, с.6].

Автор «Преданий ...», С.И. Щепотьев, констатирует: «Бунин считал, что Россию “пролузгало” простонародье. Розанов – что её интеллигенты “проболтали”. А я скажу: и проболтали, и – как следствие – пролузгали. Это ощущается до сих пор. И об этом мой роман» [8, 1, с.174].

Роман о России, её трагическом пути, о вечном противостоянии народа и интеллигенции, о дворянстве и крестьянстве, о драматической судьбе нескольких поколений, но в центре – история одной семьи во взаимоотношениях и отталкивании с другими семьями, история рода, вплетённая в историю народа, на фоне российской жизни трёх последних веков. Конечно, под влиянием времени и обстоятельств меняется и семья, но остаются неизменными родовые семейные традиции и ценности, благодаря которым формируется личность и осуществляется преемственность поколений.

«Меняется воздух, меняются формы и очертания, меняются имена, меняются надежды и чаяния, но остаются незыблемыми семья, род, народ; рождение, любовь, смерть и возрождение в детях» [5, с.7].

Итак, – приглашает нас к чтению и сопереживанию автор – «придвинемся же ближе к очагу романтики, раскурим свои трубки, и пусть в клубах ароматного дыма возникнут очертания далёкой старины, где теряется след преданий русского семейства...» [9, с.7].

Литература

1. Лимба, Т. Сергей Щепотьев и его роман “Преданья русского семейства” // С. И. Щепотьев Поколение. (Такая наша доля). – СПб., 2006. – С. 169–180 с.
2. Лимба, Т. Комментарий к третьей книге «Преданий русского семейства» // С. И. Щепотьев «Преданья русского семейства» / Сергей щепотьев. – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2016. – С. 597–598.
3. Ожегов, С. И. Словарь русского языка. / С.И.Ожегов. – М.: Русский язык, 1986. – 797 с.
4. Солохин, Н. Парадигмы Сергея Щепотьева, или по следам романа «Преданья русского семейства / «Какая быстрая дорога...». – СПб.:изд-во «Гул толпы», 2015. – С. 14–16.
5. Швец, М. Метафизика романа «Преданья русского семейства» / М.Швец / Щепотьев С. И. Поколение. (Такая наша доля). Т. 1. – СПб, 2005. – С. 3–7.
6. Щепотьев, С.И. «Ангелы ночи, демоны рассвета ...». / С.И.Щепотьев. – СПб, Тосно: изд-во «Прана», 2005. – 136 с.
7. Щепотьев, С. И. Дарю вам этот мир. / С.И.Щепотьев.– СПб, Реноме, 2011. – 32 с.
8. Щепотьев, С.И. Поколение (Такая наша доля): В четырёх томах. СПб. (Т. 1, 2005. – 172 с.; Т.2, 2006. – 168 с.; Т. 3, 2006. – 174 с.; Т. 4,2006. – 182 с.)
9. Щепотьев, С. И. Преданья русского семейства. – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2016. – 600 с.

N.D. Strelnikova

Saint-Petersburg State Electrotechnical University “LETI”, Saint-Petersburg, Russia
e-mail: tashastrel@mail.ru

Shipotyev's epic novel “Legend of Russian family”. Genre, composition, intertextuality

Key words: epic, legend, cycle, family, fate genre

The article introduces the epic novel of the Saint Petersburg writer S.I. Shipotyev which has been published recently. The cycle of the novels is considered from genre attribute and composition viewpoint. The special attention is focused on the question of intertextuality.

УДК 821.133.1.09'18'

«У 18... РОЦІ»: ВІД «НЕСАМОВИТОЇ» РОМАНТИКИ ДО ПОШУКІВ НОВИХ РОМАННИХ ФОРМ

Ключові слова: французький романтизм, художній стиль, новаторство, роман, натуралізм.

У статті розглядається перший роман французьких письменників Едмона і Жуля Гонкурів «У 18... році» («En 18...») як вияв художнього новаторства митців. У літературознавстві цьому роману приділено надзвичайно мало уваги, тому вивчення ранньої творчості братів Гонкурів є важливим для розширення уявлень про літературний процес у Франції кінця XIX століття, який формувався під впливом традицій французької «несамовитої» романтики.

Першим романом братів Ж. і Е. Гонкурів став твір «У 18... році» («En 18...»), який був завершений напередодні державного перевороту Луї Бонапарта 1851 року. Твір якраз мав вийти з друку, але через політичні події він вийшов із затримкою (5 грудня 1851 року). Автори дуже переживали з приводу того, що переворот завадив підготовці до виходу їхнього першого роману, за їхніми спогадами, вони навіть створили афішу, яка «однією буквою і двома цифрами мала сповістити Францію про появу двох нових письменників» [1, с. 43]. Однак цю афішу ніхто не побачив, бо типографія була оточена військами, а видавець Жердес, побоюючись репресій, спалив уже видрукувані афіші першого роману Ж. і Е. Гонкурів. Та все ж таки роман був опублікований саме того буремного для Франції року.

Самі автори тоді надавали великого значення своєму першому творові. Вони вважали його явищем новим і оригінальним для літератури, хоча й із певною мірою наслідування традицій пізнього французького романтизму. У грудні 1851 р. в «Щоденнику» Ж. і Е. Гонкурів зазначено: «...наш возлюблений первенець, взлелеяний нами, ухований, книга, котрою ми писали і переписували целый год, книга несовершенная, испорченная некоторыми подражаниями Готье, но для первого произведения оригинальная до странности, первое детище, за которое можно было не краснеть, ибо в нем проявились в зародыше все стороны нашего дарования, все тона нашей палитры, еще несколько резкие и слишком яркие» [1, с. 44].

Митці мріяли про успіх першого роману в широкій публіки: «Мы мечтали. Мы строили воздушные замки. Мы казались себе великими людьми, вооруженными для борьбы Жаненом – при помощи одного росчерка пера. Мы ждали беглого огня газет, наострив уши, дрожа над нашими надеждами...» [1, с. 45]. Однак перша ж рецензія в газеті «Ревю де Монд» була різко негативною (автор рецензії – критик Поммартен), роман не отримав схвального резонансу в широкій публіки, і пізніше рукопис цього твору Ж. і Е. Гонкури спалили. Хоча згодом вони повернулися до роману «У 18... році», а Едмон Гонкур підготував друге видання твору в 1883–1884 роках.

Незважаючи на те, що роман «У 18... році» не мав великого успіху в читацьких колах та у критиків, все ж таки автори не вважали його невдачею. У передмові до другого видання твору 1884 р. Едмон Гонкур писав: «О, що робить книжку поганою, я знаю краще, ніж будь-хто! Це пошук роздратованого розуму, це діалог, де розмовна мова складається із книжних фраз, це базікання закоханих...» (*Oh! ce qui fait le livre mauvais, je le sais mieux que personne! C'est une recherche agaçante de l'esprit, c'est un dialogue, dont la langue parlée est faite avec des phrases de livre, c'est un caquetage amoureux...*) [5, с.11]. Що стосується художнього стилю, то Е. Гонкур пояснював (уже з відстані значного художнього досвіду, з позиції 1880-х років), що їхній стиль у першій книжці був «занадто прикрашений яскравими формами романтизму 1830-х років», «прагненням авторів якомога барвистіше уобразити речі». Митці в першому романі використовували пластичні форми, шукали несподівані порівняння живого й неживого, як це було, наприклад, у деяких романтичних творах Т. Готье (наприклад, у романі «У 18... році» вживаються порівняння жіночої шкіри зі сплавом металу, або відблиски чорного волосся – із загартовуванням сталі і т.п.). Е. Гонкур зазначив, що в їхньому першому романі «У 18... році» вони наслідували Т. Готье і Ж. Жанена. Захоплення матеріальною сферою (від Т. Готье) поєднується з несподіваними описами й вражаючими ефектами (від Ж. Жанена). За словами Е. Гонкура, головна слабкість книжки полягала в тому, що «коли ми писали, ми ще не мали безпосереднього бачення людства», а «безпосереднє бачення» («бачення зі спогадами») – це те, що зумовлює оригінальність письменника («...quand nous l'avons écrit, nous n'avions pas encore la vision directe de l'humanité, la vision sans souvenirs... cette vision directe, c'est ce qui fait pour moi le romancier original») [5, с.13].

У літературознавстві роману «У 18... році» Ж. і Е. Гонкурів приділено надзвичайно мало уваги, про нього лише побіжно згадується в окремих статтях дослідників (О. Михайлов, В. Шор) [2; 3], які розглядали перший твір Ж. і Е. Гонкурів саме в руслі французької «несамовитої» романтики 1830-х

років. «Несамовита» романтика тоді приваблювала митців бунтівним духом, а також порушенням усталених норм і традицій, зокрема в галузі мови та стилю. У романі «У 18... році» поєднуються розмовна і книжна, політична і побутова, вулична і висока поетична мова. Окрім того, вплив «несамовитої» романтики полягав також у мальовничих описах жахів і любовних сцен. У романі «У 18... році» виявилася тенденція взаємодії літератури й живопису, що також походить від Т. Готье і групи «Парнас». Ж. і Е. Гонкури демонструють вже у першому своєму творі неабиякої живописності окремих епізодів і сцен, майстерності у різних видах описів (портрет, пейзаж, зображення індивідуальних об'єктів і масових сцен). Окрім того, в романі простежується різке зіткнення прекрасного й потворного, високого й нищого, поєднання різних життєвих сфер (побуту і піднесеного світу митця, суспільної атмосфери й театрального життя тощо). У творі «У 18... році» підкреслено абсолютну свободу автора, котрий не підкоряється ніяким законам, окрім власної фантазії.

Отже, вплив традицій французької «несамовитої» романтики в першому творі Ж. і Е. Гонкурів є напрочуд виразним і потужним. Водночас, як ми вважаємо, вже у першому художньому творі митців виявилось їхнє палке бажання оновити роман, знайти нові оригінальні форми й апробувати їх у романному жанрі. Цікавою видається думка самого Едмона Гонкурів в передмові до другого видання твору: «Сьогодні минуло понад тридцять років з моменту спалення роману «У 18... році», <...> пані Жорж Санд навчила мене вважати його цікавим зародком усіх наших наступних романів... Ця перша книжка містить дуже цікаві зерна, переваги й недоліки нашого таланту...» (*«Aujourd'hui que plus de trente ans se sont passés depuis l'autodafé d'En 18... <...> Mme Sand m'a appris à le considérer, comme un intéressant embryon de nos romans de plus tard, comme un premier livre, contenant très curieusement en germe, les qualités et les défauts de notre talent...»*) [5, с.10].

Образ головного героя Шарля – перша спроба Ж. і Е. Гонкурів створити образ «артистичної натури», яка є своєрідним духовним камертоном сучасного середовища.

«Дивний чоловік Шарль, з його холодними очима, з виглядом джентльмена, його тупо цинічним прононсом. ... Він був пересічний смертний, молодий і старий, йому було 25 років... Він ішов власним шляхом... не те, щоб він був кращим, але він мав тонке, чутливе серце, що давало йому більше горя, аніж радості...» [4, с. 45–47].

У характеристиці Шарля поєднуються психологічне й соціальне, побутово-фізіологічне й мистецьке. Однак незважаючи на велику кількість і розмаїття окремих деталей, образ Шарля лише окреслений, не прописаний до кінця, лише ескізно зображений авторами. Його образ – це вже не той романтичний герой-бунтівник, що постає проти усталеного порядку. Його постать не є ані героїчною, ані хоча б такою, що вивисується з-поміж довколишнього світу. Авторі постійно підкреслюють тісний зв'язок героя і середовища, зумовленість думок і вчинків героя його середовищем – ця риса згодом стане однією із провідних у наступних творах Ж. і Е. Гонкурів, які у своїй художній практиці торували шляхи натуралізму та імпресіонізму.

У романі «У 18... році» відсутній послідовний наскрізний сюжет. Ж. і Е. Гонкури використали фрагментарну композицію. Твір складається з окремих (різних за розміром) розділів, які не пов'язані єдиною сюжетною лінією. Зв'язок між розділами лише внутрішній – через життєві події та емоційні враження Шарля, умови його існування, коло інтересів, захоплення, мистецькі уподобання. Хоча у творі наявна любовна лінія (інтимні зв'язки Шарля із двома жінками, одна з яких – прусська шпигунка, а друга – натурниця), проте вона не є провідною, як, скажімо, у творах інших романтиків, де любовний сюжет відігравав значну роль. Любовні історії Шарля лише більше підкреслюють зв'язок героя із середовищем. Закоханість героя дуже швидко змінюється поглинанням його почуттів реальною дійсністю. Ж. і Е. Гонкури використовують у роман «У 18... році» елементи фізіологічних описів, еротичних сцен, що також засвідчують їхні пошуки адекватного відображення життя в усіх його проявах. Жінки, які опиняються поруч із Шарлем, зовсім не нагадують піднесених героїнь творів романтиків, вони відображають сучасність, як вона є. Невипадково одна із них є натурницею, Шарль любить стежити за рухом її тіла, зміною виразу очей, кольором шкіри при різному освітленні. Авторі роману шукають засоби якомога точнішого відображення людини в реальному середовищі. А образ іншої жінки (шпигунки) дає можливість авторам ширше представити тогочасний суспільний контекст, хоча роман «У 18... році» підкреслено аполітичний.

Роман «У 18... році», безумовно, був експериментальним, Ж. і Е. Гонкури намагалися застосувати в ньому різні форми відображення сучасної дійсності. Вони широко використовували не тільки поширені засоби романного письма (пейзаж, оповідь від третьої особи), а й доволі не звичайні для того часу – наприклад, розлогі діалоги й полілоги, в яких поєднуються різні ідеї, думки, точки зору. Трохи пізніше подібну форму використає Г. Флобер у романі «Виховання почуттів», але Ж. і Е. Гонкури тут йшли попереду. Звісно, публіка вважала нашарування різних типів нарації невдалою спробою молодих романістів, діалоги й полілоги подекуди були надто великими, все ж таки це був новий крок до опанування сучасності. До того ж Ж. і Е. Гонкури сміливо вводили на сторінки свого першого роману лексику

й стильові звороти з різних сфер. Тут можна знайти й книжні форми, й вуличну лексику, й театральні дискусії, й побутові розмови про статки, звичайні справи обивателів тощо.

Прикметною особливістю роману «У 18... році» є виразна інтертекстуальність. Головний герой Шарль має широке коло інтересів – філософських, мистецьких, наукових, тому в поле його уваги потрапляють різні праці й літературні твори, які дають різні ракурси зображення героя і довколишнього середовища. Наприклад, XIII розділ називається «Ласкаво просимо в Ельсінор» («*Soyez les bienvenus à Elseneur*»). Назва нагадує читачам про замок Ельсінор, де відбуваються головні події п'єси «Гамлет» В. Шекспіра. Згадка про Ельсінор через інтертекстуальний зв'язок із твором англійського драматурга вводить у роман «У 18... році» Ж і Е. Гонкурів мотив «гнилизни» світу, духовної ницості суспільства. У XII розділі про Париж герої кажуть: «це місто, де смердить і яке зовсім подобається» («*c'est la ville où il pue et où on n'aime point*») [4, с. 148].

Діапазон інтертекстуальних зв'язків у романі «У 18... році» доволі широкий: від античної філософії й літератури до сучасних для Ж і Е. Гонкурів творів. Відповідно в романі «У 18... році» створюється культурне поле для зображення героя та реального середовища. Слід відзначити, що окрім європейського контексту, в роман «У 18... році» вже увійшли східні мотиви та образи. Так, одна із жінок постає в образі японки, автори зображують деталі її східного вбрання, описують і деякі японські речі в інтер'єрі (наприклад, опис комину з японськими дрібничками). Як відомо, Ж і Е. Гонкури першими стали колекціонувати предмети побуту й мистецтва Японії, вони ж ввели японські мотиви в європейський роман, а вперше це сталося у творі «У 18... році» 1851 року. Поєднання європейської та східної культурної традиції ще не було таким потужним, як в інших творах Ж і Е. Гонкурів, але все ж таки воно вже було накреслено в романі «У 18... році».

У першому творі Ж і Е. Гонкурів знаходимо також різні види «людських» документів, які з часом письменники широко вводили в свої наступні романи. Наприклад, приватні листи, любовні записки, газетні статті, оголошення та ін. Завдяки Ж і Е. Гонкурам, сучасність входила в роман у різноманітних наративних формах, узятих із реального життя.

З метою широкого відображення сучасного середовища автори ввели також натуралістичні описи масових сцен із поєднанням зовнішніх деталей і уривків достовірних розмов (театр, бульвар, ресторан, літературний салон та ін.).

Звернімо увагу й на динамічні описи пейзажів, які подано не тільки з авторської точки зору, а й з точки зору персонажа. Зміни його настрою, почуттів впливають на сприйняття природи. І навпаки – зміни природи впливають на його думки й враження. Ось наприклад, опис пейзажу в XVI розділі «У Нижньому Медоні» («*Bas-Meudon*»). Саме в Нижньому Медоні Шарль познайомився із Ніфою, яка викликає в нього асоціації з літературною героїнею – королевою Маб. Шарль лежить посеред високої трави й споглядає чудовий сільський пейзаж, в який органічно вписана прекрасна Ніфа. Сонце, зелена трава, срібляста верба, блакитне небо, веселі каченята, старий паром і – Ніфа із врожаєм квітів, зібраних у поділ її сукні. Ніфа із королеви Маб в уяві Шарля перетворюється на Кармен. Рух її чорного волосся, палкий погляд посилюють яскраві барви природи, і все це викликає в творчій уяві Шарля мистецьке захоплення. Він прагне запам'ятати її образ на тлі пейзажу, щоб потім відтворити в художніх формах, якомога ближче до дійсності. Згодом цей реальний пейзаж переходить у спогад. І завжди, коли Шарль опинявся на лоні природи й лежав у високій траві, йому марилося Ніфа, а запах букету її квітів він згадував ще довго-довго. Безумовно, в цьому описі виявилися елементи імпресіонізму, які стануть ще потужнішими в пізніх творах Ж і Е. Гонкурів [4, с. 176–182].

У романі «У 18... році» знаходимо спроби в галузі техніки не безпосереднього, а відображеного опису. Наприклад, природа зображується інколи у відображенні річки чи ставка, відповідно об'єкти постають не в чіткому, а розмитому вигляді, що дає поштовх творчій уяві Шарля. Куточок природи видається йому чарівним зібранням «коштовностей» (золоті жуки, сріблясті бабки, мерехтіння хвиль), яке королева Маб чіпляла до своєї карети. Подібно до відображеного пейзажу деякі міські замальовки подано не прямо й безпосередньо, а крізь димову завісу, у відображенні води, дзеркала або іншої блискучої поверхні. Наприклад: «Були безкінечні архітектурні споруди... палаци, храми... Капітолій, фронтони, Колізей, піраміди то виникали, то щезали. І всі ці пам'ятки були відображені у величезному озері...Форми застигали миттєво, можна спостерігати лише цю боротьбу з граніту, де кам'яні хвилі з'являлися щосекунди ще численніші і відточеніші, ніж лева бурхливого моря». [4, с. 264].

Останній розділ роману «У 18... році» називається «Самогубство» («*Suicide*»). Головний герой розчаровується в усьому, вивчення антикварних видань йому нічого не дало, день починається із сумнівів (питання), і він уже не закоханий романтик («Він не більше закоханий, ніж стеатит» («*il n'est plus amoureux que de la stéatite verdâtre*»)) [4, с. 281]. Дійсність поглинає думки й творчість героя, і він уже не може жити так, як раніше. Фінал роману певною мірою відкритий, адже читач напевно не знає, що сталося із Шарлем, що буде з іншими персонажами. У творі «У 18... році»

Ж і Е. Гонкури представили експеримент роману як «нерозчленований шматок життя», без початку й без кінця, з непослідовним і незавершеним сюжетом, в якому мало зовнішньої дії, але багато внутрішніх спостережень, почуттів, вражень героя. Це був цікавий досвід у галузі оновлення романної форми, який автори використовують в подальшій діяльності.

Література

1. Гонкур Э., Гонкур Ж. Дневник. Записки литературной жизни. В 2-х тт. / Эдмон Луи Антуан Гонкур, Жюль Альфред Дз Гонкур. – М.: Художественная литература, 1964. – Т. 1. – 783 с.
2. Михайлов К.К. Братья Гонкуры / К.К. Михайлов // Французский роман XIX века: Сб. статей под ред. В.А. Десницкого. – М.Л.: ГИХЛ, 1932. – С. 123-143.
3. Шор В. Братья Гонкуры: их эстетика и романы / В. Шор // Гонкур Э. и Ж. Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 5-26.
4. Goncourt E. et J. En 18... / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris: Dumineray, éditeur, 1851. – 285 p.
5. Goncourt E. et J. Préfaces et manifestes littéraires / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris: Charpentier, 1888. – 47 p.

Z.M. Taran

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University
zena19-t@gmail.com

"18..." - from "frantic" romanticism to the new novel forms

Key words: French romanticism, literary style, innovation, novel, naturalism.

The article discusses the first novel of French writers Edmond and Jules Goncourt «En 18...» («In 18...») as a manifestation of writers' literary innovation. In literary criticism their early works have been little observed, so the study of Goncourts' novels is important to widen the vision of literary process in France in the late XIX century, which was formed under the influence of French "frantic" romanticism.

Т.А. Тернова

Воронежский государственный университет
e-mail: ternova@phil.vsu.ru

УДК 82-14

ПОЭТИКА СБОРНИКА И. ГРУЗИНОВА «ИЗБЯНАЯ РУСЬ»

Ключевые слова: имажинизм, Иван Грузинов, «Избяная Русь», поэтика, лирика

Предметом анализа в статье стал сборник поэта Ивана Грузинова «Избяная Русь». Показано влияние поэтики имажинизма на творчество Ивана Грузинова, которое проявляется в принципе создания образа, использовании оригинальной техники стиха, интертекстуальности.

Сборник «Избяная Русь» (1925) объединяет тексты Ивана Грузинова, позволяющие говорить о формировании его литературной манеры, что было бы невозможно без проб пера периода сборника «Бубны боли» и антиэстетических опытов времени увлечения имажинизмом. Выход И. Грузинова из группы имажинистов был предопределен, вероятно, решенностью тех поэтических задач, которые он ставил перед собой в начале 1920-х гг., тем не менее, школа имажинизма помогла Грузинову завершить период своего творческого формирования, выработать свой индивидуальный поэтический голос. Впрочем, как вспоминает М. Ройзман, выход Грузинова из группы не был окончательным разрывом с ней: «он оставался в группе, бывал в "Калаше" и т. д.» [6, с.21]. С констатацией формального (как и у Р. Ивнева) выхода Грузинова из группы соглашается и современный исследователь В.А. Дроздов, который также отмечает имажинистский «крой» в повести И. Грузинова «Вечность номер три» 1927 года (критику футуризма, смешение чистого и нечистого) [3].

Предметом внимания в нашей статье будет поэтика сборника Ивана Грузинова «Избяная Русь» в аспекте теории и практики имажинизма. Сборник удаивался рецензий в пору своего появления в печати ([5], [6]). Однако степень научной изученности вопроса явно недостаточна. Отдельных работ, посвященных творчеству И. Грузинова (статей, монографий), не существует, хотя его имя неизменно упоминается современными исследователями в ряду представителей имажинизма (см. Т. Хуттунен [7], В.А. Дроздов [3] и др.). Да и сами его произведения долго оставались библиографической редкостью: лишь в 2016 г. вышло первое собрание сочинений забытого автора [2].

Книга И. Грузинова была опубликована в издательстве «Современная Россия», которое организовал коллектив деятелей культуры, в числе которых были Н. Савкин (председатель), К. Большаков, Б. Глубоковский, С. Есенин, П. Орешин, А. Мариенгоф, Г. Окский-Сидоров, Г. Якулов и др. По воспоминаниям современников, И. Грузинов выступивший в роли секретаря объединения, возлагал на издательство большие надежды [6, с.21]. Это обстоятельство косвенно говорит о статусе сборника поэта, издание которого должно было обозначить его имя как автора, уже не находящегося внутри имажинизма.

Сборник «Избяная Русь» дает достаточный материал для текстового анализа: он состоит из 22 стихотворений, причем одно из них, «Из дерева», в свою очередь, дробится на 4 фрагмента. Сборник воспринимается как единый текст, с едиными образами и мотивами.

В первую очередь, обращает на себя внимание его название, отсылающее к творчеству С. Есенина в целом и конкретному сборнику Н. Клюева, «Избяные песни». Стоит заметить, что интертекстуальность является одновременно и чертой поэтики имажинизма, и особенностью более раннего, чем создание сборника, творчества Грузинова. Прежде, в сборнике «Бубны боли», внимания автора удостаивались отдельные факты европейской культуры, а также мотивы лирики его соотечественников по имажинизму В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина. В лирике раннего периода принципом отбора образов, как и у имажинистов центристского и левого крыла, становилась их оригинальность, запоминаемость, яркость.

Уже в первом стихотворении «Избяной Руси» («Монголы») обращает на себя внимание интерес поэта к этнографизму, в который, вероятно, переросло его увлечение декоративными и экзотическими образами. Вопрос о национальной культуре был дискуссионным в рамках имажинизма и послужил одной из причин прощания Есенина и Грузинова с группой: «У соотечественников моих нет чувства родины...» [4, с.215]. Тем не менее, этнографизм Грузинова отличается от аналогичного явления в лирике С. Есенина. Сборник создает ощущение, что Грузинова равно интересуют Русь и Азия, что для него по-прежнему значим яркий образ, источник которого может быть любым, в том числе и этнографическим.

Тем не менее, создаваемый Грузиновым образ не лишен психологизма. Детали этнографического пространства составляют своеобразные перечислительные ряды. Уже в ранней лирике у Грузинова выработалось умение каталожно передавать обстановку намеченного в лирическом сюжете действия, теперь он им пользуется ради создания атмосферы происходящего: «...мы садимся / На ковры, на черные подушки. / Потным войлоком повисла гарь» [2, с.38].

Интересно, что подобным образом он описывает и родные русские пейзажи, быт. Особенно показательно описание пищи:

На скатерти с полудня разлеглась
Ржаная, как свинец тяжелая коврига.
А рядом с ней вздыхает томно рыхлый ситник.
В широких блюдах деревянных
Вареная говядина разбухла и размякла,
И борова нежнейший почеревок
Приздынул к потолку тончайший пар [2, с.42].

Натурализм, физиологичность описания заставляет выстраивать ассоциации как с литературными опытами авторов 1920-х гг. (Э. Багрицкий), так и с произведениями дорогого сердцам имажинистов 18 века (Г. Державин). Статичность изображения позволяет вспомнить также и живописные работы художников фламандской школы. В описываемый антураж (не важно, восточный или российский) вписан человек, уподобленный деталям быта: «На коврах – шелковые подушки. / На подушках – тучные киргизы» [2, с.38]. Уже современник поэта сделал похожее замечание: «Люди – редкая, случайная тема Грузинова. Но если его внимание обращено к ним, получается то же мертвое описание» [5, с.150–51].

В человеке Грузинов подчеркивает звериное начало, которое так и обозначает, описывая «звериное томление» труда в стихотворении «Мужик» [2, с.38–39], обозначая состояние лирического героя в стихотворении «Дичь»: «перепутали и явь, и сны. / В душу странное, звериное стучится» [2, с.50].

Об имажинистском опыте Грузинова напоминает натурализм изображения: «кровавая конина», «борова нежный почеревок». Тем не менее, шоковое письмо здесь вряд ли является самоцелью: основная задача – обеспечение этнографических подробностей и, что еще важнее, мировоззренческий момент, своеобразный народный гедонизм автора. «Мясные образы» Грузинова обладают витальностью: в его художественном мире трудно различить живое и неживое, поскольку оно оказывается в одном перечислительном ряду: «запах кожи. Запах лисих нор» [2, с.44], «Мозоли на терли весло. А жабры красные разъяты» [2, с.48].

Вспомним в этой связи замечание Б. Глубоковского, автора имажинистского издания «Гостиница для путешественников в прекрасном»: «Грузинов не любит движения. Что ему город? Неподвижное любит он. Зато ядреное да здоровое. Ничего у него не движется. Хлеб. Не мистический, ключевский, а грузиновский. Им не причащается Грузинов – ест его и описывает с аппетитом» [2, с.10].

Описывая натуральность, зримость вещественного мира, Грузинов демонстрирует свои вовсе не христианские, а скорее, языческие ориентиры.

Образы, используемые в описаниях, он создает по имажинистской модели сочетания противоположностей:

Как блеклую суровую холстину,
Подсинькой бабы выкрасили небо [2, с.38–39].
Луна жеребой растопырилась,

Пуздро красное спустив на голый сук [2, с.50].

Лирический герой выступает в описываемой сцене как наблюдатель, констататор событий.

Возможно, причину этого стоит искать в опыте лирического героя. Этот маргинальный тип давно оторван от родных корней: «Почти забыл, как нивы пахнут, / Когда жухрит небесный ржавый серп» [2, с.39]. Этим он, безусловно, напоминает есенинского, но без присущей ему религиозности: «С детских лет не чуял и не чую / Ни раскаяния, ни греха. / И не сетую. Земляное – земле. / Не вздыхаю / Ни об этом царствии, ни о том. / Тлею, как древесные листья тлеют. / Зеленое на золотом» [2, с.56]. Впрочем, в финале сборника, как и в ряде есенинских стихотворений, звучит мотив если не покаяния, то поминовения: «Дальний мой, безвестный (кто б ты ни был) <...> помяни меня в твоих мечтах» [2, с.58].

Мифологизация быта, с которой мы нередко сталкиваемся на страницах «Избяной Руси», является результатом взгляда на него со стороны культуры, конструктом, выступаемым маргинальным героем, теперь принадлежащим миру города: «Бык, / как, в навозной жиже утопая, / Бьет копытом и сонливо чавкает / Скотий бог» [2, с.39].

Отсюда и подобие острашения при взгляде на мужика в одноименном стихотворении: «вареная говядина разбухла и размякла», и выстроенные с учетом опыта имажинизма неожиданные сопоставления: «На скатерти с полудня разлеглась / Ржаная, как свинец тяжелая коврига» [2, с.42], «Бабочкой капустницей невеста / Жених в суконной тройке таракан» (образ в стиле Н. Заболоцкого) [2, с.43].

«Я эту речь совсем не понимаю» [2, с.45], – признается лирический герой, подчеркивая свою чуждость когда-то близкой и понятной Руси.

Чрезвычайно важной координатой бытия героя в «Избяной Руси» оказывается время: идеальное прошлое и печальное, не исполненное смыслов настоящее: «Там всяческая была и небыла. / А дальше – накренилось небо» [2, с.54], «Отроком ты был золотоглазым, Пел со мною утренние льны» [2, с.46], «Мне сегодня вечер целый / Голубые снились стрелы» [2, с.47].

Разлом времен — это не только переживание в пределах личной судьбы героя, но и в гораздо большем, общечеловеческом масштабе: «У порога новое тысячелетие <...> Соль. Мука. Меняется приправа» [2, с.52].

Как бы ни был ярок сборник Грузинова «Избяная Русь», он не изолирован от очевидного контекста – есенинского. В нем та же символика, отсылающая к народной культуре и быту: «Мне изба российская просторна», тот же тип героя, тот же мотив преждевременного подведения итогов жизни. В культурном сознании Грузинова даже в «Избяной Руси» — Некрасов [3, с.51], Галилей, Давинчи, Цепелин [2, с.53] и мн. др.

Не до конца согласимся поэтому с составителем собрания сочинений И. Грузинова О.Демидовым, который пишет: «В «Избяной Руси» можно проследить за уже сформировавшимся его и исключительно его стилем» [1, с.442]. С нашей точки зрения, сборник носит именно переходный характер, обозначая еще крепкую связь с эстетикой имажинизма и творчеством собратьев по направлению. От имажинизма здесь специфическая структура образа, верлибр (который может быть материалом дальнейшего исследования, соотнесения с мариенгофовским), интертекстуальность). Свое – элементы психологизма, появление которых, впрочем, также напоминает направление эволюции творчества того же А. Мариенгофа, к середине 1920-х гг. задумавшегося о необходимости содержательного элемента и психологизма в литературе и театре.

Литература

1. Глубоковский Б. Маски имажинизма / Б. Глубоковский // Гостиница для путешественников в прекрасном. – 1924. – № 4. – С. 10-11.
2. Грузинов И.В. Собрание сочинение / И.В. Грузинов. – М.: Водолей, 2016.
3. Дроздов В.А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только: Статьи, разыскания, публикации / В.А. Дроздов. – Москва: Водолей, 2014. – 800 с.
4. Есенин С.А. Полное собр. соч.: В 7 т. / С.А. Есенин / гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. – М.: Наука; Голос, 1995-2002. – Т. V.
5. Красильников В.И. Грузинов. «Избяная Русь» / Рецензия / В.И. Красильников // Новый мир. – 1925. – № 8. – С. 150-151
6. Ройзман М. Все, что помню о Есенине / М. Ройзман. – М.: Сов. Россия, 1973. – 270 с.
7. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф. Денди. Монтаж. Циники / Т. Хуттунен. – М.: НЛО, 2007. – 271 с.

T.A. Ternova

Voronezh State University
e-mail: ternova@phil.vsu.ru

Poetics collection of poems of Ivan Gruzinov "Russ with huts"

Keywords: imagism, Ivan Georgians, "Russ with huts", poetics, poetry.

The subject of analysis in the article was a collection of Ivan Gruzinov's poems "Russ with huts". It shows the effect on creativity of Ivan Gruzinov of poetics imagism, which manifests itself in the principle of creating an image, use the original equipment of the verse, intertextuality.

УДК 821.112.2-09"20"

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ГЕРМАНИИ

Ключевые слова: жанр, стиль, современная литература Германии, роман, новелла, рассказ.

Статья посвящена литературе Германии начала 21-го века, ее жанрово-стилевым особенностям. В статье рассматриваются специфика формирования жанровых форм и стилистических приемов в современной литературе Германии, характерные черты современного литературного процесса, описывается многообразие жанров и стилей немецкой литературы начала третьего тысячелетия, а также приведен краткий анализ стилистических языковых средств, которые присущи данному периоду.

Для развития мирового литературного процесса конца XX – начала XXI века характерно сосуществование и взаимодействие разных стилей, направлений и течений. В стремительное и нестабильное время рубежа веков продолжают развиваться художественные произведения с реалистической доминантой. Для большинства произведений этого направления характерно усиление внимания к жизни общества, к психологии героя, примат идеи над художественностью (публицистичность литературы), утверждение активной жизненной позиции героя. Немецкая литература идет в ногу с мировыми литературными тенденциями и вбирает в себя разнообразные настроения, веяния и течения мировой литературы.

Литературный процесс 2000-х годов складывается из двух творческих потоков: писателей старшего поколения и авторов, в это время только выходящих к публике, определяющим становится момент новизны, заключенный в произведении. Сведение вместе в одну историческую эпоху таких разноплановых авторов, как П. Хандке, Р. Гётц, Б. Шлинк, А. Манд, Т. Майнеке, Б. фон Штукрад-Барре, К. Крахт, Т. Бруссиг, В. Хаас и других (среди которых присутствуют не только собственно немецкие, но и австрийские писатели), открывает определённую перспективу художественных исканий современности и демонстрирует многовекторность литературного процесса 21-го века. Демократизация литературного процесса повлекла за собой неизбежное расщепление на множество взаимодействующих или непересекающихся направлений, обозначила подсознательное противопоставление литературы «для избранных», «для понимающих».

В немецкой литературе на рубеже 20-21-го веков наблюдается многообразие авторских исканий. Многообразие жанров в творчестве любого писателя не означает эклектичности, нестройности, раздробленности его поэтического стиля. Наоборот, чем разнообразнее жанры, культивируемые писателем, тем большего многообразия достигает его поэтический стиль. Жанр и стиль неотрывны друг от друга, дополняют друг друга, так как представляют собой различные стороны одного литературного стиля [1]. Среди молодых немецкоязычных литераторов существует тенденция к рассказу, к описанию действительности, выражению коллективного ощущения жизни. Но безукоризненная с точки зрения языка, высокохудожественная проза соседствует с зарисовками, в которых используется бытовой жаргон, скупые изобразительные средства встречаются наряду с излишне затянутым, почти барочным способом изображения. При этом представлены все жанры беллетристики – от детективов до исторических романов.

Традиционно популярным остается роман. Одним из признаков современного романа является приоритет стиля над сюжетом. Для прозы 2-го века становится важнее не то, что рассказать, а то, как рассказать. Нейтральный стиль является «уделом массовой», или «реалистической» литературы, стиль становится важной движущей силой романа и постепенно смыкается с сюжетом.

Традиционная для немецкого романа неторопливая повествовательность стала вытесняться экспрессивной, репортажной тенденцией. Это противоречило основным принципам исторически сложившейся поэтики романа.

Популяризация психологии в 20-ом веке приводит к тому, что на передний план выдвигаются различные средства повествования, именно они способны наилучшим образом изобразить те процессы, которые происходят в сознании героя, и тем самым заменить внешнюю перспективу повествования, которая преобладала раньше, на внутреннюю. Здесь П. Курц выделяет следующие понятия: *erlebte Rede* (несобственно-прямая речь); внутренний монолог; техника «потока сознания» (обновление языка в современной прозе происходит прежде всего за счет работы над синтаксическими конструкциями, не над словом, а над предложением); нарушение принципов связанности текста (предложения не всегда логически следуют одно из другого, синтаксические структуры разрушаются).

В романе 21-го века для автора представляется полная свобода действий при изображении образов героев, действия, композиции он использует смешение стилей, различные изобразительные и языковые средства, чтобы в максимальной степени раскрыть важные для него аспекты. В традиционном романе важна последовательная цепь событий, именно через действия и поступки, также через взаимоотношения с окружающим миром нам раскрывается характер героя. Для традиционного романа характерен и постоянный язык, с неизменным синтаксисом и семантикой.

В современной литературе изменяется взгляд на героя романа и его изображение. Герой традиционного романа всегда представляет определенный тип личности, индивидуальный характер, постоянный образ, он занимает определенное место в обществе, социальное положение. В романе 21-го века герой раскрывается с помощью анализа и описания его внутреннего мира, сознания и ощущения жизни. Часто герой в современной литературе – это коллективизированный облик человека [2].

Основой романа 21-го века является осознание человеком существования и ценности своего собственного, отдельного от других мира «я», своей внутренней автономности, суверенности. В этом есть художественная содержательность воссоздания субъектом своей сущности через предметность: явления, действия, события, слова.

Главным принципом современной прозы, который в той или иной степени определяет все остальные, называют неомифологизм. Он определяет рассказ как циклическую модель времени, ориентированную на архаическую, классическую и бытовую мифологию, при этом произведение строится как коллаж цитат и реминисценций из других произведений – «мифологический бриколаж». Для текстов 21-го века чрезвычайно характерна игра на границе между вымыслом и реальностью. Новизну современной прозы можно увидеть еще в том, что она не только работа над художественной формой, а еще и чрезвычайно активный диалог с читателем.

Интенсивно развиваются также жанры малой прозы. Основной отличительной чертой коротких рассказов 21-го века является их краткость, а также сжатый смысл, благодаря чему интенция автора зачастую выражается ярче и является более сконцентрированной.

Среди других отличительных черт коротких рассказов можно выделить следующие: развертывание событий происходит без наличия завязки в начале произведения, или же при ее наличии, но небольшой по размеру; концовка в коротком рассказе, как правило, остается открытой, в структуре текста присутствуют «скачки» во времени, повествование, как правило, ведется хронологически и линейно; действующие герои описываются автором не полно; действие в коротком рассказе очень сжато и часто посвящено будням главных действующих лиц; количество действующих лиц при этом ограничено; суть и основная идея автора раскрывается зачастую в концовке произведения, заканчиваясь, таким образом, неожиданным поворотом событий; время, описываемое в короткой истории, занимает небольшой период, часто это несколько часов или даже минут; главными действующими лицами выступают обычные люди; в коротких рассказах отсутствуют элементы оценивания и критики, что подталкивает читателя самому оценить и подвергнуть критике описываемое в произведении.

В коротких рассказах 21-го века часто используется общеупотребительная лексика, которая еще больше акцентирует внимание на употреблении средств образности. Используемые в таких произведениях стилистические средства выразительности, такие как метафоры, сравнения, персонификация, символизм, авторские неологизмы и другие, выступают средством контраста и, следовательно, значительно усиливают экспрессивность и стилистическую окраску того или иного фрагмента текста [2].

На рубеже веков достаточно популярным становится жанр новеллы. Новелла представляет собой небольшое прозаическое произведение эпического жанра, сопоставимое по объёму с рассказом. В 21-ом веке повествование новеллы находится в тесной логико-семантической связи с категорией рассказчика и представляет собой специфическое явление.

К жанровым признакам современной немецкоязычной новеллы относятся: малый объем; краткость, сжатость сюжета; небольшое количество действующих лиц; композиционное построение новеллы, отличающееся четкой структурой логично выстроенных этапов повествования; экспозиции (введения в ход действия); подведения к кульминационным моментам; первоплановость всех событий; преимущество события перед действующими лицами; наличие центральных символов [3].

На фоне литературных жанров 21-го века выделяется особый жанр, который возник в немецкой литературе конца 20-го века и был назван авторами «современной сказкой для взрослых».

Современная сказка для взрослых – это авторское, эпическое прозаическое произведение с установкой на вымысел, с системой образов, представленных фантастическими и нефантастическими персонажами и ориентированной на взрослого читателя формой повествования, с различным характером связи с фольклором, определившим появление трех ее разновидностей: произведение, основанное на народных источниках; произведение в народном стиле; оригинальное литературное произведение.

Для текстов современных сказок для взрослых релевантны как прямая персонажная и авторская, так и несобственно-прямая речь, которая является следствием психологизации современной сказки и

создает описательно-монологический стиль повествования. Отображение в сказках современной действительности и адресованность взрослому читателю определяют усложнение лексики современной сказки – употребление абстрактных существительных, терминов и слов иностранного происхождения, прилагательных и глаголов, описывающих сложную эмоциональную и интеллектуальную деятельность текстового субъекта. Отличительной чертой современной сказки для взрослых является наличие, кроме авторской и прямой персонажной, своеобразного случая передачи речи, когда речь персонажей и автора объединяются. Включение несобственно-прямой речи в словесную канву сказочного повествования связано с психологизацией современной сказки и апеллирует к языковой компетенции читателя по восприятию художественных произведений в жанре рассказа или новеллы.

Так как границы между «серьезной» и «развлекательной литературой» на современном этапе размыты и преобладает мнение, то все в целом говорит о «демократизации» литературного и художественного замысла. То есть, литература должна быть «от всех» и «для всех». Можно также отметить повсеместное слияние литературы с формами потребительской и массовой культуры и репликации новых технических и творческих возможностей, предлагаемых в Интернете. В русле этого направления возникают новые формы письма, ставшие популярными и успешными. Ярким примером этого является Катрин Пассиг, которая пишет литературные тексты в дополнение к своей журналистской деятельности и занимается новыми коммерческими и культурными формами, такими как блоги (*riesenmaschine.de*) – своего рода дневники в Интернете, которые может сделать любой, и может быть прочитан всеми, и так называемый жанр «*Poetry Slams*». «*Poetry Slams*» – это соревнования поэтов, в которых авторы представляют свои тексты в устной форме, и речь идет не только о качестве текста, но также и о том, как автор представляет свой текст, а именно, поет, танцует, или текст сопровождается художественной постановкой.

Заслуживает внимания также так называемая «*Netzliteratur*», в которой используются информационные технологии. Благодаря интерактивности, гипертекстуальности, интермедиальности, использования визуальных стимулов и обширной связи интернет узлов в сети были созданы тексты и литературные проекты, оставив обычный линейный рассказ и открыв новые сюжетные пространства [4].

Другие направления жанрового совершенствования современной литературы является нескончаемый эксперимент с формой (Фридерик Майрёккер, Эрнст Яндль, Берт Папенфус, Курт Дроверт, Райнхард Йиргль) или с повествованием без рассказчика и линейным рассказом (Албан Николай Хербст и его роман «*Anderswelt*»).

Еще одним направлением жанрового эксперимента является тематизация жизненного опыта и культурной самобытности других стран в произведениях немецкоязычных авторов иностранного происхождения, но не этнических немецких писателей, таких как Рафик Шами «*Das Schafim Wolfspelz*» (1982), «*Die Sehnsucht fährt schwarz*» (1988); Йоко Тавада «*Wo Europa anfängt*» (1991), Владимир Каминер «*Russendisko*» (2000). Их обычно обобщают под заголовками «Межкультурная литература» или «Литература иммигрантов».

В целом литературный ландшафт современной Германии представляет собой прочный и функциональный синтез вымышленного и эпического повествования и гармоничного сосуществования различных литературных тем, форм и стилей, движение противоречивых тенденций от политизации субъективности до политизации и эстетизации.

Литература

- 1 Кудрявцева, Т.В. Особенности немецкоязычного литературного пространства в условиях интегрирующей Европы / Т.В. Кудрявцева // Вопросы филологии. – 2004. – № 1 (16). – С. 29-37.
- 2 Пронин, В.А. Современный литературный процесс за рубежом: учебное пособие / В.А. Пронин. – М.: Логос, 2012. – 260 с.
- 3 Беренвальд, Е.Е. Состав темпоральной сетки современной немецкой новеллы / Е.Е. Беренвальд // Гуманитарные и социально-экономические науки. – Ростов н/Д: СКНЦ ВШ, 2006. – № 8. – С. 194-197.
- 4 Beutin, B. Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart / B. Beutin. – Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2011. – 570 S.

E.V. Turkovskaya, L.D. Grushova, D.A. Volodina
Vitebsk State University named after P.M. Masharov
e-mail: e.turkovskaya@mail.ru

Genre and stylistic features of modern german literature

Keywords: *genre, style, modern German literature, prose, genre experiment.*

The article considers modern German literature at the beginning of the 21st century, its genre and stylistic features. The formation of genres and stylistic devices in modern German literature and the characteristics of modern literary process are discussed in the article. The author describes the diversity of genres and styles in German literature at the beginning of the third millennium and provides a brief analysis of linguostylistic means that are typical of this literary period.

УДК 821.161.3.09(092)+81'255.2:82=161.3=16

**АДЭКВАТНАСЦЬ ПЕРАСТВАРЭННЯ ЛІТАРАТУРНАЙ КАРЦІНЫ СВЕТУ:
НА МАТЭРЫЯЛЕ ПЕРАКЛАДАЎ ЭПІГРАФА ДА РАМАНА М. БУЛГАКАВА
«МАЙСТАР І МАРГАРЫТА»**

Ключавыя словы: адэкватнасць, пераклад, карціна свету, М. Булгакаў, «Майстар і Маргарыта».

Артыкул прысвечаны асноўнай праблеме перакладу мастацкіх твораў – адэкватнасці. Пры гэтым праблема разглядаецца ў ракурсе перастварэння намаляванай аўтарам арыгінала карціны свету. Разам з паняццем адэкватнасці асвятляюцца паняцці эквівалентнасці і рэлевантнасці мастацкага перакладу.

Згодна з канцэпцыяй нямецкага філосафа М. Хайдэгера, «Вобраз свету – калі разумець гэтыя словы ў істотным сэнсе, выяўляе не які-небудзь вобраз, што склаўся ў нас пра свет, а свет, спасцігнуты як вобраз» [11, с. 47]. У сістэме вобразаў свету літаратурная карціна свету выяўляецца як вобразны аналаг рэчаіснасці, як «пераствораны ў вобразным мысленні свет... Працэс вобразнага спасціжэння свету мастацкай літаратурай і стварэнне яго карціны – літаратурная з’ява, і ў гэтым сэнсе карціна свету як вышэйшы ўзровень літаратурнага працэсу з’яўляецца “формай часу”, што ўвасабляе “ідэю часу”» [12, с.6].

Мастацкі пераклад з’яўляецца своеасаблівай і фенаменальнай па сваёй сутнасці формай міжлітаратурнай рэцэпцыі. Ён можа быць прыняты і зразумелы як самастойны твор толькі ў культуры, на мову якой адбылося перастварэнне. Арыгінальны аўтарскі тэкст пераасэнсоўваецца перакладчыкам і адрасуецца выключна свайму чытачу. Пры гэтым пераклад павінен адпавядаць патрабаванню адэкватнасці – вернасці макраструктуры твора (яго форме, зместу, сэнсу, ідэі і г.д.). Такім чынам, пераствораны на іншай мове твор павінен мець адэкватную аўтарскай літаратурную карціну свету.

Адэкватнасць – галоўная праблема перакладу. Часта пры ўспрыманні перакладу чытачамі зыходная культурная інфармацыя, якая знаходзіцца ў тэксце арыгінала, не поўнасцю адпавядае інфармацыі, заключанай у перакладзе – становіцца неадэкватнай, калі адбываецца, паводле вызначэння Л. Мікулінай, «супастаўленне дзвюх культур – культуры зыходнай мовы і культуры мовы перакладу» [8, с. 79]. Блізкімі да паняцця адэкватнасці з’яўляюцца паняцці эквівалентнасці і рэлевантнасці, аднак у перакладазнаўчай навуцы няма іх адназначнага вызначэння.

Слова «адэкватнасць» паходзіць ад лацінскага *adaequatus*, што значыць прыроўнены, роўны. Кароткае і даволі абагуленае тлумачэнне адэкватнасці перастварэння, у аснову якога пакладзены крытэрыі правільнасці выбару сродкаў для дасягнення «прыроўненасці» перакладу зыходнаму тэксту, дае перакладазнаўчы слоўнік РАН са спасылкай на сучаснага расійскага перакладазнаўцу І. Аляксееву: адэкватнасць перакладу – гэта «адпаведнасць перакладнога тэксту мэце перакладу» [9, с. 9]. Беларускі перакладазнаўца М. Кенька тлумачыць адэкватнасць перастварэння арыгінала як «магчымасць ці немагчымасць паўнацэннага перакладу мастацкага твора з усімі асаблівасцямі яго формы і зместу» [6, с.110],

«Эквівалентнасць» – ад лацінскага *aequivalens* – раўнацэнны, раўназначны. Згодна з перакладазнаўчым слоўнікам РАН, эквівалентнасць перастварэння – гэта «раўнацэннасць тэкстаў арыгінала і перакладу» [10, с. 220]. Расійская даследчыца перакладу М. Новікава пытанне адэкватнасці і эквівалентнасці звязвае з інварыянтнасцю і варыятыўнасцю перакладу: «Пад інварыянтным кампанентам перакладу, а менавіта адэкватнасцю, трэба разумець сэнсавую і выразную каштоўнасць тэксту... Пад варыятыўным кампанентам перакладу, г.зн. эквівалентнасцю, маецца на ўвазе моўная форма тэксту» [9, с.30]. Менавіта у такім разуменні ўжываюцца паняцці адэкватнасці і эквівалентнасці перакладу ў прадстаўленым артыкуле.

У перакладзе любую думку можна адэкватна перадаць з дапамогай розных слоў – эквівалентаў, любы вобраз можна перадаць з дапамогай розных эквівалентных выяўленчых сродкаў таксама не парушаючы межы адэкватнасці. Але актуальнасць і мэтазгоднасць ужывання тых ці іншых эквівалентаў залежыць ад іх рэлевантнасці ў пэўным кантэксце.

Само слова «рэлевантнасць» паходзіць ад лацінскага *releva* – аблягчаць. У другой палове XX ст. аўтар тэорыі рэлевантнасці брытанскі філосаф-прагматык і лінгвіст Г.-П. Грайс карыстаўся лозунгам «*Be relevant!*» – «Будзь рэлевантны!» г.зн. не адхіляйся ад тэмы, гавары па сутнасці справы. Пры гэтым Г.-П. Грайс зыходзіў з разумення рэлевантнасці як адпаведнасці пастаўленай мэце, здольнасці быць да месца.

На сённяшні час паняцце рэлевантнасці найчасцей выкарыстоўваецца ў інфармацыйным інтэрнэт-пошуку і абазначае адпаведнаць пошукавага запыту і пошукавага вобраза дакумента. У рознай навуковай літаратуры рэлевантнасць – здольнасць адпавядаць чаму-небудзь, быць істотным, значным, важным, быць да месца.

Аўтарам прадстаўленага артыкула рэлевантнасць перастварэння разумеецца як аптымальная неабходная мера выразна-выяўленчых сродкаў, ужытых перакладчыкам для перадачы ідэйна-эстэтычнага зместу арыгінала. Рэлевантнасць перакладу выяўляецца найперш на варыятыўным лексічным – эквівалентным узроўні, які, аднак, самым непасрэдным чынам звязаны са змястоўным, сэнсавым і мастацкім узроўнямі перакладу, а значыць з адэкватнасцю перастварэння.

Гэту дастаткова складаную і шматузроўневую ўзаемасувязь у межах адэкватнага перастварэння мастацкага твора сродкамі іншай мовы і яе ўздзеянне на рэцэпцыю аўтарскай літаратурнай карціны свету ў іншамовым і іншакультурным асяроддзі варта паказаць на прыкладах перакладаў аднаго з найбольш значных твораў сусветнай літаратуры ХХ ст., якім з’яўляецца раман М. Булгакава «Майстар і Маргарыта». З рускай на беларускую мову раман перастварыў Алесь Жук [1], на ўкраінскую – Мікола Білорус [2], на польскую – Ірэна Левандоўска і Вітольд Дамброўскі [13]. Аднак, паколькі межы дадзенай публікацыі не дазваляюць прывесці шмат прыкладаў, абмяжуемся аналізам перакладу эпіграфа да твора – невялікага ўрыўку з трагедыі Гётэ «Фаўст».

У рамане «Майстар і Маргарыта» надзвычай своеасаблівая карціна свету ствараецца з дапамогай рэферэнцый, пародый, шматзначнасці і метафарычнасці лексікі, аўтарскіх праекцый, тэксталагічнага паралелізму з рэлігійнымі і мастацкімі творамі іншых аўтараў, што забяспечвае высокую ступень інтэртэкстуальнасці твора. Як адзначыла даследчыца творчасці М. Булгакава А. Іваньшына, «раман прадстаўлены чытачу ва ўсведамленні сваёй тэкстуальнасці (і інтэртэкстуальнасці), намаляваная ў ім рэальнасць – ва ўсведамленні яе вымышленасці, а аўтар – ва ўсведамленні сваёй таямнічасці» [5, с.16]. У творы, які з’яўляецца «тэкстам у тэксце», спалучаюцца некалькі культурных і гісторыка-рэлігійных традыцый: антычнае язычніцтва, іудаізм, ранняе хрысціянства, славянская міфалогія і заходнееўрапейская сярэднявечная дэманалогія. Гэта, паводле сцверджання іншага знаўцы літаратурнай спадчыны М. Булгакава А. Леонцьева, «стала прычынай надзвычай багатага інтэртэкстуальнага складу рамана і знайшло сваё адлюстраванне ў сюжэтнай структуры, сістэме персанажаў, іх характарыстыках, паэтыцы лексічных сродкаў, а таксама ў цытатах, рэмінісцэнцыях і эпіграфіцы рамана» [7, с. 11].

Эпіграфіка твора з’яўляецца неад’емнай і важнай сэнсавызначальнай часткай эстэтычнай «гульні» аўтара, заснаванай на метамарфозах, сувязях рэальнага і іррэальнага свету. Яна падпарадкавана асвятленню вечных праблем суадносінаў добра і зла, духоўнага і матэрыяльнага, ісціны і няпраўды, улады і справядлівасці. Твор адкрываецца цытатай з «Фаўста» Гётэ, якая паказвае чытачу на сутнасць праблематыкі твора, служыць першым знакам на яго шляху да асэнсавання гэтых вечных праблем і адным з асноўных «мазкоў» у прадстаўленай М. Булгакавым літаратурнай карціне свету.

Арыгінал:

Nun gut, wer bist du denn?

Ein Teil von jener Kraft,

Die stets das Böse will und stets das Gute schafft [14, с.60].

Падрадкавы пераклад:

Ну добра, хто ты (такі)?

Частка той сілы,

Якая (што) заўсёды хоча зла і заўсёды робіць (стварае) дабро.

Для параўнання, возьмем гэтыя радкі ў перакладзе на беларускую мову, ажыццёўленым В.Сёмухам у 1991 г.:

Дык хто ж ты?

– Частка сілы той ліхой,

Дабро ўтвараецца з якой [4, с.53].

У М. Булгакава:

... так хто ж ты, наконец?

– Я – частка той сілы, што вечно хочет зла и вечно совершает благо [3, с.7].

Пераклад А. Жука (1994 г.):

Дык хто ж ты?

– Частка сілы той ліхой,

Дабро ўтвараецца з якой [1, с.19].

Перакладчык рамана на ўкраінскую мову М. Білорус змясціў абраны аўтарам для эпіграфа ўрывак з твора Гётэ ў перакладзе М. Лукаша:

...Ну, добре, хто ж ти є?

– Я – той силы часть, что робить
лиш добро, бажаючи лиш злого [2].

I. Левандоўска і В. Дамброўскі пераклалі эпіграф на польскую мову наступным чынам:

...Więc kimże w końcu jesteś?

– Jam częścią tej siły, która wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro [13].

Абсалютна адэкватны пераклад быў выкарыстаны М. Булгакавым і атрымаўся ў польскіх перакладчыкаў. Адэкватнасць у гэтых выпадках была забяспечана мастацкай дакладнасцю і рэлевантнасцю перастварэння, што, у сваю чаргу, стала вынікам адпаведнага падбору эквівалентаў.

Беларускі (дзе, хутчэй, А. Жук выкарыстаў перастварэнне В. Сёмухі без пазначэння аўтарства перакладу, альбо варыянты абодвух перакладчыкаў цалкам супалі) і ўкраінскі пераклады неадэкватныя тэксту эпіграфа, пададзенага ў рамана, і тэксту нямецкага арыгінала, бо ў іх зменены лексічны склад і сінтаксічная канструкцыя дамінантнай фразы «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», якой у сувязі са зменамі надаецца іншая канатацыя. Так, у беларускім перастварэнні, у адрозненні ад арыгінала, сіла, пра якую вядзецца размова, набывае характарыстыку – называецца ліхой і, што самае галоўнае, не сама гэта сіла робіць добро, прагнучы зла, а з яе ўтвараецца добро, прычым без імкнення да зла. У перакладзе на ўкраінскую мову сіла робіць толькі добро, жадаючы толькі зла, тады як у арыгінале і эпіграфе гаворыцца пра вечнае імкненне да зла і вечнае стварэнне добра, а не пра выключна добрае і выключна злое дзеянне.

У кантэксце мастацкай структуры і эстэтыкі ўсяго твора М. Булгакава гэтыя пераклады эпіграфа выглядаюць непрымальнымі, бо супярэчаць аўтарскай задуме і намаляванай ім карціне свету. Бліжэй да канца твора пісьменнік раскрывае сакрэт эпіграфа праз словы той самай сілы, што вечно хоча зла, але вечно робіць добро, – Воладда: «Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» [3, с.350] Атрымліваецца, што беларускі і ўкраінскі варыянты эпіграфа «выпадаюць» з гэтага асабліва важнага кантэксту рамана.

Такім чынам, можна зрабіць выснову, што адэкватнае перастварэнне аўтарскай літаратурнай карціны свету мае ў сваёй аснове мастацкую дакладнасць і рэлевантнасць, якая залежыць ад выбару перакладчыкам эквівалентаў, найбольш адпаведных арыгіналу.

Літаратура

1. Булгакаў, М. А. Майстар і Маргарыта : роман / М. А. Булгакаў // Пер. з рус. А. Жука ; прадм. М. Тычыны. – Мінск : Мастац. літ., 1994. – 365 с.
2. Булгаков, М. Майстер і Маргарита / М. Булгаков ; пер. з російськ. М. Білоруса // Knigger.org [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://knigger.org/bulgakov/master-i-margarita/lang/ua/> – Дата доступу: 18.05.2014.
3. Булгаков, М. А. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита ; Письма / М. А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1990. – 734 с.
4. Гётэ, Ё. В. Фаўст : трагедыя / Ё. В. Гётэ ; пер. з нем. і камент. В. Сёмухі ; прадм. А. Міхайлава. – Мінск : Мастац. літ., 1991. – 406 с.
5. Иваньшина, Е. А. Автор – текст – читатель в творчестве Михаила Булгакова 1930-х годов («Адам и Ева», «Мастер и Маргарита») : автореф. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. А. Иваньшина ; Воронежский гос. пед. ун-т. – Воронеж, 1998. – 22 с.
6. Кенька, М. П. Адэкватнасць мастацкага перакладу / М. П. Кенька // Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору : працы членаў кафедры тэорыі літаратуры Белдзяржуніверсітэта ; навук. рэд. В. П. Рагойша. – Мінск : Бестпринт, 2004. – С. 109–121.
7. Леонтьев, А. А. Интертекст в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» : автореф. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / А. А. Леонтьев ; Моск. гос. открытый пед. ун-т имени М. А. Шолохова. – М., 2001. – 17 с.
8. Микулина, Л. Д. Национально-культурная специфика и перевод / Л. Д. Микулина // Мастерство перевода : сб. статей ; редкол.: Э. Ананишвили [и др.]. – М. : Сов. писатель, 1981. – С. 75–81.
9. Новикова, М. Г. Мера смысла, актуальное членение и адекватность перевода / М. Г. Новикова. – М. : Флинта : Наука, 2012. – 208 с.
10. Основные понятия переводоведения (Отечественный опыт) : термин. словарь-справочник / Ин-т науч. информ. по обществ. наукам РАН, Отд. языкознания ; отв. ред. канд. филол. наук М. Б. Раренко. – М., 2010. – 260 с. – (Сер. : Теория и история языкознания).
11. Хайдеггер, М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер. – М. : Гнозис, 1993. – 464 с.
12. Янушкевич, А. С. От картины мира к образу мира: история становления имагологического текста в русской словесной культуре / А. С. Янушкевич // Имагология и компаративистика. – 2014. – № 2. – С. 5–16.
13. Bułhakow, M. Mistrz i Małgorzata / M. Bułhakow ; tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski // Biblioteka kijowski [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://biblioteka.kijowski.pl/bulhakow%20michail/mistrz.pdf/>. – Дата доступу: 18.05.2014.
14. Goethe, J. W. Faust / J. W. Goethe. – Berlin: Neues Leben, 1966. – 518 с.

N.V. Yakavenka

The Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus natayakavenka@tut.by

The adequacy of the translation of literary picture of the world: on a material translation of the epigraph to novel M. Bulgakau «The Master and Margarita»

Keywords: adequacy, translation, picture of the world, M. Bulgakau, «The Master and Margarita».

The article is devoted to the important problem of the adequacy of literary translation picture of the world. Also are reviewing the concept of equivalence and relevancy.

VIII. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ЛИТЕРАТУРЕ

Т.У. Алексеева

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава

e-mail: Alekseevata@mail.ru

УДК 821.161.3-2.09"20"

СПОСАБЫ АДЛЮСТРАВАННЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА ХАРАКТАРУ Ў ДРАМАТУРГІІ ФЁДАРА ПАЛАЧАНІНА

Ключавыя словы: спосабы адлюстравання, нацыянальны характар, драматургія, Фёдар Палачанін, мова персанажаў.

У артыкуле акрэсліваюцца асноўныя рысы нацыянальнага характару беларусаў; раскрываюцца спосабы яго мастацкага выяўлення ў драматургіі Ф. Палачаніна; характарызуецца аўтарская пазіцыя.

Пытанне нацыянальнага характару з'яўляецца актуальным у сучасным літаратуразнаўстве. Гэта звязана з праблемамі нацыянальнай самасвядомасці і самаідэнтыфікацыі. Мэта нашай працы – раскрыць спецыфіку мастацкай рэпрэзентацыі нацыянальнага характару ў драматургіі Фёдара Палачаніна.

Адметнасць беларускага нацыянальнага характару абумоўлена гістарычным лёсам этнасу, агульнымі маральнымі каштоўнасцямі, імкненнем да праўды, справядлівасці.

Характар – “сукупнасць усіх устойлівых псіхічных уласцівасцей чалавека, яго асабістых рыс, якія праяўляюцца ў паводзінах і дзейнасці” [6, с.719]. Мастацкі характар з'яўляецца “рухавіком” сюжэта, а прынцыпы яго пабудовы звязаны з жанрам і кампазіцыяй усяго твора.

Нацыянальны характар – гэта сукупнасць пэўных рыс пераважнай часткі аднаго народа, якія вылучаюць яго з шэрагу іншых. Ён “досыць устойлівы, стабільны, хоць з цягам часу пад уплывам розных фактараў можа набываць нейкія новыя рысы. Нацыянальны характар з'яўляецца шматфактарнай з'явай, г.зн. залежнай ад прыродна-геаграфічных, сацыяльна-палітычных, эканамічных, канфесійных, этнагенічных, ірацыянальных і іншых умоў” [1, с.203].

Дамінуюць такія рысы нацыянальнага характару, як талерантнасць, дабрыня, сумленнасць, спагада, няпомслівасць, павага да сваіх каранёў, продкаў, гасціннасць, працалюбства, праўдашукальнасць.

Фёдар Палачанін належыць да ліку найбольш актыўных драматургаў віцебскага рэгіёна. Нарадзіўся 27 жніўня 1951 года ў вёсцы Чаркасы Докшыцкага раёна Віцебскай вобласці. Літаратурнай дзейнасцю паспяхова пачаў займацца напрыканцы XX стагоддзя. З 2006 года драматург з'яўляецца членам Саюза пісьменнікаў Беларусі. Фёдар Антонавіч сам чалавек чулы, памяркоўны, шчыры, гуманны. Яго цікавіць праяўленне нацыянальнага характару ў сучаснасці, калі маральна-этычныя каштоўнасці саступаюць на другі план. Народны характар у выяўленні аўтара нясе на сабе адбітак поглядаў і ўласных эстэтычных пошукаў самога пісьменніка.

Адзначым асноўныя спосабы стварэння драматургам характару:

- аўтарская характарыстыка і ўзаемахарактарыстыкі персанажаў;
- партрэтная характарыстыка (жэсты, міміка, інтанацыя);
- інтэр'ер;
- псіхалагізм;
- унутраны дыялог;
- мова персанажаў.

Аўтарскія рэмаркі дапамагаюць дакладней перадаць душэўны стан персанажаў, выявіць іх адносіны адзін да аднаго, эмоцыі. Ф. Палачанін дзеля гэтага актыўна выкарыстоўвае прыслоўі і дзеясловы (*спалохана, узбуджана, узрушана, здзіўлена, ашалела, жартаўліва, абурана, рашуча, ніякавата, павучальна, усміхаецца, задумваецца і іншыя*).

Драматург з'яўляецца тонкім псіхалагам, па-майстэрску перадае ўсе адценні чалавечай душы, раскрывае эвалюцыю дзеючых асоб, паказвае доўгі працэс пераўвасаблення персанажа.

Звяртае ўвагу пісьменнік і на апісанне інтэр'еру ў пакоях. Часта адзначае, што ў дамах маецца сучасная абстаноўка. Ф. Палачанін лаканічна характарызуе мэблю і астатняе начинне. Напрыклад, хата галоўных герояў Васіля і Паліны ў камедыі “Расплата за нелюбоў” выглядае так: “У цэнтры –

дзверы. Злева ад іх – тэлефон, а ў куце – тэлевізар. Над ім вісіць абраз. Справа – люстэрка і вешалка. Налева – акно, каля якога стаяць стол і крэсла. Направа – канапа, над якой вісіць дыван” [4, с.24].

Мова персанажаў драматурга індывідуалізаваная, насычана шматлікімі афарызмамі, малымі жанрамі вуснай народнай творчасці. Вядома, што фальклор – адзін з важных сродкаў самавыяўлення народа, адбітку яго памкненняў, мараў на конт будучыні. Фальклорныя сюжэты выступаюць сродкам характарыстыкі народнага жыцця, псіхалогіі, маральных, філасофскіх і эстэтычных каштоўнасцяў народа. У прыказках і прымаўках знайшлі сваё адлюстраванне погляды на каханне, сяброўства, вернасць, здраду, маральныя якасці чалавека. Зварот да традыцый фальклору дапамагае адзначыць нацыянальны каларыт, наблізіцца да вытокаў. У п’есах Ф. Палачаніна ўжываюцца элементы каляндарных і сямейных абрадаў, апрацоўкі паданняў і легендаў, прыказкі і прымаўкі, песенная творчасць.

Засяродзім увагу на раскрыцці асноўных рыс нацыянальнага характару ў п’есах. Любоў да роднай зямлі, прыхільнасць да яе, ушанаванне святаў, абрадаў сваіх землякоў правяраецца часам. У меладраме “Кветкі дзяцінства” Фёдара Палачаніна асэнсоўваецца жыццё беларусаў за межамі сваёй краіны, у Польшчы. Драматург заяўляе, што не трэба выракацца ўласных каранёў, мовы, культуры, як бы далёка не знаходзіўся чалавек ад Беларусі. Таму яму сімпатызуе гераіня п’есы Стася, якая сорак гадоў на тэрыторыі іншай краіны памятае пра роднае Зарэчча на Глыбоччыне, спявае беларускія песні, вучыць дзяцей размаўляць па-беларуску. Жанчына пастаянна ўспамінае прыгожую прыроду, раку, лес, сцяжынку, па якіх хадзіла ў дзяцінстве. Яна кажа: “*Дома і сонца ярчэйшае і ласкавейшае. Там і дожджык цяплейшы. І птушкі звачэй і прыгажэй спяваюць. Там песні родныя гучаць... Здаецца, каб мела крылы, птушкай паляцела б на сваю старонку*” [4, с.110]. Пра прыхільнасць Стасі да фальклору, святаў і традыцый сваёй краіны сведчыць і той факт, што яна двойчы спявае песню на словы К. Буйло “Люблю наш край, старонку гэту...”, а таксама ўгадвае асобныя народныя прыкметы.

Гераіня распавядае пра свята Купалле, пра варажбу. Адзначае, што “*вечарам у агародзе, не зрываючы, складвалі роўнёнька дзве перыны цыбулі і адначасова іх скусвалі. Адно лічылі горам, а другую – шчасцем. Раніцай глядзелі, што больш вырасла, тое і чакала чалавека ў жыцці... Моладзь найчасцей варажыла на вянках. Дзяўчаты і хлопцы апускалі іх на рачную плынь, загадваючы на будучага мужа і жонку, і пільна сачылі, чые вянкі злучацца, тая пара і павінна была пажаніцца*” [4, с.118]. Аўтар звяртае ўвагу, што з магнітафона заўсёды гучаць беларускія песні “Купалінка”, “Калі каліна не цвіла”, “Ой, сівы конь бяжыць”, “Ой, у полі крыніца”.

Меладрама насычана ёмістымі выказваннямі на конт роднага кутка, якія ўзбагачаюць мастацкі тэкст. Напрыклад, “*Жыць на чужой старонцы, як на скале адзінокай сасонцы*” [4, с.112], “*Няма смачнейшай вадзіцы, як з роднай крыніцы!*” [4, с.115], “*На чужой старане і вясна не красна*” [4, с.110], “*Радзіма – матка, чужына – мачыха*” [4, с.112]. Яны дапамагаюць больш поўна перадаць адчуванні і памкненні персанажаў, прыхільнасць да Бацькаўшчыны.

У цэнтры ўвагі драматурга заўсёды знаходзіцца чалавек-працаўнік, які старанна і сумленна выконвае свае прафесійныя абавязкі. Ва ўсіх п’есах беларусы падаюцца людзьмі гасціннымі.

Здаўна народ цікавіўся філасофскімі катэгорыямі “жыццё” і “смерць”. Гэта знайшло свой адбітак у прыказках, якія сустракаюцца ў драматургічнай спадчыне Ф. Палачаніна. Напрыклад, “*Жыццё пражыць – не поле перайсці*” [5, с.146], “*Малодосць прайшла – не развіталася, старасць прыйшла – не прывіталася!*” [4, с.67], “*Жыццё – маліна, раскусіш – журавіна!*” [4, с.65], “*Ад смерці не адкупішся*” [4, с.136], “*Пытае старасць, што прыгатавала маладосць*” [4, с.94].

Пры характарыстыцы жаночых вобразаў вялікае значэнне надаецца эмацыйнасці, высакароднасці. Гераіні на многае здольныя дзеля кахання, асабістага шчасця. Ф. Палачанін імкнецца выявіць унутраны свет і складаныя перажыванні жаночай душы. Сімпатызуе яму духоўная чысціня гераінь, праўдзівасць, пачуццё адказнасці за свае ўчынкі. Заўважае ён і тое, што сучасная жанчына стала больш самастойнай, рашучай, энергічнай. Горад разнявольвае многіх дзяўчат, псуе. Драматург асуджае тых жанчын, якім уласцівыя зайздасць, разлік, карысць. На яго думку, жаночае шчасце – быць каханай і быць патрэбнай блізкім людзям. Многія дзяўчаты дзеля кахання здраджваюць свайму сяброўству, хітруюць (“Даравальная нядзеля”), не прытрымліваюцца маральных нормаў, пазбаўляюць жыцця добрасумленных людзей (“Не свая віна”). Письменнік праз словы аднаго з персанажаў пераконвае: “*Чым дзяўчына паводзіць сябе стражэй, тым яна прыгажэйшая і даражэйшая*” [2, с.248]. Таксама сцвярджаецца думка, што на чужым няшчасці нельга пабудаваць сваё шчасце, усё роўна адбудзецца пакаранне. Варта адзначыць, што аўтар заўсёды выпісвае ў кожнай п’есе супрацьлеглыя характары, параўноўвае іх. Гэта дапамагае паказаць духоўную прыгажосць адных персанажаў і агідную сутнасць другіх.

Раскрывае аўтар і працавітасць жанчыны, яе захапленне сваёй прафесіяй, уменне дабівацца значных вынікаў у кар’ерным росце (вобраз Веры ў драме “Даравальная нядзеля” і Надзеі ў меладраме “Кветкі дзяцінства”).

раме “Нявыпраўленая памылка”). Вышэйшае жаночае прызначэнне – гэта мацярынства, выхаванне дзяцей, таму так прываблівае Ф.Палачаніна вобраз маці. Для яго ідэальная жанчына – гэта гераіня, якая кіруецца прынцыпамі маралі і этыкі, не ўмешваецца ў жыццё іншых, клапаціцца пра лёс сваіх дзяцей. Гэта гарманічная асоба, якая ўмее быць добрай сяброўкай, гаспадыняй.

Беларускі народ з павагай ставіцца да веры. Драматургія Ф. Палачаніна таксама прасякнута рэлігійнымі матывамі. Многія яго літаратурныя героі жывуць з верай у Бога, прытрымліваюцца хрысціянскіх заветаў (вобраз Максіма ў камедыі “Санаторная песня”, Ірэны ў меладраме “Кветкі дзяцінства”). П’есы распавядаюць, што менавіта ў крызіснай сітуацыі людзі часцей звяртаюцца да рэлігійных каштоўнасцей, пачынаюць усведамляць сваю адказнасць перад іншымі, цаніць акаляючае асяроддзе. Хрысціянская вера выпрацавала ў беларусаў міласэрнасць, гуманнасць. Письменнік асуджае чэрствасць, злосць, адсутнасць узаемапавагі, жалю і спагады іншаму. На яго думку, зварот да Бібліі дапамагае ачысціцца ад маральнай разбэшчанасці, несправядлівасці, сквапнасці і іншых адмоўных якасцей. Напрыклад, галоўная гераіня п’есы “Вяртанне да першачысціні” набывае ікону Неўпівальная Чаша, каб гаспадар пазбавіўся ад дрэннай звычкі: п’янства.

Толькі абаліраючыся на рэлігію можна фармаваць у дзіцяці такія вечныя дабрачыннасці, як сумленнасць, удзячнасць, трыванне, здольнасць да самаахвяравання.

Беларусы ва ўсе часы марылі пра шчасце. У кожнага персанажа Ф. Палачаніна свой шлях да шчасця і сваё разуменне дадзенага стану. Для адных герояў шчасце – быць каханымі і патрэбнымі бліжнім людзям (“Не свая віна”, “Сэрцу не згадаеш”), для другіх – матэрыяльны дабрабыт, грошы (“Ці так жывём?”, “Сэрцу не згадаеш”), кар’ерны рост (“Даравальная нядзеля”), для трэціх – здароўе і само жыццё (“Нявыпраўленая памылка”). На думку драматурга, шчасце заключаецца ў душэўным супакоенні. Для гэтага патрэбны намаганні персанажаў, праца іх душы. Толькі пасля гэтага адбываецца ўзнагарода. Пра гэта сведчаць і прыказкі: “Шчасце – не конь, у аглоблі не запражэш!” [2, с.239], “Шчасце само ў рукі не ідзе” [2, с.239], “Кожны чалавек свайго шчасця каваль” [2, с.328], “Шчасце за грошы не купіш, нават у царкве” [2, с.35], “На чужым няшчасці шчасце не пабудуеш” [3, с.198].

У сучасным спажывецкім грамадстве губляецца каштоўнасць традыцый папярэдніх пакаленняў, дамінуючае месца займае матэрыяльны дабрабыт, разлік і карысць. Фёдар Палачанін у сваёй творчасці разважае над дадзенай праблемай, апісвае чалавечыя ўзаемаадносіны, пранікае ў складаны і супярэчлівы ўнутраны свет герояў, шукае выйсце з маральнага крызісу. Раскрываецца гэта і ў прыказках, якія ўдала ўжываюцца ў тэкстах п’ес: “Грошы і камень б’юць” [2, с.206], “Сорам не воран – вочы не выдзеўбе” [5, с.148], “Вочы – люстэрка душы” [2, с.31], “Рукі набрудзіш – вадою адмыеш, душу забрудзіш – і мылам не адмыеш!” [4, с.92], “Грэх не схаваш у мех, не ўтопчаеш у балота!” [4, с.92], “У нашай вёсцы ў адным канцы кашлянеш, а ў другім пачуюць” [4, с.67], “Добрага карчма не папсуе, а ліхога касцёл не напавіць” [5, с.145] і іншыя.

Значнае месца адведзена драматургам асэнсаванню сямейнага пытання. У кожнай сям’і выпрацоўваюцца пэўныя прынцыпы, традыцыі, якія пераходзяць ад пакалення да пакалення. Бацькі імкнуцца перадаць свой досвед дзецям, засцерагчы іх ад памылак, падтрымаць у цяжкую хвіліну. Усё гэта заўважае і занатоўвае Фёдар Антонавіч. Улюбёны прыём аўтара – сутыкненне бацькоў і дзяцей пасля доўгай разлукі. Напрыклад, драма “Слёзы радасці” ілюструе неспадзяваную сустрэчу двух пакаленняў. Ф. Палачанін кажа, што добрасумленнасць і спагада адзін да аднаго дапамаглі атрымаць такі падарунак лёсу героям.

Цікаваць драматурга ўзаемаадносіны паміж мужам і жонкай, захаванне ў сям’і нормаў маралі, прыстойных паводзін. Часам жанчыны не цэняць сваіх гаспадароў, ашукваюць іх (“Удава не пара хлопцу”, “Галалёд”). Уздымаецца пытанне разбэшчанасці і здрады бліжнім людзям у кінасцэнарыі “Ветразь надзеі”. У прыказках таксама знайшлі сваё адлюстраванне сямейныя стасункі: “Сілаю не заставіш быць мілаю” [5, с.197], “Брат любіць сястру багатую, а мужык – жонку здаровую!” [5, с.207], “Торка рэдзька, ды ядуць, дрэнна замужам, ды ідуць!” [4, с.65], “За добрым мужам і варона жона, а за кепскім і княгіня загіне” [2, с.138], “З жонкай, як з бараной у лесе!” [4, с.56], “З вачэй далоў і з сэрца вон” [2, с.211], “Сівізна ў бараду, а чорт у ляжкі” [3, с.207], “Лепш палюбіць старога арла, чым маладую саву!” [4, с.54], “Без сонейка свету не быць, без мілага нельга жыць!” [4, с.61], “Пану верна не служы, жонцы праўды не кажы!” [4, с.63], “Куды чорт не даступіцца, туды бабу пашле” [2, с.32], “Пакуль жаніцца – загаіцца” [3, с.204], “Хто з кім не жыве, той з тым не пасварыцца” [5, с.146].

Нацыянальны характар не паказваецца аўтарам выключна станоўчым. Сярод адмоўных рыс вызначаюцца нерашучасць, кансерватыўнасць. Слушна гэта адлюстравана ў наступных прыказках: “Адклад не ідзе на лад” [3, с.215], “Куй жалеза, пакуль гарачае!” [4, с.56].

Такім чынам, Фёдар Палачанін раскрывае праяўленне нацыянальнага характару ў сучасным грамадстве, калі маральна-этычныя каштоўнасці замяняюцца матэрыяльнымі. Тыповымі рысамі беларускага народа з’яўляюцца дабыня, патрыятызм, няпомслівасць, працалюбства, гуманнасць,

сумленнасць. Беларусы захавалі сваё нацыянальнае аблічча. Гэта пацвярджаюць і шматлікія прыказкі і прымаўкі, якія выкарыстоўваюць дзеючыя асобы п'ес драматурга.

Літаратура

1. Дубовік, А.І. Асаблівасці нацыянальнага характару беларусаў / А. І. Дубовік // XXI век: актуальныя праблемы гісторычнай навукі: Матэрыялы міжнароднай навучнай канферэнцыі, прысвечанай 70-летню гісторычнага факультэта БГУ. Мінск, 15–16 апр. 2004 г. / Редкол.: В. Н. Сідорцов. (отв. ред.) і др. – Мн.: БГУ, 2004. – С. 203–205.
2. Палачанін, Ф. Дарога ў неба: драматургія / Ф. Палачанін. – Мінск: Кнігазбор, 2014. – 340 с.
3. Палачанін, Ф. Зраненае сэрца / Ф. Палачанін. – Мінск: Кнігазбор, 2011. – 352 с.
4. Палачанін, Ф. Расплата за нелюбоў: П'есы / Ф. Палачанін. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1998. – 144 с.
5. Палачанін, Ф. Шлях да Бога: матэрыялы для выхаваўчай работы і драматычныя творы / Ф. Палачанін. – Мінск: Кнігазбор, 2012. – 212 с.
6. Тлумачальны слоўнік сучаснай беларускай літаратурнай мовы. – Мінск: БелЭН, 1996 – 784 с.

T.V. Alekseeva

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: Alekseevata@mail.ru

Images of national character in Fedor Polochanin's drama

Key words: national character, images, drama, Fedor Polochanin, speech of characters.

The article deals with the main traits of Belarusian national character and the ways of its artistic elicitation in F.Polochanin's drama; the author's position is marked.

Е.С. Брынина

Гродненский государственный университет имени Я. Купалы

e-mail: Brynina_ES@grsu.by

УДК 82.0

ФУНКЦИИ КУЛЬТУРНЫХ РЕАЛИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (на примере трилогии «Полесская хроника» И. Мележа)

Ключевые слова: реалья, лингвокультура, национальный колорит, художественный текст, функции реалий.

В статье рассматриваются важнейшие функции реалий в художественном тексте. В процессе анализа автор выделяет следующие основные функции: отражение местного (национального) колорита, отражение исторического колорита, эстетизация бытовых деталей, символическая функция и функция маркера чужой культуры.

Изучение функций реалий в художественном тексте заслуживает особого внимания. В художественном тексте язык и культура тесно связаны, так как текст всегда отражает сведения о мире и о культуре людей, живущих в определённой местности, в определённую эпоху и в определённых исторических условиях. Все эти факторы, запечатлённые в художественном тексте, являются отражением различных социально-культурологических и психологических факторов, выраженных с помощью реалий.

Под реалиями принято понимать «единицы национального языка, обозначающие уникальные референты, свойственные данной лингвокультуре и отсутствующие в сопоставляемой лингвокультурной общности» [3, с.251].

Этнокультурная окраска любого художественного произведения представляет собой конкретную характеристику текста, которая выражается в образах, отражающих материальную обстановку и социальные условия жизни народа (например через характер и поступки действующих лиц). Рассмотрение проблемы национального колорита тесно связано с содержанием, а также формой литературного произведения в его национальной обусловленности, в его связи с жизнью народа, отражённой в образах, и с языком народа, воплощающим эти образы» [1, с.115].

Рассмотрим основные функции реалий в художественном произведении (на примере трилогии «Полесская хроника» Ивана Мележа):

1. Функция отражения местного колорита

Национальная принадлежность указывает на этнографическую природу реалии и на её связь с материальной и духовной культурой того или иного народа. Именно поэтому в художественном произведении национальные реалии используются с целью воссоздания этнографических особенностей быта.

Так, например, в трилогии Ивана Мележа «Полесская хроника» мы видим множество этнографических реалий, отражающих особенности крестьянского быта: «ралцы», «лаmachча», «табар»,

«багна», «запалка», «біклажка», «скарынка», «узбалотак», «млын», «кулідка», «хлеў», «збожжа», «галля», «пясчанік», «воз»:

«Васіль сярдзіта пажаваў *скарынку*» [5, с.79];

«У нас е *запалка*» [5, с.35];

«Ганна падкладвала пад калёсы *біклажку*» [5, с.40];

«Ён падбегам падаўся да *ўзботатка*» [5, с.62];

«*Аралі, баранавалі, сеялі...*» [5, с.37].

Также в данном произведении наблюдаются реалии, не принадлежащие языку народа, а отражающие специфические особенности местного диалекта: «картопля», «шчэ», «нахаба», «задавака», «тхор», «кабулка»:

«*Мо* не верыш?» [5, с.130];

«И без *этаго* ачарцело!» [5, с.59].

Помимо этнографических, исторических реалий и реалий-локализмов, в трилогии «Полесская хроника» автор часто использует поговорки, так как именно они являются репрезентантами менталитета и наиболее красочно отражают отношение к различным вещам, людям или событиям:

«Яму хоць палец у рот пакладзі» [5, с.7];

«У чужое просо не утыкай носа» [5, с.12];

«Чаго не ясі, таго у рот не нясі!» [5, с.18];

«Малы жук, ды вялікі гук!» [5, с.18].

2. Функция отражения исторического колорита

Темпоральная отнесенность реалии связана с фактором времени, который является существенным элементом языковой картины мира [2, с.7].

Основную часть подобной лексики составляют историзмы, Передача исторического колорита – одна из важных функций реалии в художественном тексте. В исследуемом произведении встречается множество историзмов: «надзел», «падзел зямлі», «парабак», «камсамольцы», «старшыня выльынкамома», «па-ленінску», «купец», «сельсавет», «машынные товарысты»:

«Няхватка дзецяй, *чырвонаармейцам* і іншым. Мяне прыслалі сюды, у млын! Як *камсамольца*, на выручку!» [5, с.156].

3. Функция эстетизации бытовой детали

Эту функцию выполняют многочисленные реалии с описанием быта, предметов домашнего обихода, обозначающие деловые отношения:

«Іканор адрэзаў *скібу* хлеба» [5, с.20];

«Паставіла наверх гаршчок з *куціёю*» [5, с.21].

4. Функция символа

Реалия в символической функции может стать ключевым образом произведения, его метаобразом, который объединяет вокруг себя другие лейтмотивные слова-образы [6, с. 103]. Находясь между собой в сложных соотношениях, символические значения образуют систему, посредством которой выражается художественный замысел автора. Так, ключевым образом в трилогии И. Мележа «Полесская хроника» становится болото, который выступает здесь не только как конкретная реалия, но одновременно и как символ замкнутого пространства, гиблого места - особый персонаж, обладающий собственным характером. Мотив болота прослеживается на протяжении всего произведения:

«Навокал адно гніла купістая *дрыгва* ды моклі панурыя лясы» [5, с.4];

«Гадзю ўсякаму ў *балочце* – рай!» [5, с.139];

«...*балота* – райскі прытулак для бандытаў» [5, с.67];

«...варушыць соннае, гіблае гэта *балота*» [5, с.168].

5. Функция маркера чужой культуры

В текстах, которые являются фрагментами чужой языковой картины мира, реалии играют особую роль: они выступают как репрезентанты чужой действительности. Маркеры «чужого» – это реалии, представляющие собой заимствованные слова, которые называют свойственные другой культуре натурфакты, артефакты или ментефакты [4, с.78]. В этом случае особое значение приобретают такие характеристики реалии, как степень её известности в принимающей культуре и уровень её освоенности принимающим языком, частотность её использования в данном тексте и роль, которая ей отводится в рамках эстетических задач произведения.

Рассмотрим перевод некоторых реалий из трилогии «Полесская хроника» на немецкий язык: «агарод» – «Gartenzaun» (дословный перевод: садовая изгородь); «Дзе ты, *нячыстая сіла?*» – «Wo bist du? Du, *faules Ding!*» [7, с.21] (дословный перевод: ленивец, ленивый человек); «бульбоўнік» – «Kartoffelkraut» (дословный перевод: картофельная ботва); «зверавата» – «wütend» (дословный перевод: яростно).

Из приведенных примеров становится ясно, что в процессе переструктурирования сведений о чужой действительности нередко намеренные, либо ненамеренные искажения чужой картины мира, что оказывает существенное влияние на результат воздействия текста на реципиента [4, с.23].

Таким образом, реалии, являясь непосредственной составляющей эстетики художественного текста, выполняют в нём многочисленные и разнообразные функции: они отражают писательское кредо, участвуют в семантизации всех универсальных художественных смыслов текста, а также в формировании его эстетической экспрессивности. Для реалий наиболее характерны функции воссоздания местного (национального) и исторического колорита и функция эстетизации бытовой детали. Кроме того, реалии выступают преимущественно в качестве маркеров местного колорита (реалии-диалектизмы, реалии-локализмы) или маркеров чужой культуры.

Литература

1. Вайсбурд, М.Л. Реалии как элемент страноведения / М.Л. Вайсбурд // Рус. яз. за рубежом. – М., 1972. – 230 с.
2. Кретов, А.А. Лингвистическая теория реалии / А.А. Кретов, Н.А. Фененко // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2013, №1. – С. 7-13.
3. Кубрякова, Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения: Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
4. Лихачев, Д.С. Очерки по философии художественного творчества / Д.С. Лихачев. – Санкт-Петербург: БЛИЦ, 1999. – 190 с.
5. Мележ, І. Людзі на балодзе: Раман з «Палес. хронікі» / І. Мележ. – Мн.: Маст. літ., 1999. – 399 с.
6. Фененко, Н.А. Язык реалий и реалии языка / под ред. А.А. Кретова. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. – 165 с.
7. Iwan Melesh Menschen im Sumpf : Roman / Iwan Melesh; [aus dem Belorussischen von Henryk Bereska [et al.]. – Berlin : Volk und Welt, 1974. – 519 с.

E.S. Brynina

Grodno State University named after Yanka Kupala
e-mail: Brynina_ES@grsu.by

Art feature of cultural realities in "Polesye chronicle" by I. Melezh

Key words: reality, linguistic culture, the national colors, literary text, function of realities

The article deals with the most important functions of reality in a literary text. During the analysis the author identifies five main functions: a reflection of local (national) colors, a reflection of historical color, aesthetization household items, symbolic function and the function of the marker of another culture.

Н.Л. Вершинина

Псковский государственный университет
e-mail: nati_85inbox.ru

УДК 82:316.3

АКСИОЛОГИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В «ПУТЕВЫХ ЗАМЕТКАХ НА ПОЕЗДКЕ ИЗ ДЕРПТА В БЕЛОРУССИЮ И ОБРАТНО, ВЕСНОЮ 1835 ГОДА» Ф.В. БУЛГАРИНА (ОБРАЗЫ «ПСКОВИЧА» И «ВИТЕБЧАНИНА»)

Ключевые слова: жанр путешествия, Ф.В. Булгарин, национальная ментальность, «пскович», «витебчанин».

В докладе анализируется характер аксиологических представлений Ф.В. Булгарина, отразившихся в литературной специфике социально-этнических и морально-психологических характеристик жителей Псковской и Витебской губерний. Устанавливаются различия в подходах автора к изображению «псковича» и «витебчанина», обусловленные геополитическим и историческим своеобразием их состояния, актуальным для Булгарина на момент путешествия. Вместе с тем, подчеркивается унификация в изображении ментальных признаков, связанная с общественно-литературной позицией автора: выдвигание на первый план не национальных, а государственных приоритетов, утверждение единых просветительских ценностей, важность объединяющих народы экономических факторов, общность нравственных представлений.

В специальных работах, посвященных исследованию жанра путешествия в русской и мировой литературе XVIII–XIX веков, «Путевые заметки ...», избранные нами в качестве объекта изучения, обычно не упоминаются [2; 13; 16]. Причина, на наш взгляд, заключатся не только в определяющей оценке сочинений Булгарина его общественно-литературной репутации [1, с.14] – другим немаловажным фактором может быть кажущаяся банальность текста, внешнее отсутствие признаков, выделяющих его на фоне массива «путешествий». До конца Булгарин не подпадает под модификации жанра, утвердившиеся в классификациях «путевой» литературы, что значительно за-

трудняет его включение в перечни авторов, разделяемых по принадлежности к двум жанровым разновидностям.

Изучение «Путевых заметок ...» в этом аспекте не оставляет сомнений в том, что Булгарин не может быть отнесен к «стерновской» линии «путешествий воображения», что его «путешествие» – с позиций конститутивных признаков – ближе другой жанровой модели: в терминологии И.В. Ба-нах – «документально-просветительской» [2, с.3]. Однако необходимо отметить, что такая модель присутствует в сочинении Булгарина не в полном, не в классическом виде, и на этих отличиях правомерно остановиться, так как они позволяют точнее определить отношение писателя к проблеме национальной ментальности.

Основу «Путевых заметок...» составляет «реальное» передвижение автора по маршруту, до него уже пройденному другими путешественниками, например, В.М. Севергиным. Так же, как Севергин, ставивший целью описание «естественного и хозяйственного состояния» [7, с.85] местностей, включая и те, которые принадлежали в начале XIX в. Псковской и Витебской губерниям, Булгарин, выдвигая более обширные задачи, следовал тем же путем, касаясь сторон исторических, литературных, политических, культурных, социологических, этнографических. Вместе с тем, «гибридность» его сочинения не означала многожанровости, отличающей путешествия данного типа. В «Путевых заметках...» «вводный» материал служил не нарративным целям, внося в документальное повествование беллетристическую составляющую, – «сценки, рассуждения, лирические отступления» [16] и тому подобное привлекались как стилистические средства, способствующие интенсивности контактов повествователя с читателем. Уже это выявляет отличие «Путевых заметок...» от сочинений того же ряда: очевидно, что читатель *важен* для повествователя (в глазах реципиента отождествляемого с автором), что ориентация булгаринского текста на объективный мир не исчерпывается прикрепленностью к «кумулятивному развитию события» [2, с.6].

Представляется, что «сборный» жанр [16, с.46] «Путевых заметок...» обусловлен централизующей ролью повествователя относительно представленного материала: он становится попеременно то социологом, то беллетристом, то идеологом-оратором, то географом. В дискурсивных стратегиях Булгарина *читатель* занял равное место с *путешественником-повествователем*, а структурной «гибридностью» образа автора соответствует многосоставная структура читательского образа. Онтологические функции адресанта и адресата в сочинении Булгарина не совпадают с их проявлением в «документально-просветительской» разновидности путешествия. К «Путевым заметкам...» нельзя отнести аттестацию: «Результатом личной непричастности путешественника к изображаемому “чужому” миру становится отстраненная имперсональная ценностно-иерархическая дистанция между повествователем и этим миром, что порождает и особое отношение к читателю, личность и жизненный опыт которого не представляют интереса для повествователя. <...> читатель, которому адресовано путешествие, не получает непосредственной проявленности в произведении <...> [2, с.6].

Наблюдения над тестом «Путевых заметок...» свидетельствуют, что при помощи «обращений к читателю, авторских отступлений, текстовых комментариев» [2, с.6], принадлежащих повествователю, аудитория разных социальных кругов опосредованно «проявляет» себя в путешествии Булгарина. Но не менее важно обратить внимание на представительство читателя в тексте, достигаемое средствами, вытекающими из приоритетной фактографической стилистики. Сокращение дистанции между субъектом и объектом происходит за счет целенаправленного «вхождения» повествователя в «чужой» мир: он находит и конкретизирует здесь образ читателя, под которого, как семантически, так и структурно, выстраивает текст. В каждом «фрагменте» [2, с.6] свой повествователь «от автора» и свой читатель, которого путешественник способен персонифицировать и даже перевести в ранг персонажа, инспирируя формы «жанровой сценки», диалога, речи-обращения, рассуждения на тему и т. д.

Исходя из вышесказанного, граничащие друг с другом в тексте образы «псковича» и «витебчанина» должны значительно отличаться друг от друга, являясь одновременно и частью авторского мира, и мира объективного – каким его видит и изображает ведущий «заметки» путешественник. «Псковский» фрагмент в большей степени детализован по причине того, что повествователю ясна история Псковской земли, от самого «основания гражданственности или духовной культуры» [6, с.616] до момента времени, совпадающего с «реальным» путешествием. Булгарину интересен не процесс векового развития, а его результаты, наблюдаемые сегодня или «лет за двадцать перед сим» [5, с.612]. Он может уверенно оценивать «псковича» в современности и древности, высказывать рекомендации по части промыслов и торговли, иницируя конструктивный диалог; делиться впечатлениями. В «псковском» фрагменте повествователь закономерно подходит к проблеме национального, а именно, «псковского характера», поскольку примеры может знать или наблюдать воочию, рассчитывая, что его пожелания и суждения будут услышаны.

Несмотря на то, что Булгарин, как и большинство путешественников, посетивших Псков в XIX веке, отмечает контраст между «нынешним» и древним Псковом: «Нынешний Псков есть только цветок на могиле прежнего...» [4, 6с.08], ему важнее представить «псковский характер» в единстве, причем, судьба современного псковича не менее значима, чем его героическое прошлое: «<...> живой человек любопытнее древних стен» [5, с.612]; но стены Печорского монастыря, в сворю очередь, «в таком положении, что и теперь могли бы противустоять нечаянному нападению» [3, с.603]. Повествователь знакомит читателя со своими размышлениями «о старине», которая тесно смыкается с новизной: «Что были за люди эти древние Псковичи и Новгородцы? – Мне кажется то же самое, что нынешние наши гостинодворцы, люди умные, смышленные, умеющие продать товар лицом, грамотные, то есть сперва читавшие Св. Писание и Грамоты, а теперь читающие объявления к Санкт-Петербургским и Московским ведомостям, духовные книги, а подчас и светские <...>. В существе это одно и то же» [6, с.616].

В понимании прозвания «пскович» Булгарин, если воспользоваться языком этнографии, переходит от этнонима к этнику – от значения широкого, восходящего к древним, даже родовым образованиям, к более узкому определению «псковича» как обитателя конкретной местности. (Заслуживает внимания замечание историка и археолога В.В. Седова: «Псковская земля была таким же образованием, как Саксония, Бавария, Фризия или Тюрингия. В отличие от последних на Руси сложилось так, что жители исторических земель именовались не по этнонимам, а по стольным городам. Этноним кривичи в Псковской земле был забыт, потомки их стали именоваться псковичами» [8]).

Заключительной части «псковского» фрагмента путешественник-повествователь дает заголовок «Отчет о виденном и слышанном в Псковской губернии», но останавливается исключительно на образе «псковича». На первый план выходит специфика «псковского характера» в свете национальной ментальности – ближайшая к Псковской губернии Белоруссия, в ряду других, дает материал для сопоставления: «Простой народ в Псковской Губернии отличается от иноплеменной Чуды (Эстов), и от Латышей, своих соседей, и от Белорусов-славян ростом, телосложением, нравами, обычаями, образом жизни и способностями. <...> Пскович выше их ростом, плотнее, сильнее, трудолюбивее и более склонен к промышленности. Псковский народ есть средняя пропорциональная точка (говоря математически) между Смолянами, Белорусами и Литвою, и Великороссиянами, и равен, в нравственном и физическом отношении, народу Новгородскому. – Находясь между двумя *винолюбивыми* народами, Эстами и Белорусами, Псковичи более склонны к горячим напиткам, нежели Великороссияне, и даже переняли Чухонскую лень. Псковичи имеют свое собственное наречие, свойственное всем потомкам Кривичей, Северян, Дряговичей и Радиличей, то есть они *цвякают* и *дзвякают* («т.е. вместо *д* произносят *дз* и вместо *т* – *тц* в весьма многих словах». – Прим. Ф.В. Булгарина), и укорачивают многие слова, не произнося последней буквы или слога. Купчихи и мещанки Псковские имеют свой особый костюм, который теперь уже выходит из употребления. <...> В Псковском народе незаметно той веселости, охоты к песням и играм, как в Великороссиянах. – Исключая *удельных крестьян* поселяне вообще бедны, и по той дороге, по которой я проезжал, живут неопрятно, в дурных хижинах. Возле питейных домов я находил везде многолюдные собрания» [7, с.703–704].

Вновь обратившись к параллели между этнонимом и этником, можно заметить, что, переходя к Белоруссии, Булгарин опирается на первое из двух понятий – ему не так важны особенности отдельного города и характерные свойства местных жителей. Задача «белорусского» фрагмента ближе к национальной, она обусловлена необходимостью понять этноним «белорус» в его универсальной содержательности и историческом значении. Недаром въезд путешественника в Белоруссию и, соответственно, переход от «псковской» темы к новой топике отмечен заголовком «Взгляд на Белоруссию а vol d’oiseau» («с птичьего полета». – Н.В.). Булгарин видит перед собой не только «местность», но и «страну» – начав с географической характеристики, он переходит к широким, иногда образным обобщениям: «Белоруссия – страна живописная, изобилующая прелестными местоположениями. <...> В Белоруссии, на каждых десяти верстах, находятся виды и места вдесятеро красивее прославленной Ливонской Швейцарии». Обозревая Витебскую губернию, путешественник прибегает к метафоре: «<...> Губерния Витебская имеет гораздо более мест красивых, нежели плодородных. Здесь природа рассыпала более *приятного*, нежели *полезного*. Витебская Губерния есть *бедная красавица*» [8, с.753–754].

Оценочные эпитеты Булгарина не просто информативны: если в «псковском фрагменте» его риторика рассчитана на читателя-россиянина, чье положение стабильно, хотя и не всегда совершенно, то, говоря о «витебчанине» (как представителе своей страны и нации), повествователь, прежде всего, отмечает его причастность движению истории. В пору общения с путешественником этот процесс не завершился окончательным результатом – он зафиксирован в динамике своего

протекания, не позволяя конкретизировать адресата-читателя. На взгляд Булгарина, «витебчане» находятся на пути от «беспорядка» к «порядку», высвобождаясь от влияний Запада в движении к ментальному самоопределению в союзе с Россией. Нужно иметь в виду, что для Булгарина 30-х годов Россия олицетворяла топос идеального миропорядка, воплощаемого в действиях государства, производимых во благо подданных: «<...> Булгарин – не консерватор, а сторонник реформ, но реформ, постепенно проводимых центральной властью» [5, 80]. С этих позиций путешественником оцениваются и привычка к бедности белорусского крестьянина: «Дом его, упряжь, одежда, домашняя утварь – все кое-как и как-нибудь», и возможность избавления от нее ввиду грядущего обновления: «Но теперь все идет у нас быстрыми шагами, благодаря Бога и Царя» [9, 758].

Витебск, в глазах повествователя, является воплощением уже достигнутой на новом витке истории степени благополучия: «Вообще Витебск имеет вид довольства и благосостояния. Во всем порядок. На улицах попадаются красивые экипажи и порядочно одетые люди. В лавках много товару <...>» [10, 785]; «В Витебске я имел дело с ремесленниками, и из любопытства расхаживал по всем лавкам. Не могу нахвалиться порядком и исправностью. Это делает величайшую честь городскому управлению»; «В Витебске не большой, но отличный круг общества» [10, с.786].

Прошлое он не считает возможным «сводить» с настоящим: прежде, «хотя денег могло быть более, но благосостояния не было, ибо не было порядка, благоустройства, всеобщей безопасности и твердости в законах».

Прощаясь с Витебском, путешественник подытоживает свои впечатления иначе, чем делал это, завершая пребывание в Пскове. Применительно к данному локусу для него более значимы не «характеры», а «нравы», не этнографические показатели, а определение общественного и нравственного «климата»: «Я весьма сожалею, что мне нельзя было пробыть долее в Витебске. Мне чрезвычайно здесь понравилось. Прелестное местоположение, порядок и благоустройство города, просвещенное общество, гостеприимство, радушие, необыкновенная вежливость высших особ, все это сделало для меня драгоценным воспоминание о Витебске. Я здесь, как говорится, *отвел душу*, т.е. надышался атмосферой образованности и приветливости» [10, с.786].

Отметим в заключение, что государство мыслилось Булгариным в виде «счастливого общества» (А.П. Сумароков), внутри которого проходили условные границы [12], в то время как объединяющими являлись начала безусловные: «просвещение народа» [7, с.704], «твердость» законов, патриотизм, успешно развиваемая экономика, основы морали. «Путевые заметки...» самой структурой текста должны были воплотить целостный образ просвещенной государственности, в которую верил автор, учитывая в изображении различных географических локусов потенциального читателя в его ментальном своеобразии. Вопрос национальной специфики в такой концепции преломлялся в решении общих задач жизнестроительства: «Молю Господа, да уделит Белоруссии десятую долю Лифляндского порядка, просвещения, бережливости и хозяйственности, а *взаимно* Лифляндии ниспошлет хотя сотую долю Белорусского радушия и гостеприимства» [11, с.860].

Литература

1. Акимов, Н.Н. Ф.В. Булгарин: литературная репутация и культурный миф / Н.Н. Акимов. – Хабаровск: Хабар. гос. пед. ун-т, 2002. – 182 с.
2. Банах, И.В. Нарративная структура жанра путешествия (на материале русской литературы конца XVIII – первой трети XIX вв. Автореф. дис. <...> канд. филол. наук / И.В. Банах. – Минск: БГУ, 2004. – 24 с.
3. Булгарин, Ф.В. Путевые заметки на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года / Ф.В. Булгарин // Северная пчела. – 1835. – № 151.
4. Булгарин, Ф.В. Путевые заметки на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года / Ф.В. Булгарин // Северная пчела. – 1835. – № 152.
5. Булгарин, Ф.В. Путевые заметки на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года / Ф.В. Булгарин // Северная пчела. – 1835. – № 153.
6. Булгарин, Ф.В. Путевые заметки на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года / Ф.В. Булгарин // Северная пчела. – 1835. – № 154.
7. Булгарин, Ф.В. Путевые заметки на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года / Ф.В. Булгарин // Северная пчела. – 1835. – № 176.
8. Булгарин, Ф.В. Путевые заметки на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года / Ф.В. Булгарин // Северная пчела. – 1835. – № 189.
9. Булгарин, Ф.В. Путевые заметки на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года / Ф.В. Булгарин // Северная пчела. – 1835. – № 190.
10. Булгарин, Ф.В. Путевые заметки на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года / Ф.В. Булгарин // Северная пчела. – 1835. – № 197.
11. Булгарин, Ф.В. Путевые заметки на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года / Ф.В. Булгарин // Северная пчела. – 1835. – № 215.
12. Вершинина, Н.Л. Топика приграничья в «Путевых заметках на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года» Ф.В. Булгарина / Вершинина Н.Л. // Культурный ландшафт Пограничья: прошлое, настоящее и будущее. – Псков: ПскоГУ, 2015. – С. 176–184.
13. Ивашина, Е.С. О специфике жанра «путешествия» в русской литературе первой трети XIX в. / Е.С. Ивашина // Вестник МГУ. – Сер. Филология. – 1979 – № 3. – С. 3–16.

14. Рейтблат, А.И. Видок Фиглярин (История одной литературной репутации) / Абрам Ильич Рейтблат // Рейтблат, А.И. Фаддей Венедиктович Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции: Статьи и материалы. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – С. 10–39.
15. Рейтблат, А.И. Пушкин как Булгарин. К вопросу политических взглядов и журналистской деятельности Ф.В. Булгарина и А.С. Пушкина / Абрам Ильич Рейтблат // Рейтблат, А.И. Фаддей Венедиктович Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции: Статьи и материалы. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – С. 58–91.
16. Роботи, Т. Литература «путешествий» / Т. Роботи // Русская проза: Сборник статей / под ред. Б.М. Эйхенбаума и Ю.Н. Тынянова. – Л.: Academia, 1926. – С. 42–73.

N.L. Vershinina
Pskov State University
e-mail: nati_85inbox.ru

Axiology of a national mentality in the «Travel notes on a journey from Dorpat to Belarus and back in the spring of 1835» by F.W. Bulgarin (images of a «Pskov citizen» and a «Vitebsk citizen»)

Keywords: travel genre, F.V. Bulgarin, national mentality, «Pskov citizen», «Vitebsk citizen».

The report examines the nature of axiological representations of F.V. Bulgarin, that were reflected in the literary specifics of socio-ethnic, moral and psychological characteristics of the inhabitants of Pskov and Vitebsk provinces. There mounted differences in the author's approach to the image of a «Pskov citizen» and a «Vitebsk citizen» due to geopolitical and historical singularity of their condition, relevant to Bulgarin at the time of a travel. At the same time, emphasized the unification of the image of mental signs, associated with social and literary position of the author: highlighting not national but state priorities, adoption of common educational values, the importance of the economic factors uniting the nations, common moral ideas.

Я.А. Гурская
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: mrtini@yandex.ru

УДК 821.161.3-3.09 «19»: 316:63-051 (476.5)

ПОЛЕССКАЯ ДЕРЕВНЯ В РОМАНЕ НАДЕЖДЫ ЛАНСКОЙ «ОБРУСИТЕЛИ»

Ключевые слова: русская литература, художественный образ деревни, пространственный образ, Полесье, белорусская деревня, национальное пространство.

В статье рассматривается изображение полесской деревни, обращается внимание на реалии крестьянского быта в западных областях Российской империи в 80-х годах XIX века. Отмечается доминирование иронии среди изобразительных средств.

На протяжении всей истории новой и новейшей русской литературы в ней значительное место занимал образ деревни. Обращаясь к деревенскому быту и особенностям крестьянской жизни, авторы пытались ответить на вопросы о самой сути русского народа, выявить особенности его развития и мировоззрения, объяснить выбор исторического пути. Деревня стала и ключевым элементом в формировании национального самосознания дворянства, а затем средоточием гражданских добродетелей, высоких моральных качеств, этическим антиподом города и городской жизни.

После освобождения крестьян в 1861 году русская деревня стала не просто центром народной жизни, а настоящей движущей силой истории, со временем приобретая политический голос в Российской империи. Такие явления, как народничество, хождение в народ, нашли своё отражение не только в литературе, но и в искусстве в целом. Новые политические реалии, новая система взаимодействия дворян с крестьянами, изменение сложившегося на протяжении веков образа жизни провинциальной России – всё это послужило основой для многочисленного ряда художественных произведений второй половины XIX века.

Обратилась в своём творчестве к жизни деревни и крестьянским судьбам и Надежда Владимировна Ланская (в замужестве Яковлева). Известная во второй половине XIX века журналист и писательница, в своих повестях и романах она стремилась, в первую очередь, обличить злоупотребление чиновников своим положением, а также несправедливость, намеренное пренебрежение и манипулирование чиновниками законодательством по отношению к крестьянам. Убедительное свидетельство этого – ее произведения «Ночная бабочка: простая, но подлинная история», «Разорённое гнездо», «Человек и барин», книга очерков «Как живётся в провинции» и т.д.

В 1883 году вышел роман Н. Ланской «Обрусители», действие которого происходило в одной из волостей Полесья. В романе показана жизнь провинциального города «западного края», изменившаяся после «стеканія великаго множества людей великорусскаго происхожденія преимущественно и православнаго исповѣданія непремѣнно» [1, с.9], чтобы «обрусить» территории, когда-то вхо-

дившие в состав Польши. В центре повествования находится антигерой «пан маршалок» (маршалками в Речи Посполитой называли предводителей шляхты – Я.Г.) Пётр Иванович Лупинский, а также его близкое окружение: старшина волости Тарас Кулак и мировой посредник Михаил Гвоздика. Автор подробно описывает их махинации, злоупотребление должностным положением, которое позволило за несколько лет службы нажиться на незаконных сделках и поборах.

Надежда Ланская широко использует в романе прием контраста. Изображая благополучную жизнь Лупинского и внешнюю благообразность полесского города, она в то же время рисует скудность и убогость деревенской жизни, причины которых были в деятельности «обрусителей», в полном беспорядке народа.

В первой части романа «Обрусители» повествуется о попытке крестьян из деревни Сосновка добиться справедливости и «восстать» против местных властей. Автор подробно рассказывает о причинах, побудивших героев к «бунту», в том числе и через описание условий их жизни. Так, деревня Сосновка *«длинная, растянувшаяся чуть не на двѣ версты, не составляла исключенія: она, какъ всѣ русскія деревни, и горѣла и градомъ бывала побита, страдала изъ года въ годъ отъ надежей и засухи, и пила мутную воду изъ какого-то пруда, который лѣтомъ заросталъ высокой травой, а осенью вплоть до морозовъ покрывался тиной...»* [1, с.7]. Это отдаленное от уездного города и от соседних деревень местечко, где люди, словно, застыли во времени. Здесь *«культура остановилась въ самомъ первобытномъ состояніи, <...> не было ни мостовъ, ни дорогъ, ни переправъ»* [1, с.5].

С той же пессимистической реалистичностью описывает Н. Ланская и быт сосновцев: *«Во всю длину улицы вытянулся длинный рядъ однообразныхъ низкихъ строеній съ крошечными, едва пропускающими свѣтъ, окнами. Что это: избы или хлѣвы? <...> Кое-гдѣ въ избахъ зажгли лучину, и ярко-красный свѣтъ ея, освѣщая закоптѣлыя, почернѣвшія стѣны, составлялъ рѣзкій контрастъ съ убогой, печальной обстановкой. Обстановка была вездѣ одна и та же, и вездѣ убога; вездѣ не только проглядывала, но была въ глаза непокрытая голъ и бѣдность: бѣдность въ одѣждѣ, пищѣ, в самыхъ лицахъ, во всемъ, что окружало тутъ человѣка с минуты рожденія и до самой смерти»* [1, с.5–6].

На протяжении всего повествования Надежда Ланская неоднократно подчеркивает отдаленность Сосновки, её «дикость», с точки зрения цивилизованного человека, что является своеобразным метафорическим обозначением «дикости» самих крестьян, доведенных своим бедственным положением до отчаяния: *«Населеніе состояло изъ католиковъ, евреевъ и православныхъ, были и униаты; Крестьяне знали, что для порядка надъ ними поставленъ посредникъ и въ его лицѣ повиновались печатному закону; они работали и платили, не спрашивая, кому работаютъ и за что платятъ <...> Мужикъ бѣднелъ годъ отъ году и самъ не домекалъ, почему онъ бѣднѣетъ»* [1, с.7, 4]. В понимании крестьян есть власть и сила, которой они должны подчиняться, но в чём она заключается, кто ею обладает, они не представляют: *«Они полагали, что Петръ Ивановичъ существуетъ только затѣмъ, чтобы дѣлать смѣты и раскладки, собирать подати и недоимки, отдавать въ рекруты, а больше всего затѣмъ, чтобы распредѣлять то количество розогъ, которое ежегодно отпускалось на волость подобно тому, какъ отпускается изъ казначества жалованье. Слова: мировой посредникъ сливались у нихъ какъ-то неясно съ словомъ законъ: это представленіе, само по себѣ довольно неясное, еще болѣе запуталось отъ толкованій волостнаго старшины и писаря»* [1, с.18–19].

Иронично, с помощью приема контраста в романе показана религиозная жизнь крестьян. На фоне вычурной подготовки Лупинского и его жены к походу в храм, на фоне превращения чиновниками места проповеди в светский раут, где жёны провинциальных чиновников соревнуются в изыскности своих нарядов, религиозные будни полесской деревни показаны с горькой иронией: *«имѣмела [деревня - Я.Г.] съ краю часовню, гдѣ изъ-подъ навѣса, изъ-подъ лептѣ, кисеи и позумента, св. Янъ простиралъ на воздухѣ свою благословляющую десницу. Это было для католиковъ. Православные имѣли церковь, передѣланную изъ костела стараніями посредника, старшины и арендатора-еврея <...> Церковь, впрочемъ, отстояла такъ далеко, что сосновцы посѣщаютъ ее только въ большіе праздники, причемъ совершали всѣ требуемые религіознымъ уставомъ обряды, т.е. ставили передъ образами наиболѣе заслуженныхъ угодниковъ тоненькія желтаго воска свѣчи, служили молебны, поминали своихъ покойниковъ, крестили новорожденныхъ, говѣли, вѣнчались и тутъ же сваливали свои грѣхи на шею терпѣливаго батюшки, купивъ за баснословно-дешевую цѣну право грѣшить на весь слѣдующій годъ»* [1, с.8].

Крестьяне в изображении Н. Ланской не находят защиты у священнослужителей. Это выражается не только в участии отца Ильи в аферах Петра Лупинского, но и в вынужденном духовном отдалении самих сосновцев от церкви, в их религиозной безграмотности: *«Иногда, впрочемъ, довольно рѣдко, они выслушивали его проповѣдь и, ничего не понявъ, шли съ облегченнымъ сердцемъ домой. Иногда, впрочемъ, еще рѣже, когда в храмовой праздникъ случалась ярмарка, – они возвращались и съ облегченнымъ карманомъ»* [1, с.8].

В то же время есть в жизни полесских крестьян счастливые минутки, которые также преподносятся автором с сарказмом и насмешкой: *«[Сосновка – Я.Г.] какъ всякая благоустроенная деревня,*

имѣла въ центрѣ кабакъ; Кабакъ – это было то развлеченіе, безъ котораго нельзя жить на землѣ ни подъ какимъ градусомъ широты. Это было единственное <...> мѣсто, <...> гдѣ отуманенныя головы мѣстныхъ крестьянъ забывали про падежи, недоимки, пожары и многое другое» [1, с.8]. Кабак – единственная отдушина в беспросветной жизни крестьянина, плывущего по течению, не заботящегося о жене и детях, низведенного до состояния голодного животного.

На то, что речь в романе идет о белорусской, а не об украинской деревне, указывают фамилии и имена крестьян, описание народного быта, акцентация многоверия жителей Волчьей волости, их религиозной толерантности, граничащей с полным равнодушием к другим людям.

Образ полесской деревни в романе Н. Ланской, созданный главным образом с помощью иронии и сарказма, подчеркивал губительную по своей сути политику царских властей в отношении населения западных окраин империи, всевластие чиновников, полное бесправие народа. Ключевым вопросом в романе становится риторический вопрос: «Какъ тутъ жить?» [1, с. 6]. Автор убеждает читателей, что жить так, как живет Сосновка, исторически бесперспективно. Надежда Ланская в романе «Обрусители» высмеяла внутреннюю политику царизма, изобразила быт и нравы народа, утратившего веру в изменение своего положения в лучшую сторону, обреченного быть объектом, а не субъектом истории.

Литература

1. Ланская, Н. Обрусители. Романъ изъ общественной жизни западнаго края. Въ двухъ частяхъ / Н. Ланская. – С.-Петербургъ.: Изданіе книжнаго магазина П.В. Луковникова, 1888, – 281 с.

Y.A. Gurskaya

Vitebsk State University named after P.M. Mashekov

e-mail: mrtini@yandex.ru

Polessia Village in the novel *Obrusiteli* by Nadezda Lanskaya

Key words: Russian literature, artistic images of villages, Polesia, Belarusian village, National space.

The article deals with the image of Polissia village, draws attention to the realities of peasant life in the western regions of the Russian Empire in the 80-ies of the XIX century. There domination of irony among pictorial means.

A.C. Дзядова

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава

e-mail: honey.dedova@bk.ru

УДК 811.161.3'38: 821.161.3-343

НАРОДНЫЯ АФАРЫЗМЫ І ПАРАЎНАННІ Ў МОВЕ БЕЛАРУСКАГА КАЗАЧНАГА ЭПАСУ

Ключавыя словы: беларускі казачны эпас, народная казка, народныя афарызмы, народныя параўнанні, прыказка, прымаўка.

У артыкуле разгледжаны асаблівасці ўжывання ў мове беларускіх народных казак народных афарызмаў і трапных народных параўнанняў; выяўлены асаблівасці іх семантыкі і структуры, абгрунтавана сувязь з традыцыйным народным светапоглядам беларусаў.

У фальклорнай спадчыне беларусаў ёсць такія ўнікальныя, самабытныя моўныя выразы, якія семантызуюць сацыяльныя і нацыянальна-культурныя адметнасці нашага народа. Да ліку трапных і непаўторных выслоўяў у мове беларускага казачнага эпасу адносяцца народныя афарызмы і параўнанні, якія з'яўляюцца невычэрпнай крыніцай народнай мудрасці, адлюстроўваюць светабачанне народа, яго матэрыяльныя і духоўныя каштоўнасці, дзейнасныя арыенціры. Крыніцамі нашага даследавання паслужылі беларускія народныя казкі розных жанравых разнавіднасцей.

У мове беларускага казачнага эпасу дастаткова шырокае адлюстраванне знайшла народная афарыстыка. Убольшасці даследаваных казак трапныя народныя выслоўі характарызуюць чалавека. У адпаведнасці з маральна-этычнымі прынцыпамі разуменнем эстэтычнага ідэалу народ ухваляе лепшыя, станоўчыя рысы і якасці людзей і крытыкуе, высмейвае, асуджае ўсё заганае і адмоўнае ў іх паводзінах.

У казачным кантэксце асноўнымі крытэрыямі чалавечай годнасці, семантызаванымі ў структуры прыказак і прымавак, з'яўляюцца наступныя:

1. Характарыстыка стаўлення чалавека да працы. Напрыклад: **Як патрудзіўся, так і пажывіўся** ("З чаго ліха на свеце"); **Кажуць жа, пане, што без нажэндзя** [без нажа] **і вошы не заб'еш** ("Асцярожны пасланец"); **Жылі тры браты: два разумныя, а трэці – дурань. Разумныя працавалі, вялі гаспадарку, а дурань да работы не меў ахвоты: ляжаў на печы, выграваў плечы** ("Сапраўдны дурань").

2. Характарыстыка асаблівасцей характару чалавека, яго разумовых здольнасцей, сацыяльнага статусу ціўкладу жыцця: *Прыказка гаворыць: голы, як біч, а востры, як меч* ("Поп і Шыдар"); *Бачаць браты, што з дурнем кашы не зварыш*, плюнулі і пайшлі самі па мех ("Стралец і рыбак"); *Кажуць: што край, то звычай, што сяло, то нораў, а што галава, то розум* ("Стары бацька"); *Раз пан гуляў у карты ды і выйграў вельмі харошы маёнтак. От гэтак вясною паехаў пан аглядаць свой маёнтак. Праўду ж кажуць, што новае сітка на калочку вісіць, а старое пад лаваю ляжыць* ("Асцярожны пасланец"); *Кажуць жа: "Часам з квасам, а парою з бядою ці бо з вадою"* ("Пану навука").

3. Характарыстыка дзеянняў і ўчынкаў чалавека. Напрыклад: *Недарэмна ж кажуць: "Паілі дурнога, а за ім другога"* ("Сапраўдны дурань"); *Праўду бо кажуць: бярэ не сіла, а смеласць* ("Не сіла, а смеласць"); *Праўду бо кажуць, што на злодзеі шапка гарыць* ("Поп і дзяк"); *І меншы сын не слухае бацькі, бо, ведама, ахвота горш няволі* ("Стралец і рыбак"); *Вось як ашуканства ў карысць не пайшло – цягаў воўк авечкі, пацягнулі і воўка* ("Міхей-кравец і Марцін-шавец").

4. Характарыстыка сямейных адносін і паводзін з іншымі людзьмі: *Праўду людзі кажуць: не вер каню ў дарозе, а жонцы дома* ("Жонка"); *Гусак заўсягды паперадзе ідзе, а за сабой гусыню вядзе!* ("Мал-Малышок"); *Але сто вёрст – не круг, калі ёсць друг* ("Жалезныя чаравікі"); *Хто схоча наглуміцца, ніхто за мяне не ўступіцца* ("Пра ведзьму"); *Але, ведама, дзе два паны, там ніколі ладу няма* ("Ілья і Пятро").

Апрача таго, у мове беларускага казачнага эпасу сустракаецца дастаткова вялікая колькасць трапных народных выслоўяў, якія выступаюць у якасці перасцярогі, папярэджання ці парады чалавеку ў пэўных жыццёвых сітуацыях: *Не сунь носа ў чужое проса!* ("З рога ўсяго многа"); *Першы раз абскублі, а за другім патрашыць будуць* ("Самы разумны"); *Казка бывае заўсёды праўда, а песня бывае і мана* ("Казачнік і песеннік").

Уключэнне многіх прыказак і прымавак у моўную тканіну казачнага тэксту дастаткова часта адбываецца дзякуючы спалучэнням слоў, якія ўказваюць на крыніцу паведання народнай мудрасці. Гэта выразы тыпу *людзі кажуць: Людзі ж кажуць, паночку, што як топішся, то і за брытву схопішся* ("Асцярожны пасланец"); *як кажуць: Але, як кажуць: дзе тонка, там і рвецца. Трапіў воз у калдобіну...* ("Скупы поп"); *сказана ад старых людзей: Сказана ад старых людзей: на хаценне ёсць цярпенне!* ("Мікіта-дурань"); *ведама: А ведама, калі з чупрыны гінуць валасы, то й памяць – з галавы* ("Пану навука") і інш.

Вядома, што адным са спосабаў характарыстыкі прадметаў і з'яў рэчаіснасці з'яўляецца параўнанне, якое, як стылістычны прыём, заснавана на вобразнай трансфармацыі граматычна аформленага супастаўлення. Асноўная задача гэтага тропы заключаецца ў тым, каб супаставіць прадметы, з'явы, уласцівасці і даць гэтым прадметам пэўную характарыстыку і ацэнку [1, с.27]. Народныя параўнанні, як правіла, маюць традыцыйны, устойлівы характар і з'яўляюцца найбольш ужывальнымі і распаўсюджанымі вобразнымі сродкамі ў фальклорных тэкстах. У беларускіх народных казках трапілае народнае параўнанне – адзін з самых ужывальных і прадуктыўных тропы. Яно не толькі пэўным чынам характарызуе дзейных асоб, але і свечыць аб уяўленнях народа пра свет, стварае глыбокі падтэкст казачнага радка, падтрымлівае яго "эмацыйны" фон.

Самым распаўсюджаным відам народных параўнанняў у мове беларускай народнай казкі выступаюць

1. Субстантыўныя параўнальныя звароты, якія характарызуюць стан чалавека або прыродныя з'явы, працэс дзеяння, даюць ацэнку гэтаму дзеянню. Напрыклад: *...сам дрыжыць, бы асіна* ("Асцярожны пасланец"); *Вечар ціхі, як у вусе. Гараць свечачкі ў траве, бы зоркі* ("Мужык, пан і ксёндз"); *Выскачыў [Стралец] на палянку, а там стаіць на задніх лапах вялізны, як вол, мядзведзь* ("Стралец і рыбак"); *Былі ў бацькі два сыны. Выраслі яны, як дубы, а бацьку ўсё няма палёгкі* ("Стралец і рыбак"). Паколькі старажытны беларус асэнсоўваў сябе з пазіцыі непарыўнай сувязі з жывёльным і раслінным светам, ужыванне такіх ўстойлівых параўнальных зваротаў невыпадковае. З валом параўноўваюць вялікага, фізічна моцнага чалавека або жывёлу. Не з'яўляецца выпадковым і тое, што чалавека высокага росту, які валодае вялікай фізічнай сілай, часта параўноўваюць з дубам, бо ў нацыянальнай карціне свету беларусаў дуб выступае як сімвал магутнасці, велічы і трываласці.

2. Ад'ектыўныя параўнальныя звароты, пабудаваныя па схеме "параўнальны злучнік + назоўнік", якія вельмі дэталёва характарызуюць персанажаў, з'явы прыроды, што з'яўляецца неад'емным кампанентам у казачнай традыцыі. Такія народныя параўнанні ўжываюцца часцей для характарыстыкі адушаўлёных персанажаў казкі. Радзей неадушаўлёныя прадметы выступаюць як аб'ект і прадмет параўнання адначасова: *Чорт нырнуў у калодзеж ды і нясе адтуль тонкую ды белую, як снег, сарочку* ("Падчарыца і чорт"); *Зноў у ваду, ды і нясе адтуль ясную, як сонца, шнуроўку...* ("Падчарыца і чорт"). У прыведзеных прыкладах параўнальных зваротаў робіцца акцэнт на колер адзення. Белы колер сімвалізуе ў беларусаў чысціню, высокую маральнасць, цнатлівасць. Таму кашуля белая, як снег, а дзяўчына (падчарыца), якой яна прызначана, такая ж

чыстая і сумленная. Гэта ж падкрэслівае і апошні прыклад. Шнуроўка ясная, як сонца, а значыць, і думкі ў дзяўчыны такія ж ясныя і светлыя.

У сваёй пераважнай большасці ўстойлівыя параўнальныя звароты ў мове народнай казкі характарызуюць

1. Фізічныя якасці чалавека ў параўнанні з прадстаўнікамі жывёльнага свету: *І сілу яна мела, як у таго камара* ("Не сіла, а смеласць"); *На цябе, – кажуць, – хлопец як дзьмухне, дык ты і паляціш, як пух!* ("Не сіла, а смеласць"). Ужыванне такіх параўнальных зваротаў тлумачыцца тым, што, як адзначае У.І.Коваль, "чалавек мінулага разглядаў і ацэньваў сябе ў непарыўнай сувязі з навакольным светам, у тым ліку з жывёламі" [2, с.4]. Таму вера народа ў гэтую сувязь захавалася ў мове казачных тэкстаў не толькі ў структуры прыказак і прымавак, але і ў структуры параўнальных зваротаў.

2. Сямейнае і сацыяльнае становішча чалавека: *Жыў сабе сіраціна, леснікоў сын. Бацькі яго памерлі і цялюсенька радзіна. Жыў ён адзінокі, як калок у чыстым полі...* ("Пра Оха і залатую табакерку"); *Была яна адна, бы тая былінка ў полі* ("Шаптуха"). Чалавек параўноўваецца то з калом, то з былінкай у полі. Поле падобнае на жыццё чалавека: як травінка ці ўваткнуты ў зямлю кол адзінока стаяць у полі, так і чалавек можа быць адзінокі ў жыцці. Прыведзеныя вышэй параўнальныя звароты семантызуюцца ў казцы пры дапамозе слоў *былінка* і *калок*, а таксама праз канструкцыю "прыназоўнік + назоўнік" (*у полі*). У некаторых выпадках гэтая канструкцыя дапаўняецца прыметнікам *чысты* ў значэнні 'абсалютны, поўны'.

3. Эмацыйна-ацэначны характар паводзін чалавека: *Пачаў і поп жаваць сена. Ды адразу зморшчыўся, як смарчок* ("Скупы поп"); *І пайшоў, як куля!* ("Як кум у кума гасцяваў"). Семантызацыя мімічнага дзеяння адбываецца тут праз лексемы *смарчок* і *куля*. Выраз твару ў папа ў канкрэтнай сітуацыі параўноўваецца са смарчком (смарчком), бо асаблівае гэтага веснавага грыба з'яўляецца тое, што ён пакрыты складкамі, нібыта маршчынамі. Вось і твар героя казкі зморшчыўся пры жаванні сена. У апошнім прыкладзе фізічнае дзеянне чалавека параўноўваецца з куляй, якая хутка, імгненна ляціць.

Асаблівай увагі заслугоўваюць у моўным кантэксце казачнага радка так званыя фразеалагізаваныя параўнанні, ці кампаратыўныя фразеалагізмы. Гэта ўстойлівыя моўныя звароты, якія выконваюць экспрэсіўную мастацкую функцыю. У сучаснай беларускай мове такія выразы страцілі параўнальную функцыю і пераўтварыліся ва ўстойлівыя адзінкі [1, с.28]. Напрыклад: *Круціцца пан, бы ўён на гарачай скаварадзе, а Рымша дастаў з-пад палы канчук і давай хрысціць пагананага пана па чым папала* ("Пану навука"); *Як прыкмеціць, дык і прыстане, бы шаўцоўская смала* ("Новы чорт"). Сінтаксічныя канструкцыі такогахталту ўводзяцца ў беларускі казачны тэкст для вобразнай характарыстыкі прадмета, з'явы, чалавека, яго паводзін і абставін, у якія ён трапляе.

У структуры разгледжаных параўнанняў шляхам супастаўлення ці прыпадабнення з пэўнымі прадметамі рэчаіснасці, якія выступаюць у моўнай свядомасці беларусаў дастаткова важнымі і актуальнымі, падаюцца як характарыстыкі герояў, так і іх стан, паводзіны і ўчынкі. Правільна і дакладна ўжывае параўнанне перадае самае істотнае ў казачным вобразе, вельмі дакладна адлюстроўвае сутнасць персанажаў.

Як сведчыць даследаванні матэрыялаў мове беларускага казачнага эпаса народныя афарызмы і параўнанні прадстаўлены багатым моўным матэрыялам, у якім увасобілася мудрасць і філасофскі погляд нашых продкаў на жыццё, асабліва іх характару і нацыянальнай свядомасці, адметнасці этнапсіхічнага складу беларускага народа. Іх шырокае выкарыстанне невыпадковае: трапныя народныя афарызмы і параўнанні заўсёды вельмі дакладна перадаюць унутраны свет чалавека. З'яўляючыся знешнім выяўленнем яго паводзін і асаблівасцей узаемаадносін з іншымі людзьмі, гэтыя моўныя адзінкі нясуць у сабе вялікі маральна-этычны і выхаваўчы патэнцыял, дапамагаюць крытычна асэнсаваць штодзённае жыццё з усімі яго вартасцямі і недахопамі.

Літаратура

1. Багамолава, А.М. Структурна-граматычныя тыпы параўнанняў і іх функцыя ў паэтычным кантэксце: на матэрыяле твораў паэтаў Віцебшчыны / А.М. Багамолава // Веснік ВДУ імя П.М. Машэрава. – 1997. – №1. – С. 27 – 31.
2. Беларускія народныя казкі: Для дашкол. узросту / Апрац. А. Якімовіча; Уклад. М. А. Казбярук. – Мінск: Юнацтва, 1990. – 302 с.

E.S. Dedova

Vitebsk State University named after P.M.Masherov

e-mail: honey.dedova@bk.ru

Folk Aphorisms and Comparisons in the Language of Belarusian folk epic

Keywords: Belarusian fabulous epic, folk tale, folk sayings, folk comparison, proverb, saying.

In the article the specifics of folk aphorisms and folk comparisons application Belarusian folk tales; are explored their particular semantics and structure, are identified their reasonable connection to the traditional folk Belarusians' worldview is shown.

УДК [821.112.2+821.161.3]–343.4.091

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕМЕЦКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗОК: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Ключевые слова: литературная сказка, сказочный дискурс, картина мира, национальный менталитет, общечеловеческие ценности.

В статье представлен анализ лингвостилистических особенностей немецкой и белорусской литературных сказок; показано, что данный жанр литературы аккумулирует особенности национального менталитета; выявлены сходства и различия в восприятии общечеловеческих ценностей немцами и белорусами.

Жанр сказки неизменно вызывает особый интерес не только у детей и взрослых, но и у исследователей. В сказках, как известно, отражаются особенности картины мира конкретного этноса. Сказка как жанр литературы существует в любой стране и имеет глубокие исторические корни. Различные народы по-разному воспринимают и осознают целый ряд явлений: представление о мире и существующих в нем ценностях; понимание места человека во вселенной; трактовка пространства и времени; образы природы и взаимодействия с ней человека; представления о добре и зле; понимание свободы и долга; отношение к собственности, богатству, бедности, труду.

В немецком языке сказка обозначается словом «Märchen». Корень *Mär* – означает «новость», «известие», – *chen* – уменьшительный суффикс. Таким образом, «Märchen» – «маленький, интересный рассказ». Данное слово появилось в XIII веке и постепенно закрепилось в значении «сказка».

Сказка как жанр литературы имеет следующие характеристики:

1. Сказка – повествовательный жанр.
2. Сказка – вымысел.
3. Цель сказки – развлечь слушателей.

Определение термина «сказка» с научной точки зрения было дано фольклористами Больте и Поливка. По их мнению, сказкой со времен Гердера и братьев Гримм можно назвать «рассказ, основанный на поэтической фантазии, в особенности из волшебного мира, история, не связанная с условиями действительной жизни, которую во всех слоях общества слушают с удовольствием, даже если находят ее невероятной или недостоверной» [2].

Рассмотрим определение понятия «литературная сказка». В немецком литературоведении существуют два определения понятия «литературная сказка» – *literarisches Märchen* (сказка, ориентированная на фольклор) и *Kunstmärchen* (художественная сказка). Одним из наиболее точных является определение литературной сказки Л.Ю. Брауде как «авторского произведения, в котором волшебство играет роль сюжетообразующего фактора» [1]. Литературная сказка заимствует жанровую специфику повествования у народной сказки, но свобода повествования литературной сказки проникнута индивидуальным восприятием мира ее автора.

Самые распространенные сюжеты в немецких сказках – судьбы униженных и обездоленных, торжество правды. Достаточно частотным является мотив покладистой жены («Der Frieder und das Katerliesschen») – своего рода насмешка над глуповатыми супругами, и взаимоотношения людей через описание нелепых, с точки зрения среднестатистического немца, конфликтных социально-бытовых сцен.

Очевидным является тот факт, что немецкая нация не боится высмеивать себя, свои пороки, например, глупость. Так, в сказках о животных часто показано то, что народ осуждал в себе и в обществе: плутовство, хвастовство, лицемерие («Der Hase und der Igel», «Katze und Maus in Gesellschaft»).

Во многих немецких сказках при помощи выдумки, остроумной шутки на всеобщий суд выставляются такие общечеловеческие пороки, как лень, жадность, зависть, скупость, воплощенные в образах животных, черты которых отличаются от характеристик белорусских героев животного мира. Так, в немецких сказках заяц – надменный и гордый, кот – хитрый и изворотливый, мышь – доверчивая и добрая, еж – умный, азартный и изворотливый. В сказке «Katze und Maus in Gesellschaft» кот тайно съедает горшочек с маслом, хитро обводя мышь вокруг пальца.

Герои немецких сказок чаще всего являются простыми людьми, вступающими в борьбу с драконами, свирепыми великанами, ведьмами; при этом положительные герои оказываются умнее и отважнее. Судьба всегда вознаграждает простую крестьянку, нелюбимую падчерицу или доброго пастушка за их честность и трудолюбие.

Самым многочисленным видом немецких сказок являются *социально-бытовые*. Они в наибольшей степени отражают реальную жизнь немецкого народа. Немцы во главу угла ставят трудолюбие, педантичность, рациональность, которые являются основой для формирования характера каждого представителя нации. В бытовых немецких сказках выделяются четко несколько типов сюжетов, например, жизнь супругов, когда при описании взаимоотношений умного, смекалистого мужа и глупой и ленивой жены немцы постигают основы традиционно немецкого брака («Der Frieder und das Katerliessen»).

Особого внимания заслуживают сказки писателей-романтиков братьев Гримм. Они считали, что сказки – древнейшая поэзия народа, выражение его духовной жизни и национального характера; это – важнейший историко-поэтический документ. Однако в их сказках прослеживается «легкий» юмор. Например, в сказке «Frau Holle» петух насмехается над ленивой дочерью. В сказке «Der Teufel mit den drei goldenen Haaren» старуха насмехается над чертом, когда вырывала у него волосинки.

В белорусском фольклоре сказки являются наиболее разнообразным жанром. Среди других видов сказок наиболее богато представлены *сказки о животных*. С.В. Савченко, автор исследования «Русская народная сказка: история собирания и изучения» (1914), отмечал, что «сказки о животных – это поистине перлы белорусского сказочного эпоса». В сборниках белорусских сказок, составленных в XX веке, преобладают сказки-новеллы о повседневной жизни крестьян, сатирические сказки, направленные против барства и духовенства. Сказки о животных являются самыми древними по происхождению.

Образ животного символизировал основные черты человека. Следует отметить, что представителям эксплуататорского класса соответствовали такие животные, как волк, медведь, лиса. Например, в сказке Я. Коласа «Кот, петух и лиса» Петух является ярким представителем угнетенного класса, не способного постоять за себя. Кот – смелый, решительный, хитрый, он где-то сродни Лисе, но стоит на страже прав простого и несколько глупого Петуха. Лиса является аллегорией зла, хитрости, коварства и жадности, поэтому она вполне заслуживает суровое наказание. Сказки о животных небольшие по объему, динамичные по сюжету, похожая ситуация с небольшими вариациями рисуется несколько раз (например, в сказке «Кот, петух и лиса» Лиса три раза крадет Петуха). Язык сказок прост, доступен, изобилует диалогами («Два зайца»), рифмой и песнями («Кот, петух и лиса»).

Образы животных рисуются просто, понятно, акцент направлен на основную черту характера зверя. Лиса – хитрая, волк – злой, медведь – большой и глупый, заяц – трусливый, собака – верная, кот – умный и справедливый, козел – глупый и упрямый, коза – не очень умная, но зато отличная домохозяйка и заботливая мать.

Сказки о животных играют большую роль на ранних этапах формирования личности ребенка, дают ему возможность оперировать несложными понятиями и образами, помогают выйти в сложный мир человеческих отношений, постичь суть общечеловеческих ценностей.

Волшебные сказки представляют собой довольно значительную по количеству группу. Своим происхождением они обязаны мифологическим взглядам, фантазии и воображению древнего человека, которому было сложно понять и объяснить явления природы и социальные отношения. Волшебные сказки прошли достаточно долгий путь развития, выработали устойчивые традиции в композиционном построении и в выборе художественных приемов. Эти сказки отличает бесконечное богатство поэтической и сказочной обрядности.

Я. Колас не отступает от старой сказочной традиции, и его герои действуют вместе с медведями, мышками, пчелами («Сын Леса»), котами, зайцами, волками («Кот-сват»), некоторые сказочные герои происходят от животных («Собаченыш»), необычные звери и волшебные вещи и атрибуты обязательно выступают в роли помощников (Конек-Горбунок, мышка, гребешок, живая вода и т. д.).

Волшебные сказки актуальны, познавательны, несут элементы воспитания, аккумулируют и транслируют ценности. А поскольку сказки формировались в течение длительного времени, то содержат в себе сведения об историческом прошлом: далеком и близком, отражают эпохи с их нравами и обычаями, социальные и бытовые отношения в обществе.

В творчестве Я. Коласа присутствуют также *сказки-легенды*. По содержанию они близки к волшебным сказкам, но несколько иные по форме. События в легенде нередко преувеличиваются, добавляется много вымысла. По типу легенды подразделяются на *религиозные* и *социальные*. Как правило, они содержат дополнительный религиозный или социальный пафос. Литературоведы выделяют среди них *сказки-былички* и *легенды религиозного характера*.

Быличка – жанр устного народного творчества: рассказ героя о встрече с «нечистой силой». Былички традиционно считаются жанром-прародителем волшебных сказок. Быличка отличается

от легенды тем, что она не апеллирует к традиции, а рассказывает историю из современной жизни, произошедшую с самим рассказчиком, но чаще – с его знакомыми или знакомыми его знакомых. Среди сказок, обработанных писателем, к сказкам-легендам можно отнести следующие: «Всем болезням болезнь», «Человечье око», «Рай и пекло», «Великий грешник».

Таким образом, анализ текстов белорусских и немецких литературных сказок позволяет сделать вывод о том, что сказка фиксирует особенности национального менталитета: немцы отличаются трудолюбием, педантичностью, практичностью, они пунктуальны и заботятся о своих семьях; белорусы терпеливы, скромны, привязаны к своей родине. Сходство немецких и белорусских сказок состоит в том, что они аккумулируют и транслируют общечеловеческие ценности.

Литература

1. Неелов, Е.Н. Сказка, фантастика, современность / Е.Н. Неелов. – Петрозаводск, 1987, С. 3–275.
2. Bolte, J. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm / J. Bolte, G. Polivka. – Bd. 1–5. – Leipzig, 1913–1932.

N.L. Druzhina, E. F. Bizunova

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: natalia.druzhina@mail.ru

e-mail: zheni.vitebsk@yandex.ru

Genre and Stylistic Features of German and Belarusian Literary Fairy Tales: a Comparative Aspect

Key words: literary fairytale, fairytale discourse, the picture of the world, national mentality, human values.

This article deals with the analysis of linguistic peculiarities of German and Belarusian fairytales; it is defined that this genre of literature accumulates peculiarities of national mentality. There The similarities and differences in perception of human values between Germans and Belarusians are revealed.

Т. А. Дубоўская

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава

e-mail: skryniatani@mail.ru

УДК 821.161.3-1.09"19"

ВЕРЛІБР МАКСІМА БАГДАНОВІЧА І ЯГО АЦЭНКА Ў ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧЫХ ПРАЦАХ

Ключавыя словы: верлібр, паэтычная форма, вершаскладанне, вобраз паэтычны, нацыянальная літаратура.

Артыкул прысвечаны разгляду айчынных літаратуразнаўчых прац, у якіх даследуюцца верлібры Максіма Багдановіча. Акцэнтуюцца ўвага на вылучэнні навукоўцамі такіх адметных рыс свабодных вершаў класіка, як новая змястоўнасць, вобразная лаканічнасць, размоўная інтанацыя і інш.

Пачынальнікам паэтычнага эксперыменту – стварэння свабодных вершаў – у беларускай літаратуры ХХ ст. з’яўляецца Максім Багдановіч, першы верлібр якога быў надрукаваны ў «Нашай ніве» ў 1914 годзе пад назвай «Ты доўга сядзела за сталом...» (у рукапісным варыянце твор меў назву «За газетай»). Большасць свабодных вершаў паэта адносіцца да інтымнай лірыкі і звязана з імем Ганны Какуевай, з якой М. Багдановіч пазнаёміўся і ў доме якой пастаянна бываў у 1910 – 1913 гг. («Халодная, ясная ноч...», «Вы так часта пазіралі ў люстру...», «Больш за ўсё на свеце жадаю я...», «Мая гаспадыня...», «Муар», «Ці ведаеце Вы, цёмнавокая пані...», «Дваіняткі», «Я – непрыкметны, шэры чалавек...»). Названыя творы ўяўляюць сабой чарнавыя, незавершаныя фрагменты, якія змешчаны ў раздзеле «З чарнавых накідаў» у першым томе «Поўнага збору твораў» пісьменніка. У паэтычнай спадчыне творцы таксама маюць месца верлібры філасофскага («Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...») і эстэтыка-медытатываўнага («Бывае, вада перапоўніць...») характару. Такім чынам, верлібры М. Багдановіча паклалі пачатак станаўленню і развіццю ў беларускай літаратуры новай паэтычнай формы, якая ўзнікла ў заходнееўрапейскай паэзіі ХІХ ст. і набыла асаблівае распаўсюджанне ў сусветнай літаратуры ХХ ст.

Верлібр М. Багдановіча зрабіўся аб’ектам плённага даследавання такіх літаратуразнаўцаў, як Р. С. Бярозкін, А. К. Кабаковіч, У. Ю. Верына, а таксама тэарэтыкаў вершаскладання: М. М. Грынчыка, В. П. Рагойшы, І. Д. Ралько. У кнігах, прысвечаных жыццёваму і творчаму шляху М. Багдановіча, верлібр аналізуецца (дакладней – узгадваецца аглядава) у кантэксце разнастайнасці вершаваных форм паэта, а таксама ідэйнага аналізу яго філасофскай і інтымнай лірыкі найперш А. А. Лойкам, І. Я. Навуменкам, М. М. Барсток, А. М. Бачылам, Н. Б. Ватацы,

В. Я. Ляшукі і інш., у асобных раздзелах кніг – У. В. Гніламедавым («Паэзія і мадэрнізм» у кнізе «Ад даўніны да сучаснасці: Нарыс пра беларускую паэзію»), У. М. Конанам («Апошні свой скарб аддаю» (1986) у кнізе «Максім Багдановіч. Пясняр чыстае красы: успаміны, артыкулы, прысвячэнні»), артыкулах – Л. К. Тарасюк («Пад зоркай Венеры: Лірыка кахання ў паэзіі Максіма Багдановіча»), І. М. Запрудскім («“Так казаў бы я...”: асэнсаванне творчасці Максіма Багдановіча (верш “Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...”»)), В. А. Максімовічам («Беларуская літаратура пачатку XX стагоддзя: еўрапейскі кантэкст») і інш. У энцыклапедыі «Максім Багдановіч» (2011) змешчаны артыкулы айчынных даследчыкаў, прысвечаныя свабодным вершам паэта. У іх пададзены дадатковыя каментарыі, даследуюцца ідэйны змест, паэтыка верлібраў М. Багдановіча («Двайняткі», «Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...» Ю. В. Пацупы, «Мая гаспадыня», «Муар» Л. К. Тарасюк, «Вы так часта пазіралі ў люстру...» Т. К. Чабан, «Больш за ўсё на свеце жадаю я...» Н. М. Пыско, «Я – непрыкметны, шэры чалавек» А. М. Багамолавай).

Даследчык беларускага свабоднага верша А. К. Кабаковіч сцвярджае, што дзякуючы творчаму таленту М. Багдановіча верлібр у нацыянальнай літаратуры набыў выразны эстэтычны арэол. З’яўленне першага «чыстага» па сваёй форме верлібра М. Багдановіча «Ты доўга сядзела за сталом...» і многіх іншых падобных узораў садзейнічала пашырэнню не толькі прасадыхных, г.зн. структурна-фармальных, межаў версіфікацыі, але і змястоўных. Творы паэта вызначаліся наватарствам [6, с.13]. Строгая рэалістычнасць фактаў, праявіліснасць, вобразная лаканічнасць, гутарковасць мовы – характэрныя рысы, што вылучае літаратуразнаўца ў верлібры «Ты доўга сядзела за сталом...», які, аднак, пакідае адчуванне не праявіліснага, а паэтычнага тэксту. А. К. Кабаковіч зазначае, што імкненне да разняволення паэтычнага радка выявілася ў М. Багдановіча яшчэ раней у вершы-эпіграфе «Вы, хто любіце натрапіць...» (1912), які ўсё ж яшчэ набліжаны да сілаба-тонікі [6, с.12].

Гаворачы пра творчасць беларускага лірыка, І. Я. Навуменка адзначае, што «Багдановіч уводзіць у беларускую паэзію эпічную інтанацыю і малюнак, і гэта, бадай, найбольшая яго заслуга. Вершы “беларускага складу” ёсць у многіх паэтаў, а вось спакойная эпічная інтанацыя, багацце, рэчыва-прадметнае бачанне свету – толькі ў яго» [7, с.318].

У. В. Гніламедаў падкрэслівае, што ўся паэзія М. Багдановіча «прасякнутая пафасам гуманізму, імкненнем да гарманізацыі жыцця. Так, роздум паэта ўключаў ваганні, сумненні, усебаковы аналіз псіхічнага стану чалавека, адчуванне маральнай неўладкаванасці і дэгуманізацыі свету, але ён не бачыў і не прызнаваў альтэрнатывы жыццю. Сэнсавая ёмістасць яго паэтычных вобразаў спалучае ў сабе бытавое і быццёвае, дасягаючы неабходнай мастацкай шматмернасці» [4, с.71]. Менавіта з творчасцю М. Багдановіча даследчык звязвае працэс інтэлектуалізацыі айчыннай паэзіі, развіццё яе культуры, ураўнаважанасць у лірыцы пачуцця і думкі [4, с.78].

У артыкуле «Свабодны стих Максима Богдановича: поэтика незавершенности» У. Ю. Верына акцэнтуюе ўвагу на эвалюцыі метрыкі лірыка, вызначае месца свабоднага верша ў яго творчасці. Даследчык размяжоўвае верлібры і пераходныя формы верша паэта з улікам перавагі ў апошніх пэўнага метра, наяўнасці радкоў з выразнай сілаба-танічнай структурай, урэгуляванасці па колькасці іктаў. Названыя элементы характэрны для хрэстаматыйнага багдановічаўскага твора «Ты доўга сядзела за сталом...», які У. Ю. Верына не адносіць да ліку свабодных вершаў паэта. Літаратуразнаўца таксама выказвае думку пра тое, што «Багдановіч выкарыстоўваў верлібр у тым ліку і як чарнавік да сілаба-танічных вершаў. Тады, можа быць, стане яснай прырода тых накідаў, якія я ўпэўнена выкрэсліваю з ліку верлібраў Багдановіча» [3, с.76–77].

Арыгінальнае вызначэнне свабодных вершаў М. Багдановіча, якое, на нашу думку, не патрабуе залішняга тлумачэння, дае Р. С. Бярозкін: «Вельмі часта яны (верлібры. – Т. Д.) выглядаюць не столькі “формай”, колькі рэальным чалавечым учынкам, канкрэтнай псіхалагічнай “дзеяй”. <...> У гэтых верлібрах – подых надзей, яны – “душэўны тэмбр” (словы Багдановіча) чакання і веры, “гарантыя” перамен <...> верлібры – самае светлае, маладое, шчаслівае з усяго, што ён (М. Багдановіч. – Т. Д.) напісаў...» [1, с.101–102]. Такім чынам, «запазычыўшы» чужую для айчыннай паэзіі форму, паэт уклаў свой, адметны, знакавы змест.

Структурнае падабенства свабодных вершаў А. Блока і М. Багдановіча разглядаецца У. Ю. Верынай у артыкуле «Верлібр Серебряного века (А. Блок и М. Богданович)». У ім даследчыкам сцвярджаецца думка пра тое, што ў сваіх вопытах у напісанні верлібраў беларускі лірык арыентаваўся на паэзію А. Блока, а не на творчасць В. Брусава, якога называюць літаратурным настаўнікам М. Багдановіча. Адначасова вобразнае напаўненне свабодных вершаў, падыход да спалучэння метафарычнага, «паэтычнага» і размоўнага, «нейтральнага» ў рускага і беларускага

паэтаў значна адрозніваюцца. У. Ю. Верына вылучае ў верлібрах беларускага творцы імкненне да рэчыўнасці і прастаты, адсутнасць яркіх і складаных метафар, гульні сэнсамі і вобразамі, металітаратурнымі і біяграфічнымі паралелямі, што характэрны для паэзіі А. Блока. «Філасафічнасць у прастаце – такім можна ўбачыць эстэтычны прынцып першага беларускага верлібра» [2, с.23].

Дэталёвы аналіз творчай спадчыны беларускага паэта ў рэчышчы вершаскладання праводзіцца І. Д. Ралько, які стварыў метрычны даведнік да вершаў М. Багдановіча, і В. П. Рагойшам. Апошні вылучае тры сістэмы вершавання, да якіх звяртаўся М. Багдановіч: танічную, сілаба-танічную, верлібрыстычную. Даследчык сцвярджае, што з беларускім творцам звязаны і першыя прыклады выкарыстання ў айчыннай паэзіі свабоднага верша, які ў тагачаснай багатай рускай і заходнееўрапейскай паэзіі толькі-толькі пачынаў ужывацца [8, с.268]. На думку В. П. Рагойшы, у станаўленні верлібра на беларускай глебе прасочваецца «славянскі след» – уплыў на паэзію М. Багдановіча творчасці пацяка Ю. Славацкага, украінца І. Франка і рускага пісьменніка В. Брусава, якія ўжо тады карысталіся свабодным вершам.

Уплыў на паэзію М. Багдановіча ідэй Фрыдрых Ніцшэ аналізуе І. М. Запрудскі на прыкладзе свабоднага верша лірыка «Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...». У ім выяўляецца блізкасць творцы да нямецкага філосафа ў адчуванні еднасці асабістага лёсу з лёсам усяго чалавецтва. Разам з тым відавочна і адрознасць – «“аптымізм” філосафа і “эмацыйны” песімізм-разгубленасць паэта, выразнае дыферэнцаванае (кантынентальнае) стаўленне да чалавецтва першага і поўнае зліццё з інтарэсамі планетарнай цывілізацыі другога» [5, с.15]. Па словах даследчыка, М. Багдановіч сваім верлібрам сцвердзіў творчы падыход да асэнсавання змястоўнасці крыніцы вобраза з пазіцый аксіялагічных праблем і рэалій нашага часу [5, с.15]. Акрамя гэтага, І. М. Запрудскі прыводзіць сем дадатковых радкоў верша, якія не цытаваліся, а толькі захаваліся ў чарнавым варыянце беларускага паэта, і сцвярджае тым самым, што пазначаны верлібр – узор не толькі філасофскай, але найперш інтымнай лірыкі.

Такім чынам, верлібр у беларускай паэзіі стаў наватарскай жанравай формай дзякуючы творчым набыткам найперш М. Багдановіча. Пры аналізе верлібраў паэта беларускія літаратуразнаўцы (А. К. Кабаковіч, І. Я. Навуменка, У. В. Гніламедаў, Р. С. Бярозкін, У. Ю. Верына) адзначаюць іх вобразную лаканічнасць, размоўную інтанацыю, рэчыўна-прадметнае ўспрыманне творцам свету. Класік беларускай літаратуры прыўнёс у айчынную лірыку новую змястоўнасць, сваю арыгінальную паэтыку, пашырыў жанравыя межы літаратуры.

Літаратура

1. Бярозкін, Р. С. Па законах красы / Р. С. Бярозкін // Постаці : артыкулы пра паэтаў / Р. С. Бярозкін. – Мінск : Беларусь, 1971. – С. 58–103.
2. Верина, У. Ю. Верлібр Серебряного века (А. Блок и М. Богданович) / У. Ю. Верина // Научные труды кафедры русской литературы БГУ : сб. науч. ст. – Минск : РИВШ, 2012. – Вып. VII. – С. 14–24.
3. Верина, У. Ю. Свободный стих Максима Богдановича: поэтика незавершенности / У. Ю. Верина // Творчасць Максіма Багдановіча ў кантэксце сусветнай літаратуры : матэрыялы міжнар. навук. канф. да 120-годдзя з дня нараджэння Максіма Багдановіча, Мінск, 25–26 ліст. 2011 г. / НАН Беларусі, Ін-т мовы і літ-ры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы ; рэд-кал.: А. А. Манкевіч (уклад.) [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 74–77.
4. Гніламедаў, У. В. Ад даўніны да сучаснасці: Нарыс пра беларускую паэзію / У. В. Гніламедаў. – Мінск : Маст. літ., 2001. – 246 с.
5. Запрудскі, І. М. «Так казаў бы я...»: Асэнсаванне творчасці Максіма Багдановіча (верш «Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...») / І. М. Запрудскі // Роднае слова. – 2004. – № 3. – С. 14–17.
6. Кабаковіч, А. К. Беларускі свабодны верш / А. К. Кабаковіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 175 с.
7. Навуменка, І. Я. Максім Багдановіч / І. Я. Навуменка // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ-ры імя Янкі Купалы ; пад агул. рэд. У. В. Гніламедава. – Мінск : Беларус. навука, 1999. – Т. 1. – С. 265–318.
8. Рагойша, В. П. На перасячэнні славянскіх традыцый: Верш Максіма Багдановіча / В. П. Рагойша // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : матэрыялы X Міжнар. навук. канф., Мінск, 6–8 кастр. 2011 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; пад агул. рэд. І. А. Чароты. – Мінск, 2011. – С. 265–272.

T. A. Dubovskaya

Vitebsk State University named after P. M. Mashero

e-mail: skryniatani@mail.ru

Vers libre Maxim Bogdanovich and evaluation of literary works

Key words: verslibre, poetic form, versification, poetic image, national literature.

The article considers the domestic literary works which explore vers libres Maxim Bogdanovich. The attention is focused on the allocation of scientists such distinguishing features of vers libres as new content, figuratively lokonichnost, conversational tone, and others.

УДК 821.161.1.09 (075.3)

**СУДЬБЫ И ХАРАКТЕРЫ БЕЛОРУСОВ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ БРЕСТЧИНЫ
КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ К ЖИЗНИ**

Ключевые слова: русскоязычная литература, ценность, отношение, мышление, формирование.

В статье предложены фрагменты анализа характеров и судеб белорусов на примере новелл М. Ляшук, Н. Костюк, Д. Довженюк, С. Толкачёва, а также сделаны выводы о том, что характеры полешуков отмечены печатью доброты, понимания, умением многие годы жить на Полесье в мире и согласии с разными народами.

Проблема формирования ценностного отношения к жизни занимает в современном гуманитарном образовании высшей школы значимое место.

И в этой связи полиэтническая региональная литература является одним из тех эффективных средств, которые структурируют мышление читателя, гармонично соединяя в нём общечеловеческое и национально особенное, акцентируя его внимание на тех ценностях, которые помогают каждому человеку строить свою счастливую жизнь. Формировать такое отношение к жизни будет материал факультативных занятий в средней школе, а в высшей – содержание лекционных и практических занятий учебных курсов, изучаемых за счёт вузовского компонента. Обратимся к некоторым фрагментам учебных тем и покажем, какие выводы делаются в ходе анализа судеб и характеров белорусов на учебных занятиях и в процессе самостоятельной работы.

Анализируя на занятиях произведения русскоязычной литературы Брестчины (поэзию М. Ляшук, Н. Костюк, Д. Довженюк, и прозу С.Толкачёва), мы опирались на традиционные требования к организации занятий по обзорному изучению произведений [3, с.91-201]. Также учитывали их социокультурную значимость, где художественное произведение выступает как продукт, средство или информационный канал общения и потому всегда несёт в себе специфику локальной культуры, которой оно принадлежит. Например, рассуждая о женских характерах и судьбах в новеллистическом цикле «Благословенные Небом», М.И. Ляшук, чьи произведения публиковались в литературно-художественных изданиях Беларуси, мы обращаем внимание на особенности изображения наших современников, людей разных по своему социальному статусу, национальности, профессии, успешности в жизни.

Герои М.Ляшук – это народные типы, не вырванные из социума и времени, а его представляющие. Её новеллы о непростых женских судьбах, о чистоте и искренности человеческих взаимоотношений, «о незаурядности, готовности к самопожертвованию, высоте чувств, которые неподвластны времени и зиждятся на глубоких христианских принципах» [12, с.29].

Такие герои никого не оставляют равнодушными, так как их судьбы и дела благословенны Богом. По мнению современных исследователей творчества М.Ляшук, «Сюжеты большинства новелл...чрезвычайно драматизированы...это истории о семейных конфликтах и любовных изменах, о фатальных ошибках и трагических случайностях, о циничных предательствах и нелепых недоразумениях» [10, с.29].

Однако мы обращаем внимание на то, что каждая из новелл раскрывает какую-то философскую проблему, о которой автор пытается сказать всем ходом событий, а иногда просто шокировать. Обращаясь к анализу новеллы «Зима на двоих», мы подчёркиваем, что автор поднимает здесь проблему вечной и верной любви, которую, несмотря на все сложности жизни, влюблённые сумели пронести через года. Сюжет прост. Любовь и глупая ссора возлюбленных, разлука, беременность женщины, которую она скрыла от любимого, и рождение ребёнка, который со временем, воспитанный только матерью и став известным хирургом, успешно оперирует своего отца, о чём пациент узнаёт лишь после операции [9, с.25]. Такая, на первый взгляд простая, событийная канва позволяет читателю рассуждать о правильности и ценности жизненной философии, заключающейся в том, что никакая погоня за карьерным ростом не заменит человеку тихого семейного счастья.

Новелла «Рваная рана» поднимает проблему ответственности человека за содеянное, проблему истинного и мнимого счастья, проблему отцов и детей. Как часто женское упрямство, материнская слепая любовь разрушает судьбы её любимых детей, а ещё страшнее, когда к выбору позитивного и мудрого решения женщину-мать приводит, к сожалению, лишь несчастье: «Лёнька, я выращу твоего сыночка», – вдруг горячо прошептала она, опустившись к его могиле. Убитая горем Настя, находившаяся тут же, чуть не обомлела, услышав признание девушки, и что есть силы прижала её к себе. В беспросветном мраке беды хрупкой искоркой замаячил просвет...» [9, с.192].

Есть среди новелл М. Ляшук и такие, которые наполнены философскими рассуждениями о силе и слабости человеческих характеров, о жестокости и изощрённости человеческих отношений («Благословенная Небом»), об убийстве духовном: «Они расправлялись с ней одновременно, пре-

красно осознавая, что, поступая таким образом, утраивают её боль. Только им было всё равно – ведь цель преследовали одну – изжить её со свету»[9, с.10]. Автор показывает, как в мире прагматизма происходит борьба за выживание. Какими, порой, очень жестокими способами люди пытаются уничтожить то, что высвечивает их безнравственные поступки и помыслы, уничтожить тех, кто не даёт прорасти беспринципности, лжи, подлости и злу: «Они нашли самое меткое оружие и, не боясь передозировки, метали слова-иглы, слова-колючки в неё, ничем не защищённую. Они знали цену этим стрелам и упорно направляли их к своей цели. Они ранили больно, не давая опомниться и отойти от предыдущего удара. Едва затягивающиеся раны кровоточили вновь. Она пыталась защищаться, призывая к милосердию, которое им было неизвестно. Мучители продолжали своё безжалостное занятие дерзко и настойчиво. И настал момент, когда цель оказалась достигнута: жертва обессилела, ей не подняться после столь яростной атаки»[9, с. 10]. И всё же автор убеждает читателя, что даже в этом жестоком и меркантильном мире есть то, что неподвластно ни времени, ни силе, ни жестокости, ни интригам, ни злобе, ни ненависти. Это Любовь: «Исколотая, избитая, израненная, она медленно возрождалась...Она закалялась, мужала, становилась ещё красивее и чище, чем прежде...Они не смогли сгубить её и отступили. Ибо всегда благословенна небом она, Любовь. И не дано унижить её им – равнодушию, жестокости и предательств [2].

Сентиментализм историй М. Ляшук, их высокая драматизация несколько не снижает достоинств и ценности произведения, наоборот, придаёт им ещё большую нравственную и духовную значимость, потому что все они – своего рода исследования человеческой жизни, судеб и характеров, утверждающих силу вечных духовных ценностей, любви, добра, определяющих счастье человека на Земле.

Об этом узнаёт читатель из повестей и рассказов, освещающих жизнь детей, оказавшихся в чужих краях в силу разных жизненных обстоятельств (Д.П. Довженюк повесть в двух книгах «Пуговица на ладошке») [2] и детей, брошенных своими же матерями, родителями (Н. Костюк «Детдомовские рассказы»)[1, с.37–61].

Литературоведческое утверждение о том, что в художественном мире произведения всё подчинено авторской концепции, точно реализуется в рассказах Н. Костюк. Так, в рассказе «Хирургическое вмешательство»[1, с.37], Наталья Костюк с глубоким психологизмом описывает жизнь брошенного собственной мамой ребёнка, его душевные переживания, которые он прикрывал истериками и непослушанием. Читатель невольно ощущает его «вечное одиночество среди разукрашенных, как в столовой, но всё равно казённых стен» детского дома, куда отдала его мама, находящаяся в постоянном запое.

Шестилетний Юрий Думик из группы «Зайчики» сделал всё, чтобы доброе сердце его воспитательницы Светланы Анатольевны бросило и ему свой лучик доброты и счастья, в котором он так нуждался, желая быть хоть кому-то в этой жизни нужным и родным: « – Виталина, ты моя, – вдруг прошептал ей в шею Юрик и обеими руками неумело погладил её по голове. Она остановилась, тяжело дыша, и крепко прижала его к себе. – Твоя, твоя, сынок, и ты мой... Молчи!.. тепло детских рук согревало ей голову. Светлана Анатольевна молча прислушалась к тихому мягкому чувству внутри себя. Хотелось, не двигаясь, не произнося ни слова, стоять так долго – с одиноким маленьким мальчиком на руках...» [1, с.40–41].

Заметим, что выбор произведений для анализа творчества определённого автора на занятии зависит от той концепции, которую предложит преподаватель, опираясь на интерес читателя к социальным и нравственным проблемам, выделив то общечеловеческое и национально особенное, что отличает художника слова от его поэтов-соотечественников[4]. Так он сможет показать и значимые черты его индивидуального стиля, определить их роль и значение его творчества в развитии русской и белорусской литературы. Например, в стихотворении М. Ляшук «Маме», автор говорит о почитании родителей при жизни, о заботливом отношении к ним:

Дай мне дакрануцца, як да сонца,
Да шурпатых рук тваіх губамі.
Каб цяпло іх роднае, жывое
Грэла ўсё жыццё, усюды, мама [9, с.280].

Поэтому, анализируя на занятии произведения, необходимо обращать внимание студентов не только на характеристику основных исторических и общественно-политических событий эпохи, на отражение их в культуре своего времени; на общую картину литературной жизни данного периода: литературный стиль, проблематику и тематику произведений; но и на тот факт, что в ходе разбора текстов следует уделять особое внимание проблемам философии жизни, характерам героев и тем ценностям жизни, которые никогда не теряют своей значимости [5; 6].

И не столь важно, что с помощью таких текстов читатель сможет постигнуть одно событие или целую историю жизни людей, их культуру, характеры героев в столкновениях, взаимодействиях, развитии, как важно то, что он будет учиться понимать внешний и внутренний мир человека. го психологию и характеры, мотивы поступков, будет учиться сопереживать, а значит, понимать мир истинных человеческих ценностей, и вместе с этим лучше понимать и себя.

Так при анализе на практическом занятии книги Сергея Толкачёва «В стране сына и отца» читатель постигает истоки формирования чувства любви к детям, нежного и чуткого общения с ними, а также помогает ощутить и родительскую ответственность за судьбы своих детей и их поступки.

В книге «В стране сына и отца» [11, с.93] он нежно, трогательно и по-отцовски мудро замечает, как много в нашей жизни значат дети. Это они нам открывают другой, ранее неведомый мир, делают нас счастливыми и несчастными, но всегда продолжают нас...

В рассказе-миниатюре «Рука в руке» герой вспоминает, как однажды с сыном шёл через просторный луг: «Жужжали шмели...Трещали кузнечики...Небо расчерчивали полёты стрижей, поселившихся в обрывистых берегах речки...Рука в руке. Большая ладонь и маленькая доверчивая ладошка. Рука отца и рука сына, как продолжение судьбы. Только вот кто кого именно в чудо мира ввёл – это ещё надо подумать!...» [11, с.93]. И в этом воспоминании – всё: счастье, судьба, радость жизни и её продолжение. Дети видят в нас своих защитников, надёжных и верных друзей, с которыми тепло и уютно в этом мире.

Миниатюра «Утро» об этом: «...Терпеть свои детские страхи Андрею уже неведомо. Торопливо забегает ко мне на постель. Сердчишко рвётся наружу, вот-вот выпрыгнет... У изголовья дивана стоит письменный стол. На нём, помимо всего прочего, – подсвечник в виде старинной ладьи...Зажигаем три свечи. Дрожащий полумрак, тихий и уютный. Мы всегда вот так по субботам...Я беру книгу...и читаю вслух...Вместе со сказками входит в комнату новый, ещё один зимний Рассвет...» [11, с.93-94].

Читатель невольно итожит, что это наши дети будут вспоминать о своих предках даже тогда, когда нас уже не будет в этом мире, и только тишина всем своим молчанием по-прежнему будет звать своего ребёнка, сколько бы лет ему ни было.

В миниатюре «Однажды» автор подчёркивает, как важно уметь правильно общаться со своими детьми, ласково, по-доброму требовательно: «Однажды мой сын войдёт в леса слов, которые родила моя судьба, в добрые таинственные и непокорные леса, где самые солнечные поляны, самые доверчивые птицы, самая зрелая земляника, самые большие боровики...» [11, с.94].

В ходе изучения и анализа русскоязычной литературы, человеческих судеб и характеров, невольно приходишь к выводу, что в них много общечеловеческого и национального. Много, потому что, с одной стороны, так было и так будет всегда, независимо от того, в какой этнической культуре это происходило и происходит. А с другой стороны, понимаешь, что русскоязычные писатели отразили мультикультурное пространство Брестчины [7], жизнестойкость своей этнической культуры, её историю и характеры полешуков, которые отмечены печатью доброты, понимания и благодарности Господу за счастье жить на родном Полесье многие годы в мире и согласии с разными народами.

Литература

1. Антология. Современное русское зарубежье. Т. 1. Кн. 4. Проза и поэзия. – М.: АКАДЕМИКА, 2010. – С. 40-41.
2. Довженюк, В. П. Пуговица на ладошке. Повесть в 2-х кн. / В. П. Довженюк. – Брест: Академия, 2005. – 151с.
3. Жигалова, М.П. Русская литература 20 века в старших классах / М.П. Жигалова. – Минск: «Аверсэв», 2003. – 220с. – С. 91-201.
4. Жигалова, М.П. Русскоязычная лирика Беларуси: жанрово-тематическая и стилевая парадигма // Русский язык и литература. / М.П. Жигалова. – Минск, 2010, № 3. – С. 33-39; № 4. – С. 3-6; № 5. – С. 8-15.
5. Жигалова, М.П. Типология анализа произведений русской литературы / М.П. Жигалова. – Брест: «БрГУ им. А.С.Пушкина», 2004. – 220с.
6. Жигалова, М.П. Интерпретация и анализ в литературе: теория и практика / М.П. Жигалова. – Брест: «БрГУ имени А.С.Пушкина», 2008. – 225с.; 2-е изд., доп. – Брест: БрГУ, 2011. – 269с.
7. Жигалова, М.П. Мультикультурная проявленность русскоязычной литературы Беларуси и интерпретация славянского вектора // Мир образования – образование в мире, № 2. – Москва, 2014. – С.120-128.
8. Лаврович Н. Высокий полдень. Стихи, рассказы. – Брест: Академия, 2006. – С. 250.
9. Ляшук, М. Благословенные Небом. Проза. Поэзия / М.Ляшук. – Пинская типография, 2007. – С. 280
10. Олейник, Л.В. Жанр новеллы в творчестве М. Ляшук. В кн.: Русскоязычная литература Беларуси конца XX начала XXI века. / Л.В. Олейник. – Минск, РИВШ, 2010. – С. 29.
11. Піншчына літаратурная. – Пінскі веснік, 1999.
12. Русскоязычная литература Беларуси конца XX начала XXI века: сб. научн. ст./ редкол. С.Я.Гончарова-Грабовская (отв. ред.) [и др.] – Минск, РИВШ, 2010. – 206с.

M.P. Zhigalova

The Brest state Technical university

e-mail: zhygalova@mail.ru

The Characters and Destinies of Byelorussian People in the Brest's Russian Speaking Literature as a Means of Forming of Valuable Relationship to Life

Key words: the Russian-speaking literature, value, the relation, thinking, formation.

In article fragments of the analysis of characters and destinies of Byelorussians on an example of short stories M.Ljashuk, N.Kostyuk, D.Dovzhenjuk, N.Lavrovicha, S.Tolkachyova are offered, and also conclusions that characters of poleshuks are noted by the press of kindness are drawn, understanding and ability many years to live to Polesye in peace with the different people.

УДК 821.161.1-1.09

СМЕХАВАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСАЎ У РАННІХ АПАВЯДАННЯХ ЛУКАША КАЛЮГІ

Ключавыя словы: параўнальна-тыпалагічны аналіз, беларуская літаратура, апавяданні, смехавая культура, нацыянальная культура, нацыянальны характар, менталітэт, Лукаш Калюга, гумар, сатыра, іронія.

У дадзеным артыкуле разглядаецца творчасць беларускага пісьменніка XX стагоддзя Лукаша Калюгі, вылучаецца народна-смехавая аснова яго апавяданняў, а таксама значнасць асобы пісьменніка для айчыннай гуманітарнай навукі ў наш час. Прадметам даследавання з’яўляецца рэпрэзентацыя смехавай культуры ў апавяданнях пісьменніка. Аналізуючы творы, паказваюць сталую аўтарскую цікавасць да з’явы народнай смехавай культуры беларусаў.

У літаратуразнаўстве творчасць Лукаша Калюгі адыгрывае вялікую ролю ў асэнсаванні сучаснай нацыянальнай мадэлі свету, таму сёння творы маюць патрэбу ў новым асвятленні. Яго проза ў пераважнай большасці носіць выразную камічную афарбоўку. Сярод знешніх абставінаў, трэба прыгадаць неспрыяльнасць часу для адкрыта-палемічных выступленняў грамадска-нацыянальнай накіраванасці. Менавіта таму Лукаш Калюга і звяртаецца да гумарыстычна-сатырычнай прозы.

У нашай працы ўздымаецца пытанне аб спосабах арганізацыі ў калюгаўскіх тэкстах прыёмаў і формаў камічнага. Прадметам даследавання з’яўляецца мова герояў, іх учынкi, апісанне знешнасці, паводзінаў як адмысловы спосаб арганізацыі смехавай прасторы ў прозе аўтара. Героі твораў часцей за ўсё беднякі, якія ўяўляюць сабой няўдачнікаў. Вельмі часта яны прыкідваюцца дурнямі, робяць ўсялякія недарэчнасці. Смех дазваляе быць персанажам вольнымі ў сваіх учынках, думках, памкненнях.

Пісьменнік абапіраецца на агульны фонд літаратуры і нацыянальны фальклор, у выніку чаго ўзнікае арыгінальная мастацкая сістэма. Перавага тых ці іншых рыс у “смехавай культуры” дазваляе адрозніваць у смеху нацыянальныя рысы і рысы эпохі, што ў апошні час становіцца актуальным у літаратуразнаўстве пры вывучэнні нацыянальнага менталітэту. Смехавая культура сцвярджае агульначалавечыя жыццёвыя каштоўнасці, нападняючы аптымізм сэнсам духоўнага ачышчэння, які супярэчыць часавым сацыяльным і палітычным догмам.

Сярод твораў аўтара, у якіх ён піша пра звыклы ўклад жыцця беларусаў, можна вылучыць раннія апавяданні, такія як “Баркаўцы – добрая вёска, і баркаўчане – вясёлыя людзі”, “Лук’ян – каперацкі сабака”, “Трахім з Пагулянкi”, “Трахім – штучны чалавек”, “Іллюк-даследчык”, “Тахвілін швагер”. Ва ўсіх гэтых творах яскрава паказваецца асямяненне герояў і іх асяроддзя. Але для калюгаўскай прозы характэрны не з’эдлівы смех, а шчыры, вясёлы, добры, які дапамагае герою вызваліцца ад забабонаў, недарэчных перакананняў, недахопаў. У Лукаша Калюгі пераважае менавіта канструктыўны гумар, бясспрэчна, знаходзіцца месца іроніі, але мяккай, без злых насмешак, якая ідзе толькі на карысць герою. У ранніх апавяданнях яскрава выяўляецца гуманістычная накіраванасць таленту Лукаша Калюгі. У іх чуецца заклік не асуджаць і не крытыкаваць чалавека, а прымаць яго такім, які ён ёсць: “Хто Лук’яна не знае, пры чужых вазах убачыўшы, гатоў падумаць, што падліза ён. Але хай лепш гэтага не думае. Дзе Лук’яну выпадае, ён там і накіць з чужога чалавека і набрэша. <...> Гэтаксама і ўсе баркаўчане любяць веселасць. Здало іх наківаць, смяюцца з людзей” [3, с.326–327].

Вельмі слушным з’яўляецца выказванне М. М. Бахціна, у якім, здаецца, яскрава паказваецца сутнасць калюгаўскай творчасці. Сапраўдны аўтар па Бахціну, – той, хто аднаўляе першаснае маўленчае аўтарства ў культуры за лік другаснага і штучнага ўласнага пісьменніцкага аўтарства, той, хто раздае галасы іх сапраўдным першааўтарам, вяртаючы выказванням іх першапачатковы калектыўны характар [2, с.510]. Мова калюгавых герояў і сапраўды жывая, дынамічная, быццам кожны з іх размаўляе з табой ў дадзены момант. У ёй ёсць месца самаіроніі, гумару, што немалаважна ў зменлівы цяжкі час. Тут смех выконвае ролю супрацьвагі жаху і сур’ёзнай штодзённай працы за выжыванне. Кампенсуючы сталае напружанне будняў, смех адыгрывае важную ролю ў захоўванні псіхічнага здароўя грамадства [2, с.510]. Важным элементам паэтыкі камічнага ў творах Калюгі з’яўляюцца прыёмы гумару. Так, напрыклад у апавяданні “Лук’ян – каперацкі сабака” падаецца гумарыстычная карціна, як мясцовыя жыхары паводзяць сябе падчас прывозу прадуктаў у краму. Прывядзем адзін эпізод “Людзям – як хто накажа тады. Чорт іх ведае! І з вёсак, і з пасёлкаў, і з засценкаў бягуць – хто дарогаю, а хто нацянькі па сцежках, па межах, а калі рог нівы дарогу заслоніць, дык чорт яе абыходзіў!” [3, с.309], або “Цераз галовы тавар бяруць. Гэтаксама і грошы плацяць. Так што калі голас няспраўны ці горла завузка, дык звесіўшы нос за буфет увесь

дзень прастоіш і не возьмеш нічога. Ад упрэўнейшых спаражняюцца паліцы” [3, с.309]. Тут Калюгам падаецца магчымасць прасачыць сувязьжарту з праблематыкай твора. Жарты, камічныя гісторыі, недарэчныя выпадкі з жыцця герояў – усё гэта своеасаблівы элемент сюжэту, спосаб характарыстыкі персанажа. Напрыклад, так аўтар знаёміць чытача са сваім героем – “За мужчынскім гуртам на бочцы ад селядцоў, што адзін з паўкіло цягне, сядзіць Лук’ян, і наўкола яго гэтакіх самых чалавекі тры рассусольваюць” [3, с.310]. Гэтае апісанне выклікае здаровы смех, у якім звычайна сублімуецца дадатная энергетыка, неабходная грамадству падчас не ідэальнай грамадска-палітычнай і сацыяльна-псіхалагічнай сітуацыі. Для правільнага разумення мастацкага тэксту, сэнсу ранніх апавяданняў Калюгі, у якіх пераважае камічны пафас, таксама неабходна звяртаць увагу на семантыку і характар смеху, супастаўляючы з якасцямі асобы і псіхалагічным станам герояў.

Маладога прэзаіка цікавіла перш за ўсё псіхалагічнае ў чалавеку, а не сацыяльнае. Пісьменнік не імкнуўся за інтрыгуючым сюжэтам, не клапаціўся пра надзённасць тэматыкі сваіх твораў, а пісаў пра тое, што яго хвалявала, адлюстроўваў быццё, якое яго акаляла, і ўдалым мастацкім прыёмам для гэтага служыў камізм. Адно з апавяданняў Лукаш Калюга так і назваў “Баркаўцы – добрая вёска, і баркаўчане – вясёлыя людзі”. Вызначальнай сэнсавай характарыстыкай назвы твора, яго ідэі выступаюць словы-канцэпты *вясёлыя, веселосць*, якія вызначаюць пафасную аснову аўтарскага светапогляду. Гульнёвы, калектыўны пачатак жыццёбудаўніцтва выяўляе ў творы арганічную спалучанасць сумеснай жыццясферы вёскі, дзе кожны баркаўчанін дадае да агульнага зместу і праявы вясковага ладу індывідуальную, арыгінальную адметнасць. Мастацка-гульнёвая прастора апавядання ўтрымліваецца найперш на грунце падпарадкавання адзіным спрадвечным канонам і правілам сялянскага побыту, дзе загадзя амаль усё прапісана і запраграмавана, і дзе выявіць уласную неардынарнасць магчыма толькі праз нейкую сваю, прыродна дадзеную рысу.

Цікавым аўтарскім назіраннем з’яўляецца іранічная характарыстыка баркаўчан: “Не шануюць і самі сябе баркаўчане. У нас нікога па імені не завуць. Кожны мае сваю прыкладку. І ў старога і ў малага яна ёсць. Лук’яна капераціўскім сабакам завуць, Трахіма з Пагулянкі – млечнікам. Парасчынага свёкра “дэбаю” звалі. Ды што казаць, як кого завуць, калі вы болей нікога і не ведаеце ў нас. Але пачакайце! Абы толькі вам быў час, а мне ахвота, дык шчэці адного можна будзе баркаўчаніна ў газетах працягнуць. Абы здароўе! Потым весела ў Баркаўцах жыць. Дармо, што і ў мяне самога прыкладка ёсць, а я патам іхні на адну вёску, ні на адзін горад не прамяняў бы” [3, с.230]. Як відаць з прыведзенага прыкладу, аўтар не аддзяляе сябе ад аднавяскоўцаў, захоўвае з імі ўнутраную сувязь. Гэтае ўменне, смяяцца, жартваць разам з чытачом не толькі з учынкаў герояў, іх камічных паводзінаў, але і з самаго сябе – прыродны дар прэзаіка. Уменне злівацца са сваімі героямі-аднавяскоўцамі ў адзіным, жывым імпульсе прадвызначае феномен мастацкай праўдзівасці ранняй творчасці Лукаша Калюгі. Яго героі – простыя людзі, якія выжываюць у цяжкіх сацыяльных умовах пераходнага перыяду, дзе жыццё кожнагашмат у чым залежыла ад іншых. Наяўнасць такой рысы добра раскрыта на фоне “прыкладкі-мянушкі” ў кожнага жыхара вёскі Баркаўцы. Уважлівае стаўленне пісьменніка да натуральнага, паўсядзённага жыцця, самых дробных змен у побыце і паводзінах людзей стварае ў ідэйным плане ранняй апавядальнай прозы Лукаша Калюгі аптымістычна-дзейсную парадыгму псіхалагічнай устаноўкі жыхароў вёскі на сацыяльныя змены, якія на той момант адбываліся ў краіне. Менавіта ў гэты час палёгкай, своеасаблівым “выратаваннем” для персанажаў калюгавых твораў становіцца гумар.

Вобраз чалавека-ўнікума ў Калюгавых філасофска-прытчавых па змесце творах пераходзіць з аднаго апавядання ў другое (“Лук’ян – капераціўскі сабака”, “Трахім з Пагулянкі”, “Трахім – штучны чалавек”, “Іллюк-даследчык”, “Тахвілін швагер”, “Баркаўцы – добрая вёска і баркаўчане – вясёлыя людзі” і інш.). Ужо самі назвы апавяданняў пацвярджаюць ідэю гумарыстычнага ў калюгавых тэкстах. Апавядальнае палатно у выніку сутыкнення галоўнага героя з часам і абставінамі набывае рысы альбо драматычнага, альбо камічнага гучання, пра гэта прэзаік адкрыта гаворыць у творах: “Цяпер не тое. Другі свет пайшоў” [3], “тады Трахім хваліць даўнейшы свет. Такая то-бо тады выгада была...” [3, с.312].

У сваіх апавяданнях Лукаш Калюга стварае свет недарэчнасцей, а свет культуры ён пераварочвае, па словах Ліхачова, гэтым самым ён выклікае смех з самаго сябе і адначасова вымагае смяяцца чытача [4, с.12]. Напрыклад, “Гэта й праўда, што штучны чалавек. Ці добра ён гаворыць, ці то на глум, а ўсё здаецца, што штукуе. Людзям раіць, што як рабіць, але і слухаць няма чаго. Толькі ніхто з нашых людзей не бачыў, каб ён сам сабе добрую парадку даў ды каб сам сябе й паслухаў – зрабіў так лёгка, як лёгка языком брахнуць” [3, с. 349]. Прыведзены ўрывак з апавядання “Трахім – штучны чалавек” ілюструе гумарыстычную танальнасць твора і з’яўляецца ўвасабленнем сатырычнага погляду на некаторыя бакі тагачаснага жыцця. Аксіялагічнай асновай такой ацэнкі паслужыў пункт гледжання народа, меркаванні неадукаванага селяніна сталі кропкай адліку, што даказвае канцэптуальную блізкасць зместу апавядання да вуснай народнай творчасці. Прыглядаючыся да

людзей, якія ў нечым вылучаюцца сярод аднавяскоўцаў, пісьменнік стварае самабытныя характары, такія як Лук'ян, Трахім, Іллюк і інш. Яго героі-дзівакі бываюць смешнымі (згадаем Трахіма з Пагулянкі, які ў знак пратэсту супраць жонкі аб'яўляе галадоўку, а сам цішком заглядае ў шафу з ежай), камічнымі, непрыстасаванымі ў жыцці, ахвочымі выпіць і закусіць задарма. Героі ў творах Калюгі шукаюць дабро і справядлівасць не ў разумным, рацыянальным, а ў псіхалагічным, ірацыянальным і антыкультурным.

Вельмі часта ў творах аўтара назва ўжо з'яўляецца праяўленнем гумарыстычнай ацэнкі персанажа "Трахім – штучны чалавек", "непрыбытковы" Лук'ян ("Лук'ян – капераціўскі сабака"), "вала-чашчай натуры" Трахім ("Трахім з Пагулянкі") і г.д. Такія адносіны героя да быцця – засцерагальная функцыя захавання сябе ў "пераломны час". Трэба сказаць, што праз такія вобразы-ўнікумы прэзентаваў віртуозна праяўляе менталітэт, абмалёўвае рысы нацыянальнага характару, адной з якіх, дарэчы, і з'яўляецца гумар беларуса: *"З голымі рукамі давядзецца дамоў ісці. – Рукавіцы адзень, калі ў руках холаду баішся, – парайць Лук'ян. – Вось за гэтае самае, што не спусціць нікому слова, Лук'яна завуць капераціўскім сабакам"* [3, с.310]. Гумар дапамагаў чалавеку верыць у лепшае будучае, зменлівасць часу ў пераломныя перыяды грамадскага жыцця.

У апавяданні Калюгі "Іллюк-даследчык" расказваецца пра Іллюка-прымака, які пакутаваў ад сваёй жонкі Альжы. Галоўны герой крыўдаваў на жонку праз яе сварлівасць, таму і хацеў паказаць Іллюку ўсім, як жыве чалавек у такіх невыносных абставінах. Іллюк – дзівак, таму што ўвесь час прыдумляе нейкія рэчы, каб вяскоўцы яго пашкадавалі. Іллюк робіць розныя недарэчныя здагадкі пра тое, як мог бы ён выйсці са свайго бядоўнага стану. У баркаўчан жа гэта выклікае зусім іншую рэакцыю – смех. Адной з галоўных асаблівасцей дзівакоў Лукаша Калюгі з'яўляецца тое, што яны прагнуць справядлівасці. Такім жа дзіваком з'яўляецца і галоўны герой апавядання "Лук'ян – капераціўскі сабака", які набываў свабоду ад свайго блазніцтва, у гэтым праяўляецца своеасаблівая прага да жыцця, асалода і задавальнення ім: *"А яму ад гэтага й не шум баравы. Кні з яго колькі хочаш, а ён толькі адно слова дабарэ, ды калі рэгне, то табе гаварыць не будзе чаго"* [3, с. 310]. Вядома, дзівак – постаць камічная, аднак тут мае месца і драматызм, што ператварае героя ў персанаж трагікамічны. Дурасць галоўнага героя у дадзеным выпадку – гэта агаленне розуму ад усіх умоўнасцей, ад усіх нормаў і звычак [2]. З сімпатыяй і лёгкай іранічнасцю адносіўся аўтар да сваіх герояў, што вынікае з рыс характару, якімі прэзентаваў іх надзяляе. Аўтар па-майстэрску апісвае камічныя сітуацыі, якія потымнярэдка набываюць адценне трагікамізму, напрыклад бачым такое ў апавяданні "Лук'ян – капераціўскі сабака": *"Курыць захацеў. Ніколі ён [Лук'ян](аўт.) залатоўкі ці грыўні на тытун не прапусціць. Зараз убачыць чалавека, што пачкаў колькі купіў. Адыходзіцца сабе той чалавек да буфета. <...> Цяпер Лук'ян устае з бочкі. Паперка на папярсу ў яго загадзя падрыхтавана – доўгая і шырокая. Падыходзіць з ёю да таго чалавека"* [3, с.310].

У сваіх творах Калюга надае камічныя "гаваркі" назвы населеным пунктам, якія галоўныя героі праязджалі, калі, напрыклад, ехалі ў сваты. Ужо сама назва вёсак – *Анекдоты, Здарэнне* – нясе ў сабе сэнс недарэчнасці: *"Ды пакуль што ані не разумеў Банькоўчык Антося. І на што яму – утрапёнаму – тое Здарэнне?<...>Зрабілі яны за Анекдотамі дзве павароткі і ўехалі ў самае Здарэнне – у новую, Адасю незнаёмую вёску"* [3, с.343]. Чытаць аб пачуццях нястрымнай радасці, якія нібыта ўласцівы жыццю і самому Калюгу, можна толькі з пачуццём горкай усмешкі, бо добра вядома, якімі пачуццямі быў перапоўнены ў той час народ і чаму пісьменнік пісаў так, а не іначай. Тон, дзе ўсмешка мяжуе са слязой, збліжэнне з трагедыяй, быў навіной ў творчасці прэзентаваў. Ён быў вымушаны заслгоўваць сабе права друкавацца. І таму такі ход выглядае на агульным фоне чымсьці бяскрыўдным і непрыкметным.

Творчасць Лукаша Калюгі разгортвалася ў кірунку шматвяўнага асэнсавання нацыянальнага характару. Народны гумар у прэзентаваў спадчыне пісьменніка падаецца не стандартна, а адметна. Наватарства прэзентаваў заключалася ў тым, што ён здолеў паглядзець на традыцыйнае з іншага боку, а дзесьці заўважаў тыя дробязі, якія не кожны можа ўбачыць. Вельмі цікавым і гумарыстычным падаецца наступны прыклад з твора "Трахім – штучны чалавек", у якім выяўляецца прастата і аптымізм чалавека ў будзённых рэчах: *"Надоечы з раніцы лёг зазімак. <...> Не нацякае вады ў Трахімавы лапці. І ад гразі цяпер – асвяціся. Уздыдзе Трахім к каму на ганак. Стукне адню ды другою нагою разы два – і ад снегу мала чаго знаку астанецца. Выгада! Усё не так людзі крывяцца, як у хату зойдзе"* [3, с.313]. Адначасова ў гэтым выразе бачна гаротнае і беднае жыццё чалавека, і радасць ад таго, што герой не замінае нікому, не з'яўляецца нязручным для іншага. Прычым гэта адна з істотных рысаў беларуса – быць хоць нечым палёгкай для чалавека.

Вось дзе можна пачуць больш з'едлівы смех у творах Калюгі, дык гэта калі ў паводзінах персанажа выяўляюцца заганы чалавека, напрыклад такія, як лайдацтва або павярхоўнае стаўленне да справы: *"Не любіць Трахім надта кешкацца з работаю, цацкацца з усякаю драбязою, калі й без яе ўрон гаспадарцы не вялікі. <...> Яму абы барджджэй з рук работу, а з галавы клопат збыць. Тады*

волен свет чалавеку. <...> Апрунуўся ў рукавы, крысе закінуў, прытёрся жыватом дзе да ложка ці да стала – падперазаўся ды й на любы свет ідзе вочы прахладаць” [3, с.315]. У дадзеным прыкладзе праз камічнае асуджаецца грахі чалавецтва – лягота, залішня гаварлівасць, пляткарства: “За адно толькі дрэнны ён чалавек, што кожан дзень у яго новае на языку. Памяць курыная: забываецца, што й як учора гаварыў. Але хай сабе й з цэбар будзе галава, ды й то ўсяго не спомніць, што ён за адзін толькі вечар намеле языком” [3, с.316]. Аўтар прымушае чытача смяцца разам і, ў той жа момант, выходзіць, вучыць не паводзіць сябе падобным чынам: “Аж злосею я на яго за такую няспраўную памяць. Разоў са тры прабаваў угаварыць, што брыдка рабіць гэтак, што людзі ўсё роўна запаме-цяць ды смяцца будуць” [3, с.316].

Пісьменнік не толькі сцвярджаў каштоўнасці традыцыйнай народнай маралі (у тым ліку і з дапамогай народнага гумару), але адным з першых паспрабаваў разабрацца ў сутнасці новага грамадства, у маральных дэфармацыях. Літаратура 1920-х гадоў спалучала багатыя творчыя традыцыі з выкарыстаннем лепшых творчых дасягненняў сусветнай літаратуры. Творы Лукаша Калюгі яскравае гэтаму пацверджанне.

Такім чынам, смехавая культура ў спадчыне ранніх апавяданняў Лукаша Калюгі з’яўляецца адметнай, народжанай самім часам, і выявілася як адна з асноўных рыс характару беларуса, яго менталітэту.

Літаратура

1. Бахтин, М.М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. — Москва: Эксмо, 2014. — 704 с.
2. Дмитриев, А. В., Сычёв, А. А. Смех: социофилософский анализ. — М., Альфа-М, 2005. — 592 с.
3. Калюга, Л. Творы: раман, апавесці, апавяданні, лісты/уклад, прадм. Я.Р.Лецікі. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1992. — 607 с.
4. Лихачев, Д.С, Панченко, А.М., Понырко, Н.В. Смех в Древней Руси. — Л.: Наука, Ленигр. отд-ние, 1984. — 295с.
5. Смех: истоки и функции / под ред. А.Г. Козинцева. — СПб.: Наука, 2002. — 223 с.

N.N. Zuyeva

BelarusianStateUniversity

e-mail: nz_777@mail.ru

The culture of laughter Belarusians in the early narrative of Lukash Kaliuha

Key words: comparative and typological analysis, Belarusian literature, story, laughter culture, national culture, the culture of laughter, national character and mentality, humor, satire, irony.

This article discusses the work of a little-known Belarusian writer of the twentieth century Lukash Kaliuha. The author allocates national and humorous a basis in his narrations, and also relevance of the person of the writer for the domestic humanity now. Subject of research is the representation of the culture of laughter on the early literary activity of writer. The analysis of works shows author's interest in the phenomenon of folk humor culture of Belarus. The publication will be useful to students philologists, teachers of a humanitarian cycle and all those interested in literature.

Т.М. Конєва

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

e-mail: tmixalov@yandex.ua

УДК 821. 521

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ В ПОВІСТІ Я. КАВАБАТА «КРАЇНА СНІГУ»

Ключові слова: художній образ, психологія, внутрішня картина світу, ментальність, авторська позиція.

У статті розкрито поняття «національний характер», досліджено концепцію національного характеру та літературні прийоми і засоби творення внутрішньої картини світу в повісті «Країна снігу» Я. Кавабата. Серед найпотужніших виділено такі, як внутрішні монологи та діалоги персонажів, їх динамічні психологічні портрети, поширені описи, художні деталі, символи, підтекст, описи природи. Закономірно виявлено національне коріння й культурні традиції, якими актуалізується етнічна ідентичність авторської позиції у творі.

Проблема національного в літературі багатоаспектна. Одним із її проявів є національний характер. Національний характер – образ людини в літературному творі, котрий є втіленням сукупності етнічно-психічних ознак певного народу, що являє собою історично стійку спільноту, що відтворюється повно й індивідуально визначено, та через який розкривається історично обу-

мовлений тип поведінки (вчинки, думки, переживання, мова) й притаманна автору морально-естетична концепція людського існування. Він зумовлюється рядом чинників, насамперед ментальністю народу, яка формує специфічне середовище особистісного, національного та соціального життєдіяння, спричиняє його культурно-історичну динаміку, надає йому унікальних рис, відмінних від рис інших середовищ. Ознаки ментальності позначаються на звичаях, традиціях, людській поведінці, на діяльності у будь-яких сферах.

Я.Кавабата – перший лауреат Нобелівської премії у японській літературі, котрий майстерно закарбував у своєму духовному світі й творчості «сутність японського мислення» [4, с.238], національний код свого народу. І хоча в наш час існує низка наукових розвідок, присвячених аналізу повісті Я.Кавабата «Країна снігу» (праці Т.Григорьєвої, І.Дзюба, О.Ніколенко, І.Філіної, М.Федоренка та ін.), проте виникає необхідність більш детально розглянути специфіку національного характеру у ній. Над створенням книги письменник працював впродовж 1934–1947 років. Вона народилася з невеличкого оповідання «Дзеркало вечірнього пейзажу» (1935), яке закрієно на принципах національного світовідчуття та естетики.

«Країна снігу» – це не роман і не повість у нашому звичайному розумінні, з єдиним сюжетом і композицією, митець зосереджується не на логіці подій, композиції, навіть не на характерах героїв, а на тих окремих миттєвостях, які, як спалах, як блискавка, освітлюють дещо незриме, освітлюють душу. Написана з підтекстом, в еліптичному стилі (у дусі «хайку» – силабічної японської поезії XVII ст.), повість не має єдиного сюжету. Він «схожий на шовкову нитку, на яку нанизані різної форми перлини-враження» [1, с.274], котрі унікальні, неповторні й дорогі письменнику своєю «первозданністю».

Показати красу національної природи, її неповторність у швидкоплинній зміні й підкреслити значимість кожної миті людського життя – таке завдання ставив перед собою письменник у творі. Він намагається знайти ключ до відкриття вічної гармонії світу, і тому предметом його філософських роздумів стали таємниця людського кохання і природа снігового краю. Взаємини токійця середнього віку Сімамури та сільської гейші Комако зображено на фоні змін різних пір року, як цього вимагала дзен-буддистська естетика.

Герой тонко відчуває дихання природи, яке наповнює його груди; він береже це відчуття та передає його іншим, тобто не дає щезнути красі. Природа західної Японії є одним з персонажів повісті.

Пейзажні замальовки закрієно на грі різноманітних фарб, відтінків, напівтонів. Вони завжди неповторні, вибагливі, влучно передають особливості місцевого колориту, викликають певні душевні стани й найчастіше подаються крізь призму сприйняття героя. Митець влучно передає відчуття особистості, котра зустрічається з прекрасним. «Перше, що впало в очі Сімамури, коли він зійшов з поїзда, – пише Я. Кавабата, – це білі квіти в горах. Сріблястий цвіт буяв на косогорі, а надто біля його гребеня. Здавалось, своїм блиском він не поступався щедрому осінньому сонцю, що в його промінні купалися гори. Сімамура не стримав свого захоплення» [3, с.73].

Характер головного героя твору викликає у вітчизняних літературознавців й критиків суперечливі оцінки. Дехто з них вважає, що Сімамура – інтелігент, котрий схильний лише «до пустопорожніх міркувань» [2, с.258]. І дійсно, його непостійність у своїх захопленнях (то класична музика, то японські танці, то європейський балет), нездатність на взаємні й глибокі почуття до Комако, є прямим підтвердженням цієї думки. Людині, котра звикла до моралі торговельних кварталів Токіо, незрозуміло, чому Комако пожертвувала собою заради сина учительки музики і стала гейшею, щоб сплатити його лікування, чому вона до нестями закохана у нього. Холодний практицизм Сімамури мимохіть підказує йому тільки одне: відчайдушні зусилля Комако марні. Внутрішні світи Сімамури і Комако позбавлені зв'язку, рано чи пізно мав наступити розрив. «Любов Комако до нього, – відмічає письменник, – видалась йому марним зусиллям. Виною тому, певно, була його власна душевна порожнеча, схильність до химерних фантазій. Однак вона давала йому можливість відчувати пульс того життя, яким намагалася жити Комако. Жалюючи Комако, Сімамура жалів і себе» [3, с.101].

Отже, Сімамура, на думку І. Дзюба, – самотня особистість, яка живе не реальним життям, а у світі своїх мрій та фантазій. Рішення героя наступного разу вже не приїжджати у цей край виявляється цілком закономірним.

Провідником іншої точки зору щодо характеру Сімамури є літературознавець Т.Григорьєва, яка вважає, що поведінка токійця Сімамури цілком традиційна: «нічим себе не сковувати, не обтяжувати, бути вільним у своїх проявах» [1, с.274]. Герой намагається пристосуватися до природного ритму світу, а не змінювати його. Автор з симпатією ставиться до героя, хоча він далекий від ідеалу. Сімамура «вів бездіяльний спосіб життя і поступово втрачав інтерес і до природи, і до самого себе. Але все ж його гнітила власна несерйозність, і, намагаючись знайти втрачену свіжість почуттів, він частенько відправлявся в гори» [3, с.16].

Як бачимо, Сімамура, як слушно зауважує науковець, наділений рисами національної ментальності і його поведінка цілком закономірна. Герой прагне подолати своє маленьке «я», щоб досягти єдності зі світом, врятувати інших, рятуючи себе. Він постійно перебуває у стані пошуку – пошуку краси природи, краси людських взаємин.

Неможливо не погодитися з вираженими міркуваннями літературознавців. Але варто до цього додати ще одне спостереження. Справа в тім, що вагоме місце у творі займає друга сюжетна лінія – перетин стосунків головного героя і дівчини Йоко, подруги Комако. Цей образ проходить крізь увесь твір, обрамлює його і подається у дзеркальному відображенні, традиційному для японської естетики (як у «Гендзі моногатарі», класичному творі XI ст., найулюбленішої книги письменника впродовж всього життя). Світ, що відбивається у дзеркалі, як вважають японці, більш реальний, чистий і світлий, ніж світ справжньої дійсності. На початку повісті Сімамуру вражає своєю неповторною індивідуальністю образ дівчини Йоко, дзеркальне відображення якої він бачить у вікні вагону на фоні вечірнього пейзажу, коли їде до провінції, країни снігу, на лікувальні джерела, для активного відпочинку – спуску на лижах сніговими схилами, а Йоко супроводжує у вагоні хворого, 26-річного сина вчительки музики. «У вагоні не було настільки ясно, щоб шибка могла обернутися на звичайне дзеркало, – пише Я. Кавабата. А тому, втупившись у вікно, Сімамура поволи забув, що бачить відбите зображення, йому видалося, наче на тлі нестримного потоку вечірньої темряви з'явився образ дівчини. В цю мить на її обличчі спалахнув далекий вогник. Ні відображення у вікні, ні вогник не могли затемнити одне одного. Холодне світло далекого вогника попливло по обличчю, не додаючи йому ніякого блиску. В ту мить, як вогник натрапив на зіницю, око дівчини сянуло між хвиль вечірньої пітьми чарівно-прекрасним світлячком» [3, с.11]. Саме образ Йоко певною мірою впливає на поведінку Сімамури, якому здавалося, що «поглядом своїх невинних очей, схожим на промінь світла, вона зможе проникнути в його душу й зрозуміти його розгубленість. Тому його й вабило до неї» [3, с.101].

Йоко ніжністю і турботою оточує свого молодшого брата і кохану людину, постійно переймається долею Комако, перебуває у гармонії з собою, природою і оточуючими її, є носієм не тільки моральних, але й духовних цінностей, шанувальником національної культури. Характер героїні закресно у традиціях національної етики і естетики – жити заради інших, даруючи їм любов свого серця і душі. Нікого не може залишити байдужим дитяча фольклорна пісенька у її виконанні як символ вірності у коханні.

Але трагічний випадок у кінці повісті – пожежа на складі під час перегляду кінострічки – забирає її молоде, повне квітучої енергії життя. І знову у свідомості Сімамури з'являється той погляд Йоко, осяяний спалахом далекого польового вогника, який він уперше побачив у дзеркальному відбитті у вагоні потягу декілька років тому.

Отже, у повісті, згідно національним принципам відтворення світу, подано два плани зображення дійсності: план реальний, втілений у чуттєвій, доступній красі Комако, та план психологічний, що вимагав заглиблення у підсвідоме, у світ почуттів і вражень. Світ ірреальний, уявний, що постає у дзеркальному відображенні, постійно приваблює Сімамуру і певною мірою визначає його долю. Символом ірреального світу є вишукана краса дівчини Йоко. Герой сильніше відчуває красу людини або пейзажу, коли бачить їх у віддзеркаленому зображенні. Письменник, розкриваючи внутрішню картину світу, досліджує психологію героїв у єдності з природою. Через показ змін у природі він відтворює порухи людської душі, тому твір багатоплановий, має прихований підтекст.

Однією із рис ментальності головних героїв твору є їх захоплення національними традиціями і звичаями японського народу. У свідомості Сімамури на асоціативному рівні неодноразово виникає згадка про такий давній обряд своїх співвітчизників, як виготовлення білого конопляного крепу для національного одягу кімоно. Секрет цього ремесла полягає у тому, що креп ткалі «в снігу прядуть, у снігу тчуть, у сніговій воді промивають, на снігу вибілюють» [3, с.119]. Весь процес – від першої нитки до зітканної тканини – відбувався у снігу. Навіть існує у Японії вислів: «Є сніг – буде креп. Сніг – батько крепу» [3, с.119]. Увесь цей процес тривав щорічно досить довго – з жовтня до лютого наступного року. Тільки за таких умов креп мав свою особливість: містити прохолоду. Японці з повагою ставляться до сільських дівчат і жінок, котрі довгими зимовими вечорами ткали цю тканину, щоб у літню спеку кімоно дарувало людині затишок і комфорт – красу душі й майстерність рук ткалі та красу й чарівність природи.

Захоплення цим мистецтвом послугувало Сімамурі поштовхом до відвідування старовинного селища, знайомства з побутом майстринь білого конопляного крепу. Письменник у всіх подробицях змальовує селище і підкреслює, що винахідливості його мешканців не було меж. Вони водночас віднайшли й новий спосіб перетину вулиць з одного боку на інший узимку, у часи великого снігу. Сутність його полягала у тому, що сніг з дахів будинків вони укладали серед дороги високою греблею, де робили отвори, схожі на тунель, що давало їм змогу переходити вулиці. «По-

тутешньому це називалось: «Проникати в лоно великого Будди» [3, с.124]. Поза уваги митця не проходить і той безрадісний настрій, який охопив Сімамуру, коли він уявив важкі умови життя і праці ткацького селища.

Отже, знайомство з давнім ремеслом ткацького давало можливість герою не тільки проникати у глибини народного світовідчуття, відкриваючи його загадки, але й поповнювати скарбницю свого духу, передавати це відчуття іншим, не даючи можливості щезнути високому й прекрасному.

Створенню етнічно-психічного портрета японця у творі сприяє і опис національного дитячого свята «Полохання птахів», яке у країні снігу завжди відзначалося чотирнадцятого лютого. «За десять днів перед цим, – читаємо у творі, – збираються діти, взуті в солом'яні чобітки, й утоптують сніг на полі. Потім вирізають з нього великі цеглини, завдовжки і завширшки в два сяку. З них будують сніговий храм. Ширина й довжина його – приблизно три кени, висота – більше одного дзю. Чотирнадцятого лютого перед храмом запалюють багаття з традиційних новорічних солом'яних гірлянд. У цьому селищі Новий рік святкують першого лютого, а тому гірлянди висять до чотирнадцятого на дверях кожної хати. Потім, штовхаючись і борюкаючись, діти вилазять на дах цього храму, співають пісень. Після цього заходять у храм і, запаливши лампадки, залишаються там до світанку. А рано-вранці п'ятнадцятого знову співають на даху пісень» [3, с.74–75].

Традиційний тип мислення японців передбачає цілісне сприйняття світу, тобто погляд на речі «зовні» і «зсередини» одночасно. Згідно з ученням школи «дзен», до якої належав і Кавабата, кінцева мета «споглядання» – відчуття єдності зі світом, подолання свого маленького «я», що повинно «розчинитися в атмосфері дійсності». Велике значення тут мають інтуїція, внутрішнє пробудження, відмова від традиційної логіки. Тому в поезії японського мистецтва центральне місце посідає прийом натяку (йодзю), який допомагає відчутти те, що не можливо побачити зором і досягнути розумом, а лише «зрозуміти серцем».

Описуючи свято «Полохання птахів», письменник майстерно враховує специфіку традиційного японського мислення: те саме йодзю, – відчуття реальності виникає завдяки неясній, мінливій, несталій манері письма: сам образ «полохання птахів» створює відчуття руху на очах, немає прив'язаності до моменту, відчувається вільний політ поміж реальним і уявним. Таке зображення змушує працювати думку й почуття. Поетика традиційного мистецтва підпорядкована завданню дати можливість відчутти незриме. Тому прийому йодзю-натяку відводиться головне місце як формоутворюючому началу. Свідомість зорієнтована на те, що приховане за видимими речами. Думка прагне проникнути в абсолютну реальність Небуття, в те, що знаходиться за словами. Переклад повісті Івана Дзюби українською мовою блискуче враховує цей аспект.

Розкрити національно-типові характери, виявлені в індивідуальних персонажах, письменнику допомагає японський колорит. Читача вражають влучні портрети героїв, предмети їхнього вбрання й харчування, чайні ритуали, детальні описи природи й побуту мешканців країни снігу. Я. Кавабата ставить в один рядок і дерева, вдягнені у багрянець золотої осені, і кущі, вкриті білою зимою ковдрою, неначе перлами, і японську музику, танці, пісні, і шедеври японської літератури, тому що все рівнозначно між собою, все містить у собі приховану красу.

Письменник володіє даром розкривати сутність внутрішнього світу особистості, вдаючись до різноманітних деталей, які іноді несуть самостійне композиційне і смислове значення. Вони багатопланові. У портреті Комако, наприклад, кидається у вічі опис її повних вуст, які, як здавалося Сімамури, «ворушаться, навіть коли жінка мовчить» [3, с.28]. На підсвідомому рівні уста героїні викликають у Сімамури асоціацію з «згорнутою в кільце п'явкою» [3, с.28]. Ця деталь, яка неодноразово з'являється у тексті, – пряма проекція на її характер сформований професією. Закохавшись у Сімамуру, вона постійно вела з ним «світські» бесіди, демонструючи свою обізнаність у різних сферах життя – у кіномистецтві, музиці, співі тощо, тобто намагалася вразити його не стільки зовнішньою красою, скільки багатством внутрішнього світу. Закарбовується у пам'яті і яскрава риса ментальності гейші, як і ментальності японок взагалі, – її прагнення до абсолютної чистоти у прямому (ні пилінки) і перенесеному (думок) значенні цього слова. Вже під час першої зустрічі з дівчиною героя вражає її незвичайна охайність. Описуючи це враження, письменник підкреслює, що «певно, і між пальцями ніг у неї нема жодної порошинки» [3, с.17]. Комако завжди й щиросердна, відверта з співрозмовником і намагається йому розповідати про усі подробиці свого життя, не приховуючи навіть дрібниць. Уміння дівчини постійно відчувати співзвуччя природних ритмів і зливатися з ними в унісон у гармонійному пориві своїх думок, вчинків і дій щоразу захоплювало головного героя, викликало непідробний інтерес до неї.

Розбудові світоглядних настанов, вірувань й ментальності національного характеру сприяє введення у художній текст мотивів, образів, сюжетів буддистської міфології, японської літератури і фольклору. Унікальної трансформації, наприклад, набуває казковий мотив перевтілення. Описуючи помешкання Комако («Старі меблі й домашнє начиння в кутку, розсунуті фусума між

кімнатками, вузька постіль під закіптявілою стіною і вечірне кімоно на гачку» [3, с.114]), автор закономірно порівнює його з лігвом лисиці-чародійки. Відомо, що в японському фольклорі лисиця може перетворюватися у людей. Завуальовано використавши мотив перевтілення, митець показує головну героїню під новим кутом зору. В іншому епізоді письменник подає картину зоряного небоскраю очима Сімамури. І як підсумок лунають слова Я. Кавабата, що це «небо колись бачив Басьо» [3, с.131]. Алюзія не тільки відтворює естетичні смаки Я. Кавабата, але сприяє осмисленню внутрішнього світу героя, слугує творенню специфічного духовного містка в осмисленні буття.

Отже, глибоко органічні чинники національної психології з її домінантними емоційно-чуттєвими рисами виявляються у тонкому ліризмі переживань, мрійництві, одухотвореності, тяжінні до витонченої краси – краси природи та людських відносин, повазі до особистісних інтересів, до свободи тощо.

В сукупності такі елементи витворюють власне основу японського характеру, у річищі якого розглядається національна ментальність, розбудовуються відповідні світоглядні настанови. Серед них окреслюються обожнення природи, прагнення гармонійних стосунків з нею та «буддизм» як ідеал вершини духовності. Таке емоційне переживання підкріплюється багатовіковою національною традицією та культурою.

Лірична повість Я.Кавабата «Країна снігу» як продукт японської мови несе у собі генетичний код, символи і знаки національної прапам'яті.

Література

1. Григорьева, Т.П. Японская литература XX века. Размышления о традиции и современности /Т.П. Григорьева. – М.: Художественная литература, 1983. – 302 с.
2. Дзюба, І. Ясунарі Кавабата // Кавабата Ясунарі. Країна снігу; Тисяча журавлів: Повісті / Пер. з яп. та післямова І. Дзюба. – 3-е вид. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 257–261.
3. Кавабата, Ясунарі. Країна снігу / Я. Кавабата // Ясунарі Кавабата. Країна снігу; Тисяча журавлів: Повісті / Пер. з яп. та післямова І. Дзюба. – 3-е вид. – К.: Основи, 2003. – С. 5–138.
5. Кавабата Ясунарі // Зарубіжна література; за ред. О.М. Ніколенко, Н.В. Хоменко, Т.М. Конєвої. – К.: Академія, 1998. – С. 238–242.

Т.М. Konieva

Poltava national pedagogical University named V. G. Korolenko

e-mail: tmixalov@yandex.ua

An artistic interpretation of the national character in the story

Y. Kawabata, "Snow Country"

Key words: artistic image, psychology, the picture of internal world, mentality, the author's position.

In the article solved the concept of "national character", examined the concept of national character and literary techniques and means of establishing internal picture of the world in the story. Among the most powerful allocated such as interior monologues and dialogues of the characters, their dynamic psychological portraits, common descriptions, artistic details, symbols, subtext, description of nature. Natural revealed a national roots and cultural traditions that updating ethnic identity of the author's position in the text.

К.С. Півавар

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава

e-mail: mrs.pivavar@gmail.com

УДК 811.161.3:008

АЦЭНАЧНЫ КАМПАНАЕНТ КАНЦЭПТУ НАРОД: МОЎНЫЯ СРОДКІ ВЫРАЖЭННЯ Ў МАСТАЦКІМ ТЭКСЦЕ

Ключавыя словы: канцэпт, моўная карціна свету, нацыянальны аўтастэрэатып, беларусы, мова мастацкай літаратуры.

У артыкуле разглядаецца адзін са структурных кампанентаў канцэпту народ – ацэначны, які мае амбівалентную прыроду. Разгледжаны асаблівасці выкарыстання лексіка-семантычных варыянтаў слова “беларусы” з мэтай вызначэння іх як сродку інфармацыі пра нацыянальную моўную карціну свету.

Пад канцэптам мы разумеем лінгваментальнае ўтварэнне, вербалізаваны культурны сэнс, які мае імя/імяны ў мове і ўключае ў сябе значэнне, культурныя канатацыі, паняцце і вобраз, што ляжыць у аснове назвы. У структуры канцэпту вызначаюцца вобразны, паняццевы і ацэначны (каштоўнасны) кампаненты. У адрозненне ад абагульненых пазнавальных канцэптаў мастацкія канцэпты – індывідуальныя, асобасныя, псіхалагічна складаныя, гэта комплекс паняццяў,

уяўленняў, пачуццяў, вобразаў якія ўзнікаюць у тэксце. Канцэпт таксама вызначаецца як асноўная адзінка нацыянальнага менталітэту – спецыфічнага індывідуальнага і групавога спосабу светаўспрымання і светаразумення.

Мэта артыкула: выявіць моўныя сродкі рэпрэзентацыі канцэпту *народ*; апісаць ацэначны кампанент на аснове колькаснай прадстаўленасці кантэкстаў з пазітыўнай і негатыўнай ацэнкамі вызначыць яго месца ў структуры канцэпту. Матэрыялам даследавання паслужылі тэксты беларускай хрэстаматыйнай літаратуры, у якіх рэпрэзентуецца дадзенае лінгваментальнае ўтварэнне. Прааналізавана звыш за 100 кантэкстаў.

Канцэпт *народ* у мове беларускай літаратуры рэпрэзентуецца праз наступныя моўныя адзінкі: *беларусы, браты, братцы, народ, мой народ, наш народ, беларускі народ, мы, нашчадкі Каліноўскага, сыны Радзімы, дачкі, сыны, землякі, сцішаны і грозны народ, народ твой маленькі, народ, які ніколі не крыўдзіў другіх, грамадзяне беларускія, нашы людзі, мужны і адвечны народ, беларускі сярмяжны народ, сыны герояў і багоў, унукі Скарыны, ліцвіны тутэйшыя, русіны, люд, беларускія людзі, грамада, мазольных рук мільёны, дзеці Беларусі, люд паспаліты, палешукі* і інш. Найбольш частотнымі з’яўляюцца лексемы *народ, беларускі народ, беларусы*, якія складаюць ядро канцэпту.

Мадэляванне канцэпту *народ* дазволіла выявіць вобраз беларусаў у моўнай свядомасці пісьменнікаў-класікаў, апісаць дамінантныя рысы беларускай ментальнасці. Канцэпт *народ* рэканструюецца як калектыўная асоба, якая валодае розумам і пачуццямі, гэта спараджэнне сваёй Радзімы як геаграфічнага, гістарычнага, сацыяльнага і духоўнага асяроддзя. Так, з прыведзеных намі кантэкстаў вынікае сувязь народа і прыродных багаццяў нашай краіны, якія беларусы аберагаюць і ўсведамляюць як частку сябе і якія таксама паўплывалі на характар народа. Вызначаны такія рысы ментальнасці беларусаў як міралюбівы характар, гасціннасць, вальналюбства, цяроплівасць, гаспадарлівасць, аптымізм, таленавітасць, маўклівасць, сціпласць, мужнасць, гордасць, ахвярнасць, вынослівасць, любоў да сям’і, дабрыня, гумар: *беларусам прыродна ўласцівая павага да іншых народаў і памяркоўнасць да таго, хто думае іначай* (У. Караткевіч); *госці ведалі, што народ, да якога ім дарога належыла, быў сэрца мяккага, рупны гасцінаю і багаццем асаблівым адзначаўся* (Я. Купала) і інш.. Сярод адмоўных рыс беларускага народа ў беларускай літаратуры вызначаюцца наступныя: бяспамяцтва (*Ахвотна забываем, што мы, / Хто мы. / Згадаюць / Нашай памяці вякі! Р. Барадулін*), прыстасавальніцтва (*непрытульны мы народ... І гэты ганебны гандаль радзімай на працягу сямі стагоддзяў... У. Караткевіч*), панурасць, балбатлівасць. Некаторыя вызначаныя ў мастацкіх тэкстах рысы характару з’яўляюцца супрацьлеглымі – маўклівасць і балбатлівасць, вальналюбства і прыстасавальніцтва. Гэта выклікана тым, што намі даследуецца творчасць шэрагу аўтараў, погляды якіх могуць не супадаць.

Расійскі мовазнаўца С.Р.Варкачоў ўвёў ва ўжытак тэрмін лінгваідэалагема. Лінгваідэалагема ўяўляе сабой разнавіднасць лінгвакультурнага канцэпту, валодае разнародным семіятычным складам – у ёй, як і ў лінгвакультурным канцэпце, прысутнічаюць паняццевая, вобразная і значнасны складнікі – і характарызуецца пэўнай намінатывнай плотнасцю – яе семантыка перадаецца цэлым шэрагам вербалізатараў. Лінгваідэалагема *народ* уваходзіць разам з радзімай, праўдай і іншымі канцэптамі-ўніверсальямі духоўнай культуры ў лік т.зв. “тэлеаномных канцэптаў” [1, с.5], што адлюстроўваюць каштоўнасці, для абароны якіх чалавек здольны ахвяраваць уласным жыццём. Вытрымкі з мастацкіх тэкстаў яскрава пацвярджаюць гэтую думку і ў дачыненні на беларускай моўнай карціны свету: *За лепшу долю роднага краю, / За сваіх браццяў у святой барацьбе – / Гэтакі толькі смерці жадаю, / Памяткі гэткай чакаю сабе* (Я. Купала. З кутка жаданняў); *Быў. Ёсць. Буду. [...] / За ўсіх, хто крывёю піша / Ў нязгодзе / З рабства подлай дарогай, / Хто за Край Свой Родны, за ўсе Народы / Паўстане нават на Бога* (У. Караткевіч. Быў. Ёсць. Буду).

Ад лінгвакультурнага канцэпту лінгваідэалагема адрозніваецца такой спецыфічнай рысай, як ідэалагічнасць: здольнасць мяняць свой аксіялагічны знак на супрацьлеглы (“плюс” на “мінус” і наадварот). Наша даследаванне паказала, што ацэначны кампанент уваходзіць у бліжнюю перыферыю канцэпту, бо ў параўнанні з іншымі разгледжанымі канцэптамі прадстаўлены менш: 25 % ад агульнай колькасці кантэкстаў характарызуюць народ як дарагую каштоўнасць, і разам з тым 10 % кантэкстаў утрымліваюць негатыўную ацэнку беларусаў. Для параўнання: ацэначны кампанент канцэпту Радзіма ўваходзіць у ядро дадзенага канцэпту з прычыны шырокай распаўсюджанасці – 42 % ад агульнай колькасці прааналізаваных кантэкстаў мае станоўчую характарыстыку канцэпту Радзіма. Выпадкі негатыўнай ацэнкі Радзімы з’яўляюцца адзінакавымі у больш чым 200 кантэкстах.

У большасці кантэкстаў, у якіх беларусы прадстаўлены негатыўна, дадзеная ацэнка служыць сродкам узмацнення пачуццяў чытача. Такія кантэксты шырока прадстаўлены ў літаратуры пачатку XX ст., калі мастакі слова абуджалі народ да самаўсведамлення: *А чаго ж захацелась ім, / Пагарджаным век, ім, сляпым, глухім? / – Людзьмі звацца* (Я. Купала. А хто там ідзе); *Упаў народ. Змарнеў народ, забыўся, / Як Бацькаўшчыну, як яго завуць [...] / Паўстань народ! [...] Сваю магут-*

нась пакажы ты свету, – / Свой край, сябе ў пашане мець прымуць (Я.Купала. Свайму народу); А мы, беларусы, не адважваемся прызнацца ў тым, што мы – беларусы. Бо на галаву беларускага народа, як вядома, многа выліта памыяў, годнасць яго прыніжана, і мова яго асмеяна, у яго няма імя, няма твару (Я. Колас. У палескай глушы). У такіх творах стан беларусаў паказваецца як вынік гістарычных умоў, у якіх існавалі беларусы: *Народ, Беларускі Народ! / Ты цёмны сляпы, быццам крот. / Табою ўсягды пагарджалі, / Цябе не пушчалі з ярма / І душу тваю абакралі, – / У ёй нават мовы няма. / Збудзіўшыся ад грознай бяды, / Ўвесь поўны смяротнай жуды, / Ты крыкнуць не вольны: “Ратуйце!” / І мусіш ты “Дзякуй!” крычаць. / Пачуйце жа гэта, пачуйце, / Хто ўмее з вас сэрцам чуваць!* (М. Багдановіч. Народ, Беларускі народ!).

Мастацкія тэксты, у якіх прасочваецца пазітыўная ацэнка канцэпту народ, часцей утрымліваюць інфармацыю пра слаўнае гістарычнае мінулае беларусаў, мірны характар, адукаванасць, высакароднасць: *які гэта быў высакародны, слаўны, востры, дасціпны іх народ у навуках і як шмат разоў іншыя адукаваныя народы іх мудрасць мусілі хваліць і, вядома ж, вучыцца ў іх* (В. Цяпінскі. Прадмова да Евангелля); *Народ мой, дзякую табе, / Што і на міг мне не дазволіў, / Каб я кагосьці абязволіў, / Жыў у кагосьці на гарбе [...] Народ мой, дзякую, што ты / Велікадушна даў мне ў рукі / Не алебарды і шчыты, / А лемяхі і першадрукі* (Г. Бураўкін. Народ мой); *Наш народ спявучы, таленавіты, горды* (У. Караткевіч. Каласы пад сярпом тваім);

Канцэпт *народ* прадстаўляе сабой адзін з двух базавых складнікаў ідэй патрыятызму: радзіма і народ – менавіта да іх звяртаецца грамадская свядомасць у вырашальныя моманты нацыянальнай гісторыі. Па сутнасці, у кантэкстах твораў беларускіх пісьменнікаў пра беларусаў фрагментарна і разам з тым даволі падрабязна апісаны меркаванні пра беларускі народ, або нацыянальныя аўтастэрэатыпы. Безумоўна, што ва ўсіх падобных меркаваннях, стэрэатыпах ёсць пэўная доля ўмоўнасці, суб'ектыўнасці, аднак у цэлым яны ўсё ж адлюстроўваюць некаторыя тыповыя рысы псіхалогіі нашай этнічнай супольнасці. Даследаванне ацэначнага кампанента канцэпту *народ* паказала яго амбівалентнасць, што выклікана як асобай пісьменніка, які звяртаецца да гэтай тэмы, так і мэты, якую хоча дасягнуць аўтар.

Літаратура

1. Воркачев, С.Г. Singularia tantum: идеологема «народ» в русской лингвокультуре : монография. / С.Г. Воркачев. – Волгоград: Парадигма, 2013. – 254 с.

K.S. Pivavar

Vitebsk State University named after P.M. Masharov
e-mail: mrs.pivavar@gmail.com

The evaluative component of the concept *nation*: the language means of expression in a literary text

In this article the evaluative component of the concept "nation" is considered in the semiotic and cognitive aspects on the material of Belarusian literature. The author lists and describes the language representation of the concept, determines core and conceptual components.

Keywords: concept, linguistic picture of the world, national autostereotype, Belarusians, language of fiction.

О.И. Пушкина

Учреждение образования Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: olga.pushkina@tut.by

УДК 008:316.752;94(367)

ОБРАЗ МАТЕРИ – СЫРОЙ ЗЕМЛИ КАК ЭКСПЛИКАЦИЯ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ДОМИНАНТ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

Ключевые слова: Мать – Сыра Земля, ценность, восточные славяне, амбивалентность, традиция.

В статье раскрываются основные аксиологические доминанты восточных славян сквозь призму анализа образа Матери – Сырой Земли. Особое внимание уделяется амбивалентности восприятия данного образа.

Амбивалентное восприятие человеком природы нашло свое отражение в том, что у восточных славян ассоциация образа Земли с матерью носила неоднозначный характер. Необходимо отметить, что исследователями восточнославянской культуры данному аспекту практически не уделялось должного внимания. Целью данной работы будет являться выявление основных ценностных доминант путем анализа образа Матери – Сырой Земли и его функционального значения в культуре восточных славян с учетом его поливариативности.

Образ Матери – Сырой Земли отражает представления восточных славян-земледельцев о плодородии земли, поскольку вся их жизнь была подчинена годовичному аграрному циклу. Поскольку основным видом деятельности наших предков было земледелие, то ежегодное обновление земли, ее способность каждую весну как бы заново возрождаться, давать плоды всему живому, отразилось и в их миропонимании. В сознании народа эти представления способствовали отождествлению Земли со всеобщей матерью. У восточных славян сформировались представления о Земле как о матери не только всего живого, но и конкретно человека, о чем свидетельствуют как многочисленные обращения к земле как к матери в заговорах и обрядах «...Земля ты, мати, ...» [4, с.95], так и наивно реалистические преставления «Гой, земля еси сырая, / Земля матерая, / Матерь нам еси родная! / Всех еси нас породила, / Воспоила, вскармила / И угодем наделила.» [1, с.151–152]. В сознании народа существовали представления о тесной взаимосвязи морфологии Земли и строения человека: «Земля сотворена яко и человек: камене яко тело иматъ, вместо костей корение иматъ, вместо жил древета и травы, вместо власов былие, вместо крови – воды» [15, с.350–351].

Считаем необходимым отметить, что восприятие Земли как матери у наших предков носило сакрализированный характер, о чем свидетельствуют материалы второй половины XIX в., собранные М.Д. Никифоровским [9, с.32], Л.Н. Майковым: «Мать сыра земля, ты благословенна, ты освященна, ты украшена всякими травами и всякими цветами!» [4, с.150], так и тексты, собранные А.Сержпутовским уже в советское время: «Земля сьвятая, яна ўсе родзіць, яна піестуе нас у маленстве, яна нас корміць і поіць, а як прыдзе час, захавае нашы косьці», «Без патрэбы немужна землю біць, зьневераць, ці пашкудзіць чым-небудзь, бо земля сьвятая, яе буог даў нам як матку, а матку трэз шанаваць» [11, с.21] (Здесь и далее цитаты А. Сержпутовского даются с учетом технических возможностей компьютера).

Яркой иллюстрацией сакрального отношения к земле может служить обряд исповеди земле. На то, что стригильники исповедовались земле указывал в конце XIX в. М.Д. Никифоровский [9, с.32]. В начале XX в. С.К. Смирнов писал, что исповедь земле встречается не в простом, темном народе, а среди интеллигенции вольных городов Пскова и Новгорода [12, с.196], которые почитают землю святыней. Исследователь отмечал, что на некоторых территориях продолжает сохраняться практика исповеди земле, основывающаяся на полуязыческом сознании народа [12, с.280], отмечая, что исповедь земле могла носить как самостоятельный характер, так и предваряющий обряд церковной исповеди.

Поскольку Мать – Сыра Земля связывалась с вечным возрождением природы, то именно она почиталась как источник жизненной силы, воспринималась как покровительница беременных женщин и маленьких детей. По народному убеждению, она могла излечить человека от болезней, у нее спрашивали совета, просили защиты и помощи [14, с.231]. В народных сказках и былинах земля не представлялась одухотворенной, наделялась внутренней силой: во время опасности, во время битвы с противником Богатыри, главные герои обращались за помощью к земле либо дать сил, либо впитать в себя вражью кровь. Таким образом, в народном мировосприятии Мать – Сыра Земля воспринималась как защитница.

Вместе с тем, для наших предков Мать – Сыра Земля являлась той силой, которая объединяла людей в единое сообщество, становясь основой для их этнической самоидентификации. Восточные славяне особенно почитали те места на земле, где они родились и выросли. Отсюда берут начала истоки священного почитания любви к Родине во всех смыслах этого слова. До наших дней сохранился обычай, связанный с культом Матери – Сырой Земли, брать с собой в путь или при переезде на новое место жительства родную землю.

Мать – Сыра Земля выступала как своеобразный гарант соблюдения основных норм и правил социальных отношений. Согласно народным верованиям она могла выдавать преступников [14, с.232] и выступала в качестве судьи [11, с.22]. Аксиологическую значимость Земли подчеркивала табуированность мифо-ритуальной практики клятвы землей. Такая клятва считалась нерушимой [11, с.22; 14, с.232]. Для белорусов самой страшной была клятва, произнесенная с землей во рту или в руках. Это была одна из самых редких клятв, что подчеркивает ее ценность и значимость [3, с.20–21]. До сих пор сохранилось клятвенное «чтоб я сквозь землю провалился».

Не только рождение и жизнь, но и смерть обращали человека к Земле, что обусловило поливариативность моделей взаимосвязи человека с Землей у восточных славян. Это неоднозначное отношение к Земле можно объяснить тем, что в давнее время человек жил в циклической модели времени, и поэтому изначально смерть воспринималась не как уничтожение, а как переход в качественно новую форму существования. Считаем необходимым отметить, что существует большое количество текстов, которые маркируют «землю как подземный мир» исключительно как один из ее уровней либо уровней мироустройства, например: «Верх землі лічыцца адным сьвіетам, а пад землёю другі сьвіет, – на туом сьвіеце» [11, С. 22]. Он не имеет отрицательных значений, а воспринимается преимущественно как место нахождения умерших.

На протяжении всей жизни, человек, меняя свой социальный, возрастной или иной статус, проходил через обряд инициации, которой чаще всего в ритуальной форме иллюстрировал «смерть» и «рождение» Смерть означала возвращение в лоно Матери – Сырой Земли и начало новой жизни. При рождении и смерти человек проходил один и тот же порог, границу – Землю. Эти представления сохранились в пословицах и поговорках восточных славян: «*Как кто ни добр, а все не добрей Матери – Сырой Земли: всяк приючает семью до гробовой доски, а земля приютит и мертвого*», «*Век живешь – маешься, бездомным скитаешься, а умрешь – свой дом во сырой земле найдешь*», «*От земли взят, землей кормлюсь, в землю пойду*» [15, с.351], «*Земля адна на сьвіеце, яна наша матка, бо ўсіе мы ат яіе радзіліся, ўсіх яна й прыме, як мы памруом*» [11, с.21], «*Пад землёю жэ-ж жывуць людзі, туолькі яны малыя, надужыя, бо ў іх не сьвіеціць сонейко*» [11, с.22], «*зямля ў сямейку сваю прыняла*», «*зямля да сябе прылучыла*», «*у зямлю жыць пайшоў*» [8, с.36] и др. У наших предков существовали представления о загробной жизни как продолжении жизни земной. На это же указывает обнаруженный нами обычай прощания с землей, когда чувствуя приближение смерти, старики сами или с помощью родных ходили в поле «с землей и с вольным светом проститься». Прощаясь с землей, говорили: «*Мать сыра земля, прости меня и прими!*» [6, с.88].

Согласно народным представлениям, не каждого умершего земля принимала в свои недра. Считалось, что земля не принимает «до времени» колдунов, ведьм, самоубийц, пьяниц, проклятых родителями, отлученных от церкви. Оставаясь трупами, они не подвергаются тлению, оставаясь вечными трупами, лежат в земле «неспокойно», часто кричат и пугают [6; 12, с.271-272]. Будучи закопанными, они могли вредить земле, вызывать гибель урожая, насылая различные природные катаклизмы на посевы (чаще всего засуху) и мор на людей [7, с.254-260]. Считалось, что такие люди, похороненные в земле, оскорбляют ее чистоту, могут стать причиной стихийных бедствий, и именно поэтому земля таких умерших просто не принимает. Встречаются примеры, что для того, чтобы земля не была осквернена, после захоронения трупы заложенных покойников выгребались из земли. Зачастую их хоронили в специальных т.н. «убогих домах», оставляя незасыпанными землей до 7 черверга по Пасхе или до Семика [7, с.247-250]. В конце XX в. исследователи отмечали, что самым большим проклятием у восточных славян считалось «*Шоб тоби не прыняла Мать сырая земля – сукину дачку, машэнницу – то ў бальшой ругне, бальшое праклятце*» [13, с.18], «*Каб табе зямлі на вочы не ханіла*», «*Каб табе нячыстая зямелька насіла*» [8, с.37].

В народном сознании Земля, как мать, могла вбирать в себя грехи своих детей, т.е. людей. Однако, собирая их, земля сама оскверняется ими, становится грешной и осужденной [12, с.276]. Согласно народным представлениям, именно из-за грехов людей земля может загореться, разделиться на части либо сама [2, с.122, с.154] либо по велению Бога [2, с.134, 139, 144-145, 157, 159]. Для сохранения чистоты земли умершего обмывали и одевали в чистую одежду. Данная традиция сохраняет свою актуальность и в наши дни.

Являясь главным местопребыванием умерших, в сознании народа, Земля была связующей стихией между миром мертвых и миром живых, выполняя функцию медиатора/посредника при переходе в иное состояние/иной мир. Вместе с тем за Землей сохранялась и защитная функция. В космогонических представлениях восточных славян в процессе создания земли участвует нечистая сила/черт, от чего произошли все неблагоприятные географические факторы [3, с.131-132], в середине земли нечистые силы сотворили пекло, в котором мучаются грешные души [11, с.22], и именно Мать – Сыра Земля является границей, пространственным маркером, отделяющим мир живых и мир мертвых: «*...встану я, рабъ Божій Василій, на желѣзную межу, на Востокъ хребтомъ, на Западъ лицом: раздайся адъ, разступися мать сыра земля! изъ этой земли выходите семьдесятъ дьяволовъ...*» [5, с.44]. Тем самым, именно Мать – Сыра Земля оберегает мир живых людей от иного мира. Она охраняла как от стихийных бедствий, так и от нечистой силы: «*Другія кажуць, што пад зямлю е рызкі, вазѣра й так шмат вады, што каб яна выступіла на землю, та-б быў-бы зноў потоп і ён затаніў-бы ўвесь сьвіт*» [11, с.22], «*Мать – сыра земля! Уйми ты всяку гадину нечистую от приворота, оборота и лихого дела*», «*Мать-сыра земля! Поглоти ты нечистую силу в бездны кипучие, в смолу горючую*», «*Мать-сыра земля! Утоли ты все ветры полуденные со ненастью, уйми пески сыпучие со метелью*», «*Мать-сыра земля! Уйми ты ветры полуночные со тучами, содержи морозы со метелями*» [10, с.92-93].

Таким образом, образ Матери – Сырой Земли в культуре восточных славян сам является доминирующей аксиологической и системообразующей доминантой, выполняя продуктивную, защитную, нормативную и объединительную функции вне зависимости от поливариативности интерпретации данного образа.

Литература

1. Афанасьев, А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. / А.Н. Афанасьев. - М.: ЭКСМО, СПб.: TERRA FANTASTICA, 2002. - Т.1 – 800 с.

2. Безсонов, П.А. Калеки переходные : сб. стихов и исслед. : [в 2 ч., 6 вып.] / П.А. Безсонов. – М. : Тип. А. Семена, 1861–1863. – Ч. 2, вып. 5. – 1863. – Разд. паг.
3. Богданович, А.Е. Пережитки древнего мировоззрения у белорусов: Этнографический очерк / А.Е. Богданович. – Репринт. изд. – Мн.: Беларусь, 1995. – 186 с.
4. Великорусские заклинания: Сборник Л.Н. Майкова / Послесл., примеч. и подгот. текста А.К. Байбурина. – СПб.: Европ. дом, 1996– 214, [1] с.
5. Виноградова Н.Н. Заговоры, обереги, спасительные молитвы и проч. // Живая старина. – 1907. – Вып. 2. – Отд. II – С. 25-56.
6. Завойко, Г.К. Верования, обряды и обычаи великороссов Владимирской губернии / Г.К. Завойко // Этнографическое обозрение. – 1914. – № 3-4. – С. 81-178.
7. Зеленин, Д.К. К вопросу о русалках (Культ покойников, умерших неестественною смертью, у русских и у финнов) / Д.К. Зеленин // Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901-1913 / Вступ. ст. Н.И. Толстого; сост. А.Л. Топоркова; подготовка текста Т.А. Агапкиной; коммент. Т.А. Агапкиной, Л.Н. Виноградовой и др. – М.: «Индрик», 1994. – С. 230-298.
8. Ненадавец, А.М. Стварэнне Сусвету (Зямлі) паводле беларускай міфалогіі / А.М. Ненадавец // Міфалогія. Духовныя вершы / А.М. Ненадавец, А.У. Марозаў, Л.М. Салавей, Т.А. Ивахненка; Навук. рэд. А. Фядосік. – Минск: Бел. навука, 2003. – С. 13-48.
9. Никифоровский, М.Д. Русское язычество / М.Д. Никифоровский – СПб.: [типография духовного журнала «Странник»], 1875. – [2], 125, III с.
10. Сахаров, И.П. Сказания русского народа: народный календарь / И.П. Сахаров / Обр. текста и предисл. А.Г. Кишишина. – М.: Сов. Россия, 1990. – 176 с.
11. Сержпутоўскі, А. Прымя і забабоны беларусаў-палешукоў / А. Сержпутоўскі. – Менск: Друкарня Беларускай Акадэміі Навук, 1930. – 283 с.
12. Смирнов, С. Древне-русский духовник: материалы для истории древне-русской покаянной дисциплины : исслед. с прил. / С. Смирнов ; Императ. О-во истории и древностей Рос. при Моск. ун-те. – М. : Синод. Тип., 1914. – VIII, 290, 568 с. разд. паг.
13. Сумцов, Н.Ф. Пожелания и проклятия / Н.Ф. Сумцов. – Харьков : тип. Губ. Правления, 1896. – [2], 26 с.
14. Топорков, А.Л. Материалы по славянскому язычеству / А.Л. Топорков // Древнерусская литература. Источниковедение. Сборник научных трудов / Отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л., Изд-во «Наука» Ленинградское отделение, 1984. – С.222-233.
15. Шапарова, Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии / Н.С. Шапарова - М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Русские словари», 2001. – 624 с.

V. Pushkina

Vitebsk Stats University named after P.M.Masherov

e-mail: olga.pushkina@tut.by

The image of the Mother – Raw Earth as the explication of axiological dominants Eastern Slavs

Keywords: Mother- Raw Earth , the Eastern Slavs, ambivalence, tradition

The article reveals the basic axiological dominance of the Eastern Slavs in the light of the analysis of the image of the Mother - Raw Earth. Particular attention is paid to the ambivalence of the perception of the image.

А.Ф. Роголев

Гомельский государственный университет имени Ф. Скорины

e-mail: afr-56@rambler.ru

УДК 821.161.1

НЕПРИКАЯННЫЙ ЧЕЛОВЕК В ИЗОБРАЖЕНИИ Н. С. ЛЕСКОВА. О ПРАВИЛЬНОМ ПОНИМАНИИ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ПОВЕСТИ «ОВЦЕБЫК»

Ключевые слова: образ, повесть, Н.С.Лесков, Овцебык, неприкаянный человек

Анализируется образ необычного человека, созданного Н.С.Лесковым в повести «Овцебык». Вскрываются содержательные слои полного именованного и прозвища персонажа. Предлагается объяснение исключительного психологического типа, представленного в произведении.

В композиционном плане короткие произведения Н.С.Лескова – рассказы и повести – похожи. Некий повествователь рассказывает или пересказывает истории, случившиеся с ним лично или услышанные от других лиц.

Вот и в основу сюжета повести «Овцебык» (написана в 1862 году) положены впечатляющие воспоминания рассказчика о необычном человеке 28 лет на момент начала повествования. Полное именование его подаётся так: *кутейник Василий Петрович Богословский, по прозванию Овцебык*.

Слово *кутейник* указывает на социальный статус и означает «лицо, принадлежащее к духовному званию», ибо Василий Петрович, или *Василий Петров*, как он сам себя называет с полукротостью, окончил курс Курской семинарии и мог стать священником в каком-нибудь приходе, но не стал.

Читателю становится известным также, что Василий Петрович поступил также в духовную академию в городе Казань, но ушёл оттуда, не приняв тамошние порядки.

Искусственная фамилия *Богословский* перешла к нему, скорее всего, от отца – сельского дьячка и дополнительно закрепились в духовных учебных заведениях, где Василий Петрович учился. Заметим, что фамилии подобного рода давались всем учащимся и тем более выпускникам семинарий и духовных академий, а также служащим священникам, да и дьякам тоже.

Вообще, Василий Петрович относится к числу неприкаянных людей, то есть не находящих себе места. Он непритязательный, простой в общении, весьма добрый и безобидный, своего рода «новый Диоген», по определению одного из действующих лиц повести Якова Ивановича Челновского, что значит ведущий скудный образ жизни, как и древнегреческий философ Диоген. Кстати, сам Василий Петрович – тоже философ по духу, но вот философия его и взгляд на мир и человеческий социум отрицающие. Из-за этого он и является неприкаянным.

Василия Петровича можно назвать природным философом-праведником, не умеющим устроиться в социуме и презиравшим его. Кстати, он тоже чужд социуму: ведь все, кто с ним сталкивается, называют его *чуждым* или *блаженным* из-за чудачеств, противоречащих принятым социальным стереотипам и нормам.

Василий Петрович – минимально социологизированный человек. Он днями бродил в полях, часами сидел на кладбище, читая любимые свои книги – древних классиков и евангелия. Женщин презирал. Любил логовища, где нередко ночевал. Находясь в доме, предпочитал спать на полу. Лицемерия у него не было ни грамма. И особо поражал он евангельской беззаботностью о самом себе. Он был готов снять последнюю рубашку и принести любую жертву за человека, но тех же людей в большинстве их считал свиньями и тщетно пытался найти среди них евангельских личностей.

Уходя из города (повествователь познакомился с ним в Курске), Василий Петрович пропадал днями, неделями, а то и месяцами. Он бродил где-то, немало не заботясь о пропитании и крыше над головой, отходил от того, что возмутило или покорило его при нахождении среди людей. *«Сердце моё не терпит этой цивилизации, этой нобилизации, этой стерванизации!..»*, – говорил он Якову Ивановичу Челновскому и его родственнику, рассказчику, которые являлись немногими, кому Василий Петрович доверял. И ещё одна весьма красноречивая его реплика: *«Изгадилась люди»*.

Герой повести не принимает социум, но и не конфликтует с ним, не борется за свои убеждения, не предлагает никакой общественной программы для исправления того, что кажется ему неприемлемым. Он просто уходит от мира, живёт на границе между обществом, устроенным по принципу «и овцы цели, и волки сыты», и естественной, несоциологизированной средой, находится среди природы, может питаться тем, что найдёт, пренебрегая всеми условностями, которые установлены среди людей.

Он крепок и силен (*«плохо скроен, да крепко шит»*), наружностью напоминает овцебыка, за что и получил соответствующее прозвище. Да и образ жизни Василия Петровича таков, что сродни по своей внешней атрибутике бытию животных.

И в таком контексте прозвание этого волевого и отличающегося здоровым умом и решительностью человека наполняется ещё одним смыслом, вторичным к первому, связанному с внешним обликом. Отсюда и предпосланный к тексту повести эпиграф: *«Питается травой, а при недостатке её и лишаями»*. Конечно же, речь идёт о животном овцебыке, но в таком определении угадывается и главный герой повести Н.С.Лескова.

В прозвище *Овцебык* есть ещё один, третий и скрытый смысл, который, может быть, не имел в виду даже сам автор произведения. И этот смысл имеет уже эзотерическую основу.

В самом деле, в чём суть психологического типа, представленного образом Василия Петровича? Каково его назначение в мире людей? Каковы функция и роль на Земле? Ни один человек не живёт просто так, вне некой цели и без поставленной задачи. Какова же жизненная программа оригинального человека по прозвищу *Овцебык*?

В контексте эзотерического учения мы определяем этот психологический тип как странника, имеющего незримый энергетический канал связи с созвездием Тельца. В конце концов, каждый человек относится к тому или иному астрологическому типу. Почему бы не посчитать, что астрологическим знаком Василия Петровича был знак Тельца?

Ведь на это косвенно указывает и его прозвище – *Овцебык*, имеющее, как мы сказали выше, ещё один скрытый смысл. К тому же сам Василий Петрович в одном из эпизодов повести намекает на таких, как он, Овцебыков. Значит, он не один. Есть и другие, подобные ему по умунастроению, образу жизни и странной судьбе носители знака Тельца.

Как странник, Василий Петрович должен побывать в разных местах, среди различных социальных слоёв и групп населения. В такой роли он, как и возможные иные Овцебыки, используется как транслятор информации о том, что происходит в земном мире, в смутные дни, когда правят лже-

пророки, вещающие во имя народа, но скрывающие истинную свою душу. Сам же Василий Петрович заявляет так: душу свою клади, да так, чтобы видели, какова ваша душа. Это его кредо.

Его душа, по происхождению из созвездия Тельца, где находится звёздное скопление Плеяды, имеющее особое значение в истории земной цивилизации, выполняет функцию лакмусовой бумажки. Василий Петрович, сам не зная об этом, тестирует людей и передаёт по назначению информацию о результатах этого духовного тестирования.

Подходя к выполнению своей задачи, Василий Петрович уже был бессилен жить сам по себе, без «приручения», вне социума. Об этом – вторая часть повести. Здесь рассказывается о том, чем был занят Овцебык, когда покинул Курск. Оказывается, он побывал даже в северных лесах, среди староверов, где умилился тихостью зимнего леса и возмутился староверческим буквоедством, хотя, по совету староверов, взял девуку и пошёл во двор, то есть женился, но в итоге жизнь такую не принял.

Затем, после ухода из Сибири, он жил в не названном точно ските, в монашеской пустыни, из которой его в итоге выгнали за то, что не соблюдал правила, существующие в скитах, и вёл недозволенные собеседования с богомольцами из разряда униженных и оскорблённых.

Сами монахи, ушедшие от мира, считали Василия Петровича блаженным. Значит, он действительно не подходил ни для одной из категорий социума и являл собой отдельный и особый психологический тип индивида-странника со специфической жизненной программой, не позволявшей ему долго сидеть на одном месте.

Когда же программа была выполнена, Василий Петрович ушёл из жизни. Произошло это на лесоразработках у промышленника Свиридова, к которому устроил Овцебыка рассказчик, обеспокоенный неприкаянностью необычного человека.

Заметим, что Василий Петрович, несмотря на весьма доброе к нему отношение, невзлюбил Свиридова, видя в нём, как и в прочих предпринимателях, хищников нового типа. Среди рабочих он распространял доброту и ратовал против богатства.

В финале читатель узнаёт об излюбленных цитатах из книг, в частности, из сочинений философа Платона, которые постоянно читал и буквально изучал Василий Петрович. Эти цитаты весьма значимы в контексте философии, которую проповедовал герой повести.

«Персы и афиняне потеряли равновесие, одни слишком распространив права монархии, другие – простирая слишком далеко любовь к свободе».

«Вола не поставляют начальником над волами, а человека. Пусть царствует гений».

«Ближайшая к природе власть есть власть сильного».

«Где бесстыдны старики, там юноши необходимо будут бесстыдны».

«Невозможно быть отлично добрым и отлично богатым. Почему? Потому что кто приобретает честными и нечестными способами, тот приобретает вдвое больше приобретающего одними честными способами, и кто не делает пожертвований добру, тот менее расходует, чем тот, кто готов на благородные жертвы».

«Бог есть мера всех вещей, и мера совершеннейшая. Чтобы уподобиться богу, надо быть умеренным во всём, даже в желаниях».

На полях книги рукой Овцебыка было написано как подведение итога: *«Васька глупец! Зачем ты не поп? Зачем ты обрезал крылья у слова своего? Не в ризе учитель – народу шут, себе поношение, идея – пагубник. Я тать, и что дальше пойду, то больше сворую»*. Видимо, уверенный в правоте своих идей, Василий Петрович тем не менее решил, что допустил тактическую ошибку в своей жизни. Может быть, не окончание жизненной программы, а именно это решение и явилось причиной его самоубийства?

A.F. Rogalev

Gomel State University named after F. Skorina

e-mail: afr56@rambler.ru

Restless person in the image N.S.Leskov. About the correct understanding of the main character of the story «A musk Ox».

Key words: image, narrative, N.Leskov, the musk Ox, the misfits-limited people

Examines the image of the strange man, created by N.S.Leskov in his story "the musk Ox". Reveals meaningful layers full name and nicknames of the character. Provides an explanation for the exceptional psychological type represented in the work.

УДК 821.161.3–1.09:39(=161.3)“19/20”

ПАЭТЫЧНА-ПРАЗІЧНАЕ СЛОВА ЯНКІ СІПАКОВА АБ БЕЛАРУСКА-СЛАВЯНСКІМ ХАРАКТАРЫ

Ключавыя словы: проза, паэзія, балада, беларускі характар, славянскі менталітэт.

У артыкуле даследуецца спецыфічнасць беларускага менталітэту, выяўлены яго асноўныя складнікі, прааналізаваны сродкі іх мастацкага ўвасаблення ў прозе і паэзіі Янкі Сіпакова.

Да пачатку звернемся да думкі лаўрэата Дзяржаўнай прэміі БССР, заслужанага дзеяча культуры БССР, нашага земляка Івана Данілавіча Сіпакова (Янкі Сіпакова), у якой, як нам падалося, ёмка і зусім адкрыта выказаны адносіны пісьменніка да абазначанай праблемы. (Да месца будзе адзначыць, што ў аршанскай гарадской бібліятэцы імя А.С. Пушкіна адкрыта імянная зала Янкі Сіпакова). Заўважым, што свядомасць пісьменніка, паэта, эсэіста, перакладчыка на працягу ўсяго творчага шляху была прасякнута імкненнем зразумець дастатку, што мы – беларускі народ і прымусяць усіх сваіх чытачоў паверыць у гэта. І сваёй творчасцю, на наш погляд, Янка Сіпакоў сцвердзіў сваю задуму, пашырыўшы яе на разуменне існасці ўсяго славянскага этнаграфічнага комплексу. Праўда, праблема, аб якой мы хацелі б павесці размову, у такой канкрэтнай фармулёўцы пісьменнікам не распрацоўвалася, хоць яе выразныя рысы бачны амаль што ў кожным яго творы. Акумуляваць іх у адзінае маштабнае цэлае дапамагае «Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы», выдадзены ў Мінску ў 1996 годзе. Чытаем: «Характар – гэта сукупнасць усіх устойлівых псіхічных уласцівасцей чалавека, яго асабістых рыс, якія праяўляюцца ў паводзінах і дзейнасці» (*падкрэслена намі – А.У.*). Для нас гэта дэфініцыя цікавая тым, што яна ўтрымлівае агульнафіласофскае і псіхалагічнае разуменне чалавечага характару як адзінства індывідуальнага і тыповага. Колькі слоў аб «дуэце» гэтых катэгорый. Калі індывідуальнае – гэта своеасаблівае жыццёвае шляху, умоў жыцця і дзейнасці кожнага асобнага чалавека ў праяўленні яго індывідуальных рысаў, то тыповае адлюстроўвае абставіны жыцця людзей, якія жывуць у аднолькавых, агульных умовах. Для нас тыповае – гэта жыццё славянскага этнасу ў рэтраспектыўным паэтычным асэнсаванні ад XX да XI стагоддзя, а індывідуальнае – усё тое, што звязана з жыццядзейнасцю беларусаў (у першую чаргу, землякоў пісьменніка) у пасляваенны час. Канечне, і ў тыповым мы знойдзем (і там, дзе гэта будзе да месца) шмат індывідуальнага – тым больш што жыццё беларусаў у азначаны перыяд амаль не адрознівалася ад жыцця ўкраінцаў ці палякаў, балгар ці чэхаў і славакаў. Калі весці размову аб паэтычна-празічным слове Янкі Сіпакова, то для яго прачытання мы абралі «Веча славянскіх балад» як канцэнтраванае выражэнне «тыповага» і як геніяльнае слова пра братоў-суседзяў (на час напісання «Веча славянскіх балад») і колькі твораў прозы, а менавіта аповесці «Усе мы з хат», «Пыл пад нагамі», «Жыві, як хочаш», «Жанчына сярод мужчын» і нарысы «Акно, расчыненае ў зіму» і «Па зялёную маланку». Лейтматыў і «Веча славянскіх балад», і «лірычнай прозы» – гэта імкненне аўтара раскрыць веліч духу Чалавека-славяніна, багацце яго ўнутранага свету і духоўнай моцы, усведамленне ім сваёй чалавечай годнасці, незалежна ад розных гістарычных эпох і сацыяльных катаклізмаў. Таму ў якасці галоўнай дзеючай асобы, не прымаючай «пад'ярэмнае» жыццё (М. Тычына), на старонках «Веча славянскіх балад» уладарыць Чалавек-змагар за будучае жыццё, якога ніхто не бачыў, але аб шчасці якога марылі многія вялікія розумы і ўладары мазолістых працоўных рук. І менавіта ў яго Я. Сіпакоў знаходзіў такія рысы характару (іх не заўсёды знойдзеш у навуковых кнігах), як «праўда мужыцкая», якой аднак, хоць і цаной жыцця, народ вучыць патрэбна. Так думаў і так дзейнічаў пракуратар цэлага краю Кастусь Каліноўскі (балада «Шыбеніца»), які, напэўна, выжыў бы, «калі б на сяброў па паўстанню данёс». Але ён не пайшоў на здрадніцтва, не стаў шпіёнам, а прыняў сваю Галгофу з развіталымі словамі (мяркую, што іх павінен ведаць кожны наш сучаснік!): «Люблю Беларусь» (1, с. 49). Уважлівы чытач, безумоўна, знайшоў бы ў бескампрамісных паводзінах беларуса Каліноўскага працяг далёкага, сугучнасць з пазіцыяй чэха Яна Гуса: «... Адрачыся? І народу здрадзіць? Прадаваць панесці індальгенцыі... Не, ніколі... (1, с. 149).

Балада «Шыбеніца» прыведзена тут зусім не выпадкова. На наш погляд, менавіта ў ёй ў вобразе Чалавека-змагара цесна знітаваны і дыялектычна спалучаны найбольш паказальныя рысы характару беларускага народа, які на працягу сваёй шматвекавой гісторыі спавядаў адзіны для яго жыццесцвярджальны лозунг – «людзьмі звацца». Перад чытачом прадстае Асоба, для якой вызначальнымі рысамі характару выступае бязмежная любоў да роднай Зямлі-матулькі з яе прыніжаным, прыгнечаным, бяспраўным і працалюбвым народам, апантаная настойлівасць у по-

шуках шляхоў да яго вызвалення. Гэта патрыятызм самага высокага кшталту, у якім ёсць месца для памяці аб блакітным небе над Айчынай і шчыраму, цнатліваму каханню, разуменне народнай мовы як захавальніцы гістарычнай памяці беларусаў і іх талерантнасць, мэтанакіраванасць і непрыняцце прадажнасці і ўсякай пошасці.

Але вернемся да той тыпавасці, у якой паэт зрабіў спробу (адзначна паспяховую!) стварыць цэласны вобраз-характар славянства з усёй шматпланавасцю яго праяўленняў у розных народаў (іх аб'яднаны вобраз паэт даў у «Праслаўенскай баладзе "Пачатак"»: «Працягнеш руку ў адзін бок – там ужо Расія, у другі – Югаславія, у трэці – Украіна, у чацвёрты – Балгарыя, у пяты – Беларусь, у шосты – Польша, у сёмы – Чэхія і Славакія» (1, с. 258). А калі выказацца больш канкрэтна, то паэт знайшоў для стварэння абагульненага славянскага характару, матывацыі дзеянняў і учынкаў розных народаў і плямён тыповыя праяўленні аж у 25 славянскіх народаў і народнасцей. Таму зусім зразумелай становіцца эмацыянальнасць паэтычнага (нават патэтычнага) прызнання Я. Сіпакова: «Мы – другія, мы – славяне... Ну, каму пажаць руку? Супраць брата нават станем, калі ён на тым баку» (с. 184). Дарэчы ў апошняй беларускай рэдакцыі «Веча славянскіх балад» са 196 баладных твораў 9 прысвечана беларусам, 10 рускім, па 8 – балгарам і украінцам, 6 – палякам. Шэраг балад маюць больш шырокае рэгіянальнае асвятленне – заходніх і паўднёвых славян («Сама»), усходніх славян («З'яўленне» і «Навіна»), усіх славян («Грунвальд»), славян Кіеўскай Русі («Пір») і інш.

Што ж было вызначальным для Я. Сіпакова?

Па-першае, гэта высокароднасць народнай чэсці, захаванне яе чысціні і святасці ў самых розных гістарычных умовах (успомнім маленькага македонскага хлопчыка, які нават бачачы забітага грэчаскімі бандытамі бацьку і ведаючы, што і яго чакае смерць, мужна кідае ім у твар: «Я, Пашка Маркоўскі, бандыты, Я – македонец, мужык» (1, с. 23). Не менш трагічна-ўражліва прагучалі словы маленькага вязня з канцэнтрацыйнага лагера: «Я ведаю, вы забойца, мяне вы заб'еце, і толькі за тое, што я пóляк...» (1, с. 16). І колькі слоў з сербскай балады «Урок». Настаўнік Мілаш Паўловіч вучыць дзяцей ведаць: «Што значыць – радасць, воля, смех, Радзіма», хоць і ведае, што апошнія словы заглушыць не школьны званок, а фашысцкія кулямётныя чэргі. А чаму б не ўспомніць і балгарына Хрыста Боцева, які ў барацьбе за чэсць Балгарыі, за волю зямлі роднай на сваіх жа Балканах сустрэўся з куляю так рана...

Па-другое, роўнасць людзей у чалавечай супольнасці, годнасць Чалавека як суб'екта гістарычнага працэсу, годнасць чалавека працы, годнасць падзвіжніка-вучонага, годнасць усіх тых, хто застаецца верным абранай жыццёвай ідэі, як верылі ёй ссыльныя дзекабрысты ў далёкай чыцінскай катарзе, як памятаў пра яе Фёдар Дастаеўскі – «пустэльнік, вязень тайгі сібірскай», як хацеў у сваіх марах аказацца на родных далях прыгонны Тарас, у якога «душа і сэрца плакалі аб неньцы-Украіне». Сваім паэтычным словам Я. Сіпакоў пацвердзіў векавую ісціну – не гінуць у народнай памяці людзі з моцным характарам, моцным жыццёвым стрыжнем, не знікаюць іх постаці ні ў часе, ні ў прасторы. Памятаюць жа людзі Яношыка ў Славакіі, Сценьку Разіна ў Расіі, таго ж Кастуся Каліноўскага на беларускай зямлі.

Па-трэцяе, устойлівасць славянскіх народаў перад тымі сацыяльнымі катаклізмамі, якія ўскалыхнулі іх характары, нават руйнавалі іх жыццё да самых адмоўных вымярэнняў (успомнім войны XIX стагоддзя, Першую і Другую сусветныя войны і інш.), глыбокая вера ў адраджэнне жыццедзейнасці, развіццё іх духоўнасці і творчых магчымасцей. Як нам падалося, уся складанасць у аднаўленні былых сацыяльна-духоўных набыткаў вельмі ёмка, душэўна, эмацыянальна зафіксаваў паэт у беларускай баладзе XX стагоддзя «Кветкі» (жанчына-партызанка перажыла усю горыч гібелі родных і блізкіх у полімі Вялікай Айчыннай вайны, як сімвал усіх славянскіх маці). Гераіня, седзячы на папалішчы сваёй хаты, гаруе, але ў руках трымае зярняткі, з якімі, быццам з жывымі, вядзе нячутную размову: «Узыходзьце, кветкі, буайце, кветкі! Не асыпайцеся вы ніколі! Перамажыце той чорны колер ... » (1, с. 14–15). Мабыць, з падобнымі словамі садзілі жанчыны кветкі на папалішчах Балгарыі і Сербіі, Чэхіі і Славакіі, Расіі, Польшчы, Украіны ...

Па-чацвёртае, дыялектычнае спалучэнне ў славянскім характары ўсеагульнага і індывідуальнага, якое, па Я. Сіпакову, яскрава бачна на векавым імкненні славян да адукаванасці, кніжнасці, асветніцтва, абагачэння духоўнасці асобы, якія дазвалялі адчуваць ім сябе больш устойліва ў розных часавых і прасторавых гістарычных вымярэннях. У кантэксце адзначанага безумоўную цікавасць (і ў наш час) выклікае балада азбукі «Пяроспар» з дзвюма знакавымі фігурамі вялікіх славян – Кірыла і Мяфодзій, такі ж вялікі беларус Францыск. Вялікасць першых двух па Я. Сіпакову, у цвярдзэнні бессмяротнай ісціны – «бо калі славянін забудзе сваю мову, ён і славянінам перастане быць». «І ён, Кірыла, даў для людскіх вачэй літары, а для вуснаў словы», бо вучыць без кніг – «гэта тое самае, што плёскаць віламі па вадзе». І не памыліліся асветнікі – славянская кніга ў рознамоўным афармленні ў наш час вядзе размовы з усім светам, бо дзякуючы Кірылу і Мяфодзію, «сляпыя – убачылі, глухія – пачулі, нямыя загаварылі» (1, с. 212).

Доўга ішло да Беларусі кірылаўскае слова. Не было ў XIV, XV стагоддзях на беларускай зямлі тых, хто мог паспавядаць прастаму людзю, як «хціўцы абрасталі поўсцю кражы..., як мяняюць прайдзісветы свае думкі, сваю скуру», а «прадажныя паэты філіям падонкам кураць». Праўда ж, адзін, па Я. Сіпакову, праўдалюбец знайшоўся і быў гэта – ... адукаваны мядзведзь з Смаргонскай акадэміі ... (1, с. 113). Але знайшоўся адзін Чалавек, у якога сэрцы было прасякнута цягай да ведаў, любоўю, шчырасцю, адданасцю роднай Полацкай зямлі (балада «Кантрабанда»). І «пан», і «фурман» праз граніцу коней гналі ад таго боку, дзе можна паліць і святое, калі загад ёсць на тое», гналі туды, дзе Скарына павінен быў здзейсніць сваю мэту – друкаваць свае кнігі дома, таму што першыя 23 кнігі Бібліі, пракаменціраваныя ім самім, былі надрукаваны ў першым беларускім кнігавыдавецтве ў Празе ў 1517–1519 гг. Актыўная кнігавыдавецкая дзейнасць першадрукара працягнуцца ў Вільні, куды ён вернецца ў 1521 годзе. Вось ён, цудоўнейшы прыклад таго, як асабістая мара, можна сказаць, скразная рыса скарынінскага характару стала сімвалам адукаванасці беларускай нацыі, яе сусветнай свядомасці.

І, нарэшце, яшчэ аб адным – непадзельнасці ўсеагульнага з індывідуальным у баладах аб прасякнутасці кожнага чалавечага характару такім усеабагульным пачуццём, як каханне. Радкі, напоўненыя інтымным пачуццём, заварожваюць, даносяць да чытача драматызм прымусу ў адносінах да жанчыны (дзяўчыны) у ханскім гарэме і панскай сядзібе, у палоне «Надумаў прыхадзень паганы жанчын, як коней запрагаць». Але ж якая мяккасць і задушэўнасць плыве з вуснаў закаханых, у якіх «Ён» і «Яна» – гэта і ёсць адно непадзельнае і паміж імі, і ва ўсім свеце. Лейтматыў адзін: і каханне і «пачуцці ніколі нікому віной не былі». «Памерці адразу з каханай, то значыць для нас з ёю жыць».

Не спалохала папярэджанне панскага цівуна вольную беларускаю дзяўчыну – маўляў, калі выйдзе замуж на прыгоннага, то і сама рабою стане. А ў адказ чуе: «Я сама сябе гэтак караю, бо я ж Яна больш волі люблю» (1, с. 140).

І колькі радкоў з польскай балады-плачу «Просьба», якая гучала як прызнанне ў вялікім каханні Барбары Радзівіл з няпрызнанай каралеўскім дваром сям’і да караля Сігузмунда – ... «колькі зласліўцаў прыдворных хацела разняць нашы рукі», а «ён не паддаўся» – і аб заўчаснай смерці каханай «плакаў і многа і шчыра» (1, с. 133–134).

На жаль, нам не ўдалося дазнацца у Івана Данілавіча, чаму твор «Жанчына» не надрукаваны ў «Вечы славянскіх балад», скажам, як «Жаночая балада XX стагоддзя». Думка – не выпадковая: вельмі ўжо пяшчотна, замілавана разважае пра беларускую жанчыну (а на яе месцы магла быць і балгарка, і полька, і чэшка ці славачка). Успомнім гэтыя радкі:

*Тваё жыццё, – як бліскавіцы міг,
Твая усмешка век нам цёпла свеціць,
Спяшаем да цябе з нягод усіх,
Як на кругі свае спяшае вецер.
А ты – святая, як сама любоў –
Раджала фараонаў і рабоў,
Каб жыццедзейнасць не магла спыніцца.*

*Ты – маці, жонка; ты – дачка, сястра.
Твая заўсёды голая пара.
Дазволь, жанчына, у ногі пакланіцца.*

А цяпер – да «лірычнай прозы». Калі ў баладных творах пісьменнік галоўную ўвагу канцэнтравалі на вызначальных, сутнасных рысах таго ці іншага славянскага народа і падкрэслівалі іх адметнасць і своеасаблівасць, то ў праявістых творах (а яны, галоўным чынам, прысвячаліся яго землякам) увага канцэнтравалася на паўсядзённых паводзінах і ўчынках, мабыць, і зусім не выразальных, але такіх, якія дамалявалі чалавечыя характары, раскрываюць праяўленне сутнасці асобы ў самых розных сацыяльна-маральных вымярэннях, часта зусім не супаставімых. Хоць бы, напрыклад, такіх, як цяга да ведаў, да роднай беларускай кніжкі, з аднаго боку (апавяданне «Знаёмыя жнівеньскія сны») і зайздроснасць, сквапнасць, завіслінасць (апавяданні «Маўклівыя людзі», «Слухай, сыноч» і інш.). Пісьменнік разважае над пражытым героямі жыццём, шукае адказы на тое, а ці было яно правільным і людскім (апавяданне «Кульбы»), сцвярджае, што сутнасць шчаслівага сямейнага жыцця не ў прыныцы «жыві, як хочаш». Яна праяўляецца тады, калі чалавек «раніцю з радасцю бяжыць на працу, а ў вечары – таксама з радасцю – вяртаецца да дому». Менавіта, у працоўным калектыве, у супольнасці чалавек знаходзіць адказы на шматлікія жыццёвыя перапляценні і супярэчнасці (апавесць «Жыві, як хочаш»). Чым не цікавы выраз: «умець пад адным сонцам бялізну сушыць». У апавесці «Пыл пад нагамі» пісьменнік асабліва выдзяляе такую рысу характару, як уменне быць падрыхтаваным да таго, што ў жыцці часам «усё здараецца раптоўна: любоў і рэўнасць, злосць і радасць».

Вясновае жыццё... Менавіта яно з аптымальным спалам умоўнага і рэальнага закладвае ў памяці цагліны павагі і пашаны да таго месца, дзе нарадзіўся і вырас, дзе векавалі бацькі, дзе ўмелі

пакланяцца пачуццёва-містычнаму пачатку, таму, што ў паўсядзённай працы вучыць жыць, працаваць, паважаць векавыя традыцыі.

Цяпер – гэта толькі этнаграфічныя каштоўнасці, але калісьці на вёсцы пакланяліся і старэнькай сяўні, і забытаму цэпу, і патрэсканым ступе і жорнам, і дзяжы, і печы, і калаўротам і кроснам, памяталі пра тыя вясковыя кірмашы, што адбываліся ў дні вялікіх царкоўных свят, паважалі талаку, як калектыўны клопат у вырашэнні жыццёвых патрэб аднавяскоўцаў. Дабрата і шчодрасць сэрца, чуласць і спагада чалавечаму гору, народны гумар і родная мова, беражлівыя адносіны да роднай зямлі і прыцягальнай цудоўнай прыроды, і яшчэ шмат чаго аб чым можа і не ўспомніш – гэта і ёсць тая рэчаіснасць, у якой асноўныя рысы характару беларуса складаюцца, замацоўваюцца і становяцца пэўнымі жыццёвымі правіламі.

А што гэта ўсё не губляецца ў часе і прасторы, пісьменнік пераканаўча адлюстравваў у сібірскіх нататках «Па зялёную маланку». На наш погляд, гэта не толькі найцікавейшы нарыс – гэта глыбокі пісьменніцкі філасофскі роздум над жыццём беларускіх сібіракоў (ці сібірскіх беларусаў), якія па волі лёсу аказаліся далёка ад Беларусі. У нечакана цяжкіх умовах яны выжывалі, выжылі, не згубіліся і не разгубіліся і, як лічыць, пісьменнік, менавіта таму, што захоўвалі сваё спрадвечнае, сваю бацькоўскую мову, песні, звычаі і абрады, як «штодзённы ўсход сонца», як непраходзячую духоўную каштоўнасць. А гэта якраз і ёсць тое менталітэтнае, індывідуальна-непаўторнае, чым ганарацца і што носяць у душы і сэрцы беларусы, незалежна ад таго, жывуць яны ў Канадзе ці Аргенціне, вялікай Маскве ці Далёкім Усходзе. Вось, да прыкладу, не забыліся ў Сібіры парэчкі называць толькі парэчкамі, журавіны – толькі журавінамі, бульбу – бульбай, хату – хатай і г.д. І, хоць нарадзілася і вырасла далёка ад Радзімы бабка Марына, але не згубілася ў яе сібірскай мове такія родныя для яе «а чаго», «а куды». Ці яшчэ – найцікавейшы прыклад. Спячэ бліноў, смачна паесць іх са скваркамі, а потым скажа дамашнім: «Ну, вось, як ўсё роўна дома пабыла, у хаце бацькавай паснедала». А як заслухоўваліся сібіракі, калі гучала беларуская дзявочая ці жніўная песня!

Спецыфічнасць беларускага характару, менталітэту беларусаў сібіракі бачылі ў іх духоўнай устойлівасці, і разам з тым індывідуальнасці: адзін – гэта непаўторны аптыміст, другі – мог добра «клянуць» на дарэчы падкінуты жарт, трэці – ішоў па жыцці з усімі былямі і небыліцамі, чацвёрты – адчуваў празмерную радасць ад працы на зямлі і г.д.

Падсумоўваючы адзначым, што такім вось чынам прачыталася нам паэтычна-празаічнае слова Я. Сіпакова з яго жыццёвым напаўненнем і літаратурным афармленнем такога найскладанейшага духоўна-псіхалагічнага феномена чалавечага жыцця, як характар з яго агульнаславянскай асновай і канкрэтна-беларускай напоўненасцю.

Літаратура

1. Сіпакоў, Янка. Веча славянскіх балад / Янка Сіпакоў. - Мн. : Мастліт., 1988. - 263с.

A.V. Rusecki

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

The Poetic-Prose Speech of Janka Sipakou is dedicated to Belarusian-Slavic Mentality.

Key words: prose, poems, ballad, Belarusian character, Slavic mentality.

The article deals with peculiarities and main components of Belarusian mentality analyzes the basic artistic principles in Janka Sipakou's prose and poems.

B.I. Русілка

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава

e-mail: rusilka@tut.by

УДК821.161.3-311.6.09

МАСТАЦКАЕ АСЭНСАВАННЕ ХАРАКТАРУ БЕЛАРУСАЎ Ў РАМАНЕ У. ГНІЛАМЁДАВА “ПАСЛЯ ВАЙНЫ”

Ключавыя словы: народны характар, вобраз-персанаж, сродкі стварэння характару, эстэтычная функцыя партрэта, псіхалагізм.

У артыкуле разглядаецца спецыфіка мастацкага ўвасаблення нацыянальнага характару беларусаў у рамане У. Гніламёдава “Пасля вайны”, прааналізаваны асноўныя тыпы народнага характару ў творы, вызначаны найбольш эфектыўныя прыёмы стварэння вобраза-персанажа (апісанне ўчынкаў, партрэт, унутраныя маналогі, мова).

Апублікаваны ў 2015 годзе раман доктара філалагічных навук акадэміка У. Гніламёдава “Пасля вайны” з’яўляецца арганічнай часткай гістарычнай эпопеі, у якой аўтар паставіў перад сабой маш-

табную задачу: стварыць мастацкую гісторыю беларускага народа праз гісторыю сваёй сям’і, паказаць, як гаворыць сам пісьменнік, “чалавека XX стагоддзя, ці, дакладней, чалавека ў плыні часу мінулага стагоддзя” [1, с.4]. У выніку напружанай і плённай працы выйшлі з друку ўжо шэсць кніг, кожная з якіх стала чаканай і істотнай з’явай у сучаснай беларускай літаратуры: “Уліс з Прускі” (2006), “Расія” (2007), “Вяртанне” (2008), “Валашкі на мяжы” (2014), “Вайна” (2014), “Пасля вайны” (2015). Раней выдадзеныя раманы гістарычнай хронікі У. Гніламёдава былі высока ацэнены навукоўцамі (грунтоўныя даследаванні В. Жураўлёва, М. Мішчанчука, В. Локун, Я. Гарадніцкага, З. Драздовай, Т. Тарасавай, Т. Студзенкі, М. Мікуліча, А. Раманчука, І. Шаладонава, Г. Навасельцавай). Разам з тым новы твор У. Гніламёдава пакуль не атрымаў літаратуразнаўчага асэнсавання.

Асноўнае мастацкае дасягненне У. Гніламёдава – стварэнне маштабнага нацыянальнага характару беларуса праз вобраз Лявона Кужалы, які годна праходзіць праз няпростыя і часам трагічныя выпрабаванні XX стагоддзя і захоўвае памяркоўнасць, чалавечую прыстойнасць, дабрыню, справядлівасць і сялянскую ўгрунтаванасць у роднай зямлі, бязмерную любоў да яе і да родных людзей. Як справядліва зазначыла В. Локун, “Лявон Кужаль – вобраз-тып, які па сваёй анталагічнай сутнасці стаіць упоравень з коласаўскім Міхалам і мележаўскім Васілём Дзятлікам” [2, с.159]. Дадатковую эмацыянальную “падсветку” надае вобразу яго аўтабіяграфічны характар (прататыпам Лявона Кужалы стаў дзед пісьменніка Лявонцій Міхайлавіч Сцепанюк). У рамане “Пасля вайны” эмацыянальны фон асабліва моцны, бо побач з галоўным героем пастаянна яго “гадованік” Валодзік (нават па імені няцяжка здагадацца, што прататыпам гэтага персанажа з’яўляецца сам аўтар твора). Ужо немалады Лявон з бязмежнай ахвярнай любоўю ставіцца і да жонкі Фёклы, і да пасынка Васіля, і асабліва да ўнукаў, “дзед ... быў уважлівы і зычлівы, падтрымліваў і дапамагаў, з ім пра ўсё можна было пагаварыць, абмеркаваць любую справу” [3, с.41]. Тое, што родных па крыві дзяцей у яго не было, надае асаблівае высакародства адносінам Лявона да сямейнікаў.

Раман “Пасля вайны” мае выразныя адзнакі рамана-хронікі, ён ахоплівае перыяд з 1944 па 1955 год, аўтарскі апавед пра падзеі ідзе паслядоўна і непаспешліва, з пільнай увагай да здавалася б, нязначных фактаў жыцця многіх людзей. Такім чынам ствараецца аб’ектыўная і поўная карціна народнага жыцця. Храналагічнаму сюжэту адпавядае тая заканамернасць, што асноўным сродкам характарыстыкі вобразаў-персанажаў з’яўляецца апісанне іх учынкаў. Ваенная рэчаіснасць дала прыклады сапраўднага гераізму звычайных вяскоўцаў: Сяргей Вірко з суседніх Ратайчыц паўтарыў подзвіг Аляксандра Матросова, што вельмі ўразіла прускаўцаў; у вёску прыходзяць пахавальныя са словамі “паў смерцю храбрых”; пасынак Лявона Васіль вяртаецца з вайны з узнагародамі, сярод якіх медаль “За адвагу”.

Аднак мірнае пасляваеннае жыццё патрабуе не меншай мужнасці. Пасля эйфарыі перамогі (яна выдатна паказана на фоне майскага квітнення прыроды, у якім аўтар падрабязна апісвае кожную кветку з яе непаўторным пахам) наступае цяжкі час новых “прадразверстак”, калі сялянам (Тупчыкам, напрыклад) прыходзілася сілай бараніць свой апошні хлеб; сталінскіх рэпрэсій, пад якія трапіў Лявонаў сваяк, хросны Валодзіка Якаў Арыстархавіч Пац, а потым, “за каласкі”, і стрыечная сястра Грунька. І ўсё ж самым сур’ёзным выпрабаваннем для заходнебеларускага сялянства стала калектывізацыя. Лявон доўга вагаецца, раіцца з сямейнікамі, перажывае, перш чым прыняць рашэнне аб уступленні ў калгас. З вялікім псіхалагічным майстэрствам перадае У. Гніламёдаў унутраны душэўны стан свайго героя ў апошнюю ноч перад абагульненнем, калі Лявон, тайком ад усіх, развітваецца з кабылай Паняй, кароўкай Ланькай, стараецца накарміць іх смачней і думае пра будучыню. “Паказытаў Пані шыю, патрапаў грыву. Паню ён даглядаў, на Юрыя на ёй не працаваў, крапіў свянцонай вадой і выводзіў на поплаў.

– Заўтра абагульненне, пойдзеш, косю, у калгас.

Здалося, што на вачах у Пані заблішчалі слёзы. Лявон доўга маўчаў, нібы падсумоўваючы перажытае, ціха сказаў: “Без каня я не селянін. А калі не селянін, то хто я?” [4, с.54].

Сялянскую сутнасць і адначасова рамантычную акрыленасць характару Лявона выдатна перадае светлая і святочная сцэна жніва, калі ён разам з Васілём косіць жыта і захапляецца прыгажосцю прыроды і радасцю мірнай працы. Лявон, “працоўнік па сваёй сялянскай прыродзе” [5, с.22], усхвалявана слухае жаваранка: “Гэта ж і нашы дзяды слухалі гэтую песню, і прадзеда. І сто гадоў назад, і тысячу, і болей. Дзіва!” [5, с.22]

Гэта канцэптуальна важны эпізод рамана, ён выразна пераклікаецца са сцэнай касьбы, апісанай у рамане І. Мележа “Людзі на балоце”. Рэмінсцэнцыі і алюзіі, якія звязваюць творы двух пісьменнікаў – “палешукоў”, тыпалагічная блізкасць герояў – заканамернасць, і бо сам У. Гніламёдаў неаднаразова пацвярджаў пераемнасць паміж іх творчасцю.

Лявон – цэнтральны, але далёка не адзіны эстэтычна пераканальны вобраз-тып гістарычнай хронікі. Арыгінальная і недастаткова глыбока распрацаваная ў беларускай прозе мадыфікацыя во-

браза селяніна – “кулакі”, заможная сям’я Якава Арыстархавіча Паца і яго брата Амброжыя. Характар умелага гаспадара, вальяжнага і ўсмешлівага Якава Арыстархавіча выдатна перадаюць псіхалагічна напоўненыя партрэтныя замалёўкі: “Твар чыста паголены, адзначаны годнасцю. Відаць было, што амбітнасці чалавеку пазычаць не трэба, яе ў яго і так хапала” [5, с.28]. Нягледзячы на сувязь з партызанамі, Пацу прыйшлося другі раз трапіць у сталінскую турму і высылку, аднак жа ён з уласцівай беларусам трывушчасцю неяк прыстасоўваецца да сітуацыі і не канфліктуе з уладамі. Магчыма, выжыць яму дапамагае той факт, што Пацы, “людзі набожныя і багамольныя” [5, с.27]. Трэба падкрэсліць, што вяскоўцы ўвогуле сур’ёзна і адказна ставіліся да рэлігіі: “Грэх перад Богам прускаўцы лічылі чымсьці горшым нават, чым злачынства” [3, с.35].

У. Гніламёдаў стварае цэлую галерэю выдатных жаночых вобразаў, сярод якіх вылучаецца архетып “жанчына-маці”, ахвярная працаўніца. У рамане “Пасля вайны” глыбокі сімвалічны сэнс нечакана атрымлівае эпізадычны вобраз удавы Хомчыхі, перад смерцю якой ледзь не ўся вёска прыходзіць развітацца з жанчынай. Вынаходніца, выдумшчыца, аптымістка, нягледзячы на тое, што пахавала трох малых сыноў ад голаду, а адзін не вярнуўся з вайны. Цяжкі ўдовін лёс асэнсоўваецца праз выразную рэмінісцэнцыю: “сухія, маршчыністыя, з нягнуткімі агрубелымі пальцамі рукі” [3, с.19]. Гэтая сінекдаха, знаёмая нам па вершах Максіма Танка “Рукі маці” і “Мыццё бабкі Улліны”, падключае да стварэння вобраза дадатковы эстэтычны вопыт, напрацаваны беларускай літаратурай.

Новы гістарычны досвед мяняе сэнсавыя напавенне жаночых вобразаў рамана. Характары малядзых беларусак загартоўваліся ва ўмовах цяжкай прымусовай працы ў Германіі (Параска Хлябіч) і ў сталінскіх лагерах (Грунька). Складана было гераіям захаваць чалавечую і жаночую годнасць, аднак яны вярнуліся да нармальнага жыцця нескаранымі, хоць, мяркуючы па выразных партрэтных характарыстыках, няўчасна ссівелай Груньцы прыйшлося заплаціць за свабоду значна большай цаной.

Ніводзін з раманаў хронікінамагчыма ўявіць без вобраза “вечнага вандроўніка” Кузёмкі, краўца, мясцовага філосафа і вастраслова. У пэўных адносінах гэта антыпод Лявону-селяніну, “валачашчы чалавек, ... пустаход, бадзяга” [3, с.7]. Аднак свая прывабная таямніца ёсць і ў гэтым персанажы: “– Вы за зямлю трымаецеся, а я ў руху, – Кузёмка загадкава ўсміхаўся.” [5, с.22]. Ён мае сваю думку пра тое, што адбываецца ў свеце, разважае і ацэньвае жыццё. Мова Кузёмкі яркая і метафарычная, насычаная прыказкамі і прымаўкамі, якія перадаюць асаблівасці беларускага менталітэту: “Менш гавары, то больш пачуеш” [3, с.9]. У шматлікіх партрэтных апісаннях гэтага вобраза-персанажа падкрэсліваюцца індывідуальныя дэталі: нязменная шапка-магерка і боты з зіхоткімі халявамі, прадмет асаблівага клопату героя. Гэтая дэталі становіцца своеасаблівым знакам персанажа, набывае самастойнае значэнне, нездарма дасціпная і вострая на язык Фёкла параўноўвае з ёй толькі што накрытую бляхай страху сваёй хаты: “блішчыць, як Кузёмкавы боты” [5, с.27].

У рамане “Пасля вайны” асабліва відавочным становіцца майстэрства аўтара ў стварэнні партрэтных апісанняў. Партрэт і дэталі адзення заўсёды даюць уяўленне і пра характар чалавека, і пра абставіны яго жыццёвага лёсу.

“Госці па-святочнаму апранутыя: Якаў Арыстархавіч пры гальштуку, з кульбай. Хвядося – у прыгожай хустцы-шаліноўцы. Якаў у пінжаку і нагавіцах з ільнянога палатна. Сярэбраны ланцужок, які звісаў з нагруднай кішэнькі, сведчыў, што гаспадар мае гадзіннік і свядома абыходзіцца з часам. Амброжый надзеў чорны гарнітур, ён ужо колькі месяцаў як удавец” [5, с.27]. Большасць герояў мае пастаянныя характэрныя дэталі партрэту, якія пастаянна паўтараюцца аўтарам: нязменныя капялюш і гальштук Якава Арыстархавіча, якія сведчаць пра яго унутраную інтэлігентнасць, непакорная пасмачка валасоў над ілбом Лявона, якую ён увесь час стараецца прыгладзіць, нібы шукае выхаду з цяжкай сітуацыі і супакойвае сам сябе. Магчыма, асаблівая эстэтычная функцыя партрэту ў рамане звязана з тым, што гэта твор усё ж малападзейны ў параўнанні з іншымі часткамі гістарычнай хронікі, і аўтар мае мажлівасць засяродзіцца на стварэнні пераканальных вобразаў-персанажаў.

Яркім дадатковым сродкам стварэння вобраза з’яўляецца імя і прозвішча персанажа. Так, простае імя і сялянскае па змесце прозвішча Кужаль характарызуюць сутнасць галоўнага героя, “перакручанае” вяскоўцамі ў Свісціян імя Себасц’ян перадае адмоўную ацэнку асобы, а імя старшыні калгаса Арбітра Аўдзеевіча не толькі здзіўляе, але і прымушае задумацца над асаблівымі паўнамоцтвамі героя.

Такім чынам, у рамане “Пасля вайны” У. Гніламёдаў выкарыстоўвае апрабаваныя ў папярэдніх раманах сродкі мастацкай выразнасці: характарыстыку героя праз учынак, які апісваецца ў падрабязных побытавых і псіхалагічных дэталях; унутраныя маналогі, няўласна-простую мову героя, якія надаюць пераканальнасць вобразу; індывідуалізацыю мовы героя і яго выразны партрэт, у якім часта падкрэсліваецца нацыянальная адметнасць адзення і трапная сэнсавыя напавенныя дэ-

таль. Дарэчнае выкарыстанне гэтых і іншых мастацкіх прыёмаў сведчыць пра высокі ўзровень майстэрства празаіка.

Літаратура

1. Уладзімір Гніламёдаў. Уліс трапіць у Расію / Уладзімір Гніламёдаў // Літаратура і мастацтва. – 2007. – 19 кастрычніка. – С. 4.
2. Локун, В. Проза Уладзіміра Гніламёдава: адрэзанне нацыянальнага эпаса / Валянціна Локун // Уладзімір Гніламёдаў: “Заставацца сабой...” / уклад. Мікола Мікуліч. – Мінск: Выдавецтва “Чатыры чверці”, 2012. – С.150–172.
3. Гніламёдаў, У. Пасля вайны:раман / У. Гніламёдаў // Палымя.– 2014.– № 11.– С. 3– 47.
4. Гніламёдаў, У. Пасля вайны:раман / У. Гніламёдаў // Палымя.– 2015.– № 6.– С. 10–76.
5. Гніламёдаў, У. Пасля вайны:раман / У. Гніламёдаў // Палымя.– 2014.– №12.– С. 3–48.

V.I. Rusilka

Vitebsk State University named after P.M. Masherev

e-mail: rusilka@tut.by

Artistic interpretation of the identity of the Belarusians in the novel "After the War" by V. Gnilomyodov

Key words: national identity, image, character, means of creating the character, aesthetic function of the portrait, psychology.

The article reveals the specifics of artistic expression of the national identity of the Belarusians in the novel "After the war" by V. Gnilomyodov. The main types of national identity have been analyzed. The most effective ways of creating a character (description of behavior, portrait, inner monologues, language) have been studied.

I.B. Саматой

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава

e-mail: regina.vitebsk@mail.ru

УДК 821.161.3-3.09(438)"19/20"

НАЦЫЯНАЛЬНЫ ХАРАКТАР БЕЛАРУСА Ў ТВОРЧАСЦІ САКРАТА ЯНОВІЧА

Ключавыя словы: беларускамоўная літаратура Польшчы, нацыянальны характар, вобраз, беластоцкі беларус, чалавек-маргінал.

У артыкуле даследуецца нацыянальны характар беларуса ў творчасці Сакрата Яновіча; раскрытае псіхалагічнае і сацыяльнае драма чалавека-маргінала беларуска-польскага памежжа ва ўмовах урбанізацыі; паказваюцца як станаўчыя, так і адмоўныя асаблівасці нацыянальна-этнічнага менталітэту.

Літаратурная творчасць Сакрата Яновіча – найбольш прыкметная з’ява сярод беларускага прыгожага пісьменства ў Польшчы другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзя. Яго творчы шлях храналагічна пралягае ў рэчышчы ўсёй дзейнасці Беларускага грамадска-культурнага таварыства і беластоцкага літаб’яднання “Белавежа”. Таму разнастайныя працэсы ў грамадскім, культурным і палітычным жыцці не толькі так ці інакш уздзейнічалі на станаўленне і развіццё мастакоўскай індывідуальнасці, але і знайшлі непасрэдны адбітак у творчасці беластоцкага пісьменніка.

С.Яновіч вядомы як аўтар лірычных мініячур, псіхалагічных апавяданняў, навукова-філасофскіх эсэ, дзённікавых запісаў на беларускай і польскай мовах, якія склалі зборнікі “Загоны” (1969), “Сярэбраны яздок” (1978), “Самасей” (1992), “Доўгая смерць Крынак” (1993), “Лістоўе” (1995), “Дзёнік 1987 – 1995” (1997), “Даліна поўная лёсу” (1993), “Terra incognita: Bialogus” (1993), “Айчына. Беларускія сляды і знакі” (2001), “Хатняе стагоддзе” (2008) і інш. У ягонай творчасці, як у фокусе, перасякаюцца вектары многіх жанравых, стылістычных і канцэптуальных пошукаў “белавежцаў” – ад паэтычнага сузіральна-пасіўнага прыродаапісання праз быццёвую прозу да востра выказанага беларускага стаўлення ў публіцыстыцы, што, у сваю чаргу, дазваляе бачыць у яго творчасці рэцэпцыю тых важкіх, істотных ідэй, якімі жыло беларускае насельніцтва Польшчы пасляваеннага перыяду. На фоне сумежнай, польска-беларускай нацыянальнай рэчаіснасці аўтар удумліва раскрыў лёс беларускага народа, па-мастацку праўдзіва і тонка апісаў нацыянальны склад характару, духоўна-псіхалагічны стан герояў сваіх твораў – месчачкоўцаў з Беластоцчыны.

Ужо з пачатку сваёй творчай дзейнасці С. Яновіч увайшоў у літаратурны працэс на Беластоцчыне, як выразны прадстаўнік лірычнай прозы, дасягненні якой у беларускай літаратуры

справядліва звязваюць найперш з імем Янкі Брыля. Сапраўды, старонкі ўсіх твораў С. Яновіча адметныя ўсхваляваным, эмацыянальным асэнсаваннем падзей рэчаіснасці.

Кніга “Доўгая смерць Крынак” (1993) пацвярджае той “архетып драматычнага ўспрымання быцця” [1, с.208], які справядліва адзначыў у творчай манеры С.Яновіча даследчык У.Гніламёдаў. Беластоцкага творцу востра хвалюе тэма родных каранёў, лёс беларускай вёскі і яе жыхароў. Адступаючы ад лепшых традыцый беларускай прозы ў паэтызацыі вёскі, як захавальніцы нацыянальных традыцый, усяго самага чыстага і светлага, з уласцівай яму драматычнай вастрынёй, якая часам узмацняецца да трагічнага гучання, аўтар разважае пра лёс вёскі, “мардабойнай” беластоцкай правінцыі, гістарычна асуджанай на знікненне, выраджэнне (“Доўгая смерць Крынак”, “Занатоўкі на памяць”, “Вёскішча, багіня ганьбы” і інш.). Письменнік не ідэалізуе вясковы побыт, бачыць задушанасць сялян працай і аб’ектыўнае імкненне людзей жыць лепш: “Ніхто не ведае, калі ці было добра ў вёсцы. Мяркуючы па тым, як ад самой старажытнасці людзі імкнуцца ў гарады, гэта і ёсць адказ” [6, с.60].

Спрабуючы сам растлумачыць сваю меланхолію на сялянскім вяселлі, С. Яновіч бачыць побач з багіняй кахання Венерай багіню ганьбы, Вёску, дакладней, Вёскішчу, якой усе саромеюцца і смерці якой чакаюць. Письменніку сумна і ад таго, што разам з вёскай знікаюць і народныя песні, адметная культура, мова.

Беларуская вёска для яго – радзімы дом і найвялікшая трагедыя сучаснасці. “Каб не пошукі лепшай долі, дык зусім бы не пакідаў свой дом пад вішняю ў яблыневым садзе” [6, с.56]. Такія думкі С. Яновіча, напэўна, амаль кожны жыхар Беластоцчыны палічыў бы глупствам, таму што большасць з іх марылі пакінуць сялянскі быт і цяжкую працу на полі. “Рассохлы парог хаты бацькоў пакінуць, каб ад долі ўцячы, – можаш. Туманны ўсход і пах ліпаў забыць, каб шумным асфальтам прайсціся, – можаш. Усмешку дзяцінства і радасць жыцця пагасіць, каб далёкія моры наблізіць, – можаш. Слова, песню сваю ў тыя дарогі шпурнуць, каб хутчэй слупы верставыя міналі, – таксама можаш” [7, с.73].

Празаіка востра хвалюе праблема нацыянальнага характару беластоцкага беларуса, чалавека-маргінала, які з усіх сіл імкнецца ў горад, і, як правіла, знаходзіць там расчараванне. Як падкрэслівае літаратуразнаўца Ян Чыквін, галоўныя персанажы С.Яновіча – нешчаслівыя людзі, якія, трапіўшы ў чужое асяроддзе, “...хутка пераходзяць з катэгорыі вясковых людзей “нармальных” у катэгорыю “ніжэйшую” [4, с.172]. Аднак той “комплекс віны перад вёскай і беспадстаўная варожасць да горада” [4, с.173], якія заўважаў Я. Чыквін у героях С. Яновіча істотна змяніўся: віны ў характарах маладых беластоцкіх беларусаў значна менш, затое больш фанабэрлівасці і пыхлівасці, беспадстаўнага гонару за свае гарадскія пасады. Творца разважае пра тое, як “...цывілізацыя поля і хлява, сутыкнуўшыся з фабрычнаю, пакрывілася ў характарах” [6, с.64], пра тое, што маладыя – ужо не сяляне. “Адны старыя пачуваюцца сялянамі, і таму па іх тварах скачуць gryмасы вінаватасці. О, яны добра разумеюць, што ўсенька непрыгожае можна выкінуць толькі ад іх” [6, с.17]. Старыя саромеюцца таго побыту, у якім пражылі жыццё, і нават сваёй мовы і лічаць за шчасце скончыць жыццё служкамі ці прыжываламі ў гарадскіх кватэрах маладых.

С.Яновіч імкнецца больш пільна ўгледзецца ў абліччы сваіх герояў, ствараючы ў “Доўгай смерці Крынак” цэлую галерэю псіхалагічных партрэтаў: адзінокі Антон, Настуся-пані, старая Гандзя, Марка Бядоцік, вясковы “інтэлігент” Зюнь, найбольшая мара якога пра хату ў Варшаве, Мардацік, які ўвесь набытак аддаў сваім гарадскім дзецям, мужыкаватая Манька Вусатая, злодзей, “свежы” паляк Сікель, “блішчашая чужаземіца” Івона, Галячыха, якая “была ўся з дабрыні” [6, с.8]. Настрой твораў С. Яновіча мінорны, сумны, нават балючы. Гэта тлумачыцца ідэйна-эстэтычнай устаноўкай, свядома скіраванай не на ідэалізацыю беластоцкай правінцыі і яе жыхароў, а на раскрыццё адметнасці індывідуальных характараў, асобаў, якія ў лірычнай прозе атрымліваюць дасканалое выяўленне.

Аўтар ставіцца да сваіх герояў з вялікай любоўю, але яна ў письменніка строгая, захаваная за аб’ектыўным апісаннем падзей, за стрыманай аўтарскай інтанацыяй. С. Яновіч ужывае нават дастаткова рэдка для лірычнай прозы прыём своеасаблівай “эстэтычнай правакацыі”, калі тэкст выклікае адчуванне непрыняцця сказанага, пратэст, прымушае да шукацтва да падтэксту і паволаму зразумець аўтара. Выразны ў гэтым сэнсе абразок “Пахаванне Ганьдзі”, у якім падрабязна, з дробнымі дэталямі апісваецца багатае пахаванне жанчыны-працаўніцы, якой “пашанцавала са смерцю”. Апошнія сказы твора прасякнуты ўнутранай палемікай: “Хто-ж гэта калі бачыў, каб на нашай вёсцы чалавека так хавалі? Ганьдзю першую” [6, с.21].

На асабліваю вышыню мацярынскай самаахвярнасці ўнесены С. Яновічам вобраз Галячыхі, якую біў п’яніца-сын, што жыў на матчыны грошы. “Пакуль жыў-дажываў ён, чыпела і яна. Пахавала яго перад Калядамі, у белавою, адліжную снежавіцу. Зіму перазімавала, каб легчы ў зямлю ў цёплы і зялёны поўдзень, нека пасля Юр’я. А калі варочаліся ўсе з могілак, знецярплівелыя пакрысе жалобнасцю ў такую ясныту палёў, нехта сказаў пра нябожчыцу: не сцяrpела харошасці бяз

Віценькі” [6, с. 51]. Моцна гучыць у апавяданнях матыў няўдзячнасці дзяцей і беспрытульнасці, фізічнай і духоўнай, іх бацькоў, што прадалі свае хаты і аддалі дзецям апошняе.

Непрывабнымі чорнымі фарбамі малюе аўтар “заімшэлы” Крынкі і здзіўляецца: “Не зразумець мне, дзеля чаго жывуць у Крынках людзі. Даўным-даўно павінна іх не быць; урослыя ў зямлю будынкі й размытыя вуліцы тут будуць уккрытыя свяжуткімі бярэзнічкамі, грыбнымі пралескамі” [6, с.55].

Праблема пакінутых бацькоў хвалюе беластоцкага пісьменніка як адна з прычын сённяшняга вымірання беларускіх вёсак. Маладыя ад’язджаюць у гарады і, пакуль не пасівеюць галовы, без патрэбы не наведваюць старых. Гонар за іх, сорам перад імі прыходзяць ужо потым, калі памёр бацька і маці няма каму дапамагчы адрамантаваць дах.

Памылкі бацькоў у выхаванні сваіх дзяцей-беларусаў перш за ўсё хаваюцца ў сляпым жаданні лепшага жыцця, абавязкова гарадскога, маладому пакаленню. Усе забывацца на развіццё пачуцця пашаны да сваіх продкаў, культуры. Так, галоўны герой мініяцюры “Вяртанне Мардаціка” спецыяльна адправіў сваіх дарослых дзяцей жыць у горад, дапамагаў ім грашыма, парэзаў авечак на кватэру цесцю. Сын і дачка ж пад старасць бацькоў вырашылі забраць Мардаціка з жонкаю да сябе і прадаць іх вясковы дом. Так яны “асудзілі” яго і матку. Стары пахаладзеў, калі пачуў прапанову дзяцей. Вяртаўся з горада ў вёску і “біўся з недарэчным успамінам пра квактуху, якая, выседзеўшы качанятаў, утапілася ў лужку за выганам, калі тыя падраслі й палезлі плаваць” [6, с.35].

Адносіны да вёскі персанажаў С.Яновіча адметна змяняюцца ад старога пакалення да маладошага. Тыя, хто сёння гуляюць вяселле ў сялянскай хаце, не адчуваюць ніякага суму па адыходзячым беларускім традыцыям, народным песням, роднай мове і, наадварот, чакаюць смерці Вёскішчы, багіні ганьбы. “Вясельнікі са скуры вон вылузваюцца, каб усяму прыдаць нейкі рэстаранны тон, выветрыць адсюль сялянскасць, збіцца на чужы лад, як з нечым удала пазычаным” [6, с.16].

У сваіх творах “белавежаў” вылучае з аднаго боку тыповага прадстаўніка свайго часу і асяроддзя – “урбанізаванага правінцыяла з мізэрнымі ўласніцкімі памкненнямі, збедненай духоўнасцю, скалечанай мараллю” [5, с.9]; з другога ж боку С. Яновіч адначасова прапануе нам свае жыццясцвярджалыя ідэі праз вобраз іншага героя – чулівага, улюблёнага ў прыгожы свет і таямніцы прыроды. Шчырае захапленне сваім уласным домам, традыцыямі, клопат пра ўсё радзімае адчуваюцца ў мініяцюрах “Бацькаў дом”, “Адпомста Іваны”, “Пахаванне Гандзі”. Успамінамі пра дзяцінства, родныя мясціны (Крынкі, Александроўна, Грыбоўшчына) напоўнены замалеўкі “Збазынка”, “Роднае”, “Сны”, “Вяртанне ў Крынкі”, “У глыбіні дзяцінства”, наскрозь пранізаныя лірызмам, сумам аб незваротнасці мінулага.

Шматлікія няўдалыя лёсы паўгараджан, што нарадзіліся ў вёсцы і адракліся ад яе, бачым мы на старонках С. Яновіча: тут і Пятро, які з-за вялікай цягі да кар’еры і грошай стаў інвалідам (“Несур’ёзны лёс Пятра”), і прадпрымальны Сікель, які нажываўся на абадранцах ды пагарэў, таму што ва ўмовах усеагульнай беднасці вяскоўцы выязджалі ў горад (“След Сікеля”), і вясковы “інтэлігент” Зюнь, які верхам свайго шчасця лічыў кватэру ў Варшаве (“На ёлцы ў вясковага інтэлігента”). Пісьменнік песімістычна паглядае на свае Крынкі і астатнія сялянскія прасторы, прарочыць ім непазбежную смерць у недалёкай будучыні.

Трывалае месца ў прозе С. Яновіча пачынае займаць вобраз чалавека-маргінала, блуднага сына, які пакідае сваю Айчыну. Аўтар выяўляе прычыны яго маральнай дэградацыі, гістарычнага бяспамяцтва, драпежнасці, хамства. Паказальным у гэтым плане з’явілася кніга “Самасей” (1992), у якой адметнае месца займае аднайменная аповесць, сканцэнтраваная ў сабе галоўныя рысы прозы С. Яновіча. Галоўны герой Андрэй Антошка – асоба дынамічная, са складаным унутраным светам і вялікай амплітудай псіхікі, дапытлівы даследчык самога сябе – “самасея”, чалавека ўвогуле не бллага, але пазбаўленага ў жыцці трывалай духоўнай асновы, своеасаблівага “перакаці-поля”. Гаражанін першага пакалення імкнецца “накупіць у кватэру першакласнай мэблі, вянгерскі тэлевізар, дыван, бы ў кабінёце дырэктара, крэслы, хіба нямецкія, у дзверы ўмацаваць аўтаматычны замок, абсталяваць новы тып газавай пліты, югаслаўскі, з тэрмарэгулятарамі, халадзільную шафу французскага вырабу, міксеры і ўсёнае такое, выгаданае смяццё” [9, с.223]. Сярод “самасейных” персанажаў, якія засялілі Беласток, па трапнаму вызначэнню аўтара, можна сустрэць “выскачку”, “гарэлачнае брацтва”, “дзяльца”, “дурня”, “збалвена”, “камердынера”, “няўдайлу”, “круцяля”, “ламарэнду”, “людзіка”, “мужычка”, “няўдайлу”, “платкара”, “смургеля”, “хамулу”, “цванага госця”. На прыкладзе гэтых людзей-маргіналаў галоўны герой бачыць, як здраджваецца элементарная чалавечнасць, губляецца нацыянальная адметнасць, працвітае подласць. Страх перад уласным начальствам, пагроза страціць працу, зняважаная прыстойнасць і сумленнасць прымушаюць Андрэя Антошку задумацца над перажытым, выверыць уласныя арыенціры, вярнуцца да сваіх каранёў, вытокаў, наведваць родную вёску Крынкі. У вобразе галоўнага героя аўтар канцэнтруе свой асабісты жыццёвы лёс і вопыт цэлага пакалення.

Такім чином, у літературній спадщині С. Яновіча, угрунтованій на глибоких діалектичних пластах і широких філософсько-культуралогічних просторах, сформіравався національний характер беларуса, удасканаліся північні архетипи нації. У ліричних мініатюрах раннього періоду творчості присутні вобраз сина, улюбленого в свою хату, у темниці акаляючого вяскового свету, привязаного до національних каранів. Але тим героєм найчастіше з'являється апазитуваний вобраз самого аўтара. Поруч з гэтым вобразами трывалае месца пачынае займаць тып тутэйшага "марнатраўнага" сына, выраджэнца-маргінала, героя кніг "Самасей" і "Доўгая смерць Крынак", што адносяцца да другога этапу творчості С. Яновіча. Сарказм і гратэск тут пацягнулі рамантычную гармонію, прыгожае і гераічнае ўступіла месца агіднаму і нізкому. Аўтар яскрава адлюстравуе тыя працэсы, якія адбываліся ў грамадскім і культурным жыцці Беластоцчыны, на разломе якіх добра відаць як становішча, так і адмоўныя асаблівасці нацыянальна-этнічнага менталітэту.

Літаратура

1. Гніламедаў, У.В. Літаратурнае жыццё на Беластоцчыне. Паэзія, проза. крытычныя рэфлексіі / У.В. Гніламедаў // Палымя. – 1995. – №3. – С. 194 – 208.
2. Панада, У.А. Беларусь вачыма Сакрата. Пра тое, якой бачыць нашу краіну чалавек з-за Буга / У.А. Панада // Беларусь. – 1999. – № 9. – С.11.
3. Раманчук, А.У. На загоне бацькоўскім пачуццям маіх. / А.У. Раманчук // Культура. – 2001 – № 35. – С.4.
4. Чыквін, Я.А. Далёкія і блізкія. / Я.А. Чыквін. — Беласток: Белавежа, 1997. — 201 с.
5. Яновіч, С.К. Самасей. / С.К. Яновіч. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1992. — 334 с.
6. Яновіч, С.К. Доўгая смерць Крынак. / С.К. Яновіч. — Беласток: Амега, 1993. — 261 с.
7. Яновіч, С.К. Сярэбраны яздок: Аповесці, аповяданні, замалёўкі, гумарэскі. / С.К. Яновіч. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1978. — 192 с.

I.V. Samotoy

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail:regina.vitebsk@mail.ru

The national character of a Belarusian man in Socrates Yanovich's works

Key words: Belarusian-Polish literature, national character, image, Bialystok Belarusian man-marginal.

The article deals with the Belarusian national character in Socrates Yanovich's works; it reveals the psychological and social human drama of the Belarusian-Polish frontier in terms of urbanization; it shows both positive and negative features of national-ethnic mentality.

O.O. Стадніченко

Запорізький національний університет

e-mail: stadnichenkoo-1@ukr.net

УДК 821.161.2:82-94

ОСОБЛИВОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МЕМУАРНІЙ ПРОЗІ

Ключові слова: інтерпретація, мемуарна проза, національний характер, спогади, щоденник.

У статті розкриваються особливості інтерпретації національного характеру в українській мемуарній прозі. Звертається увага на дослідження цієї проблеми в українській науці. Наголошується на відмінностях у відображенні національного характеру в художніх творах та в літературі non fiction. Предметом дослідження обрано мемуарну прозу українських письменників: «Щоденники» Олеса Гончара та «Спогади» Дмитра Павличка.

Проблема інтерпретації національного характеру в художніх творах і літературі non fiction є нині актуальною, в умовах боротьби України за незалежність і територіальну цілісність на Донбасі й утвердження її як суверенної держави на шляху подолання тоталітаризму і розвитку модерної української нації. Осмислення цієї проблеми сприятиме становленню української ідентичності та вихованню самосвідомості.

Питання національного характеру найбільшою мірою привертало увагу народів, що зазнавали національного гноблення і для яких актуальним було виявлення всіх чинників, що впливали на перебіг національно-визвольної боротьби. Намагаючись виявити умови, за яких стає можливим досягнення національної незалежності, і з'ясувати причини попередніх поразок, українські мислителі – політики-державники, філософи, психологи, представники інших наукових галузей – зверталися до особливостей української національної ментальності й психології [8, с.11].

«Проблема національного характеру цікавила ще Аристотеля, Цицерона, але до XIX ст. не було глибоких наукових досліджень у цьому напрямку. Особливості національного характеру українця фіксувалися у спостереженнях тих, хто подорожував Україною, це знаходило вияв у літературі. Перші спроби осмислити національний характер українського народу пов'язані з іменем

М. Костомарова, видатного українського історика, політолога, літературознавця й письменника. У своїх розвідках М. Костомаров звертав увагу на спільне та відмінне в національному характері росіян та українців, зазначав, що на формування національного характеру вплинуло географічне розташування України» [1, с.63].

Національний характер як літературознавча категорія лише частково привертала увагу дослідників. На національний характер, який виражав сутність нації і мав безпосередній вплив на художню творчість, звернув увагу німецький мислитель Г.-В.Ф. Гегель, аналізуючи надбання різних національних культур. Він дійшов висновку, що поезія, ототожнена з мистецтвом слова взагалі, «неодмінно потребує визначеності щодо національного характеру, з якого вона випливає, і зміст та спосіб споглядання якого зумовлюють її зміст і спосіб зображення» [8, с.12].

Світоглядом українського народу цікавилися Ю. Липа, В. Липинський, Д. Донцов. Таємниці української душі намагалися збагнути Є. Онацький, Д. Чижевський, Г. Лозко. Етнопсихологічні аспекти українського національного типу досліджували Ю. Блажеєвська, І. Грабовська та інші науковці.

Національний характер – це етнопсихологічний тип, своєрідний код сутності нації й віковичних звичаїв, традицій і психології. Сутність національного характеру так узагальнював М. Драгоманов: «У самому національному є те, що є основне, природжене якійсь національності, відмінне від перемінного, історичного» [3, с.339].

За О. Кульчицьким, в українському світосприйнятті важливу роль відігравало колективне несвідоме [4]. Національні відмінності – це перш за все відмінності в психології мислення, яка відображається насамперед у мові, а також у розумовій творчості, що впливає з ментальності етносу» [1, 67]. Те, що тут названо підсвідомими «національними образами світу», знаходить своє відображення, навіть незалежно від волі автора, в національній специфіці будь-якого твору. Г. Лозко робить висновок, що «національний характер найповніше відображається саме в культурі, в інтелекті нації» [6].

Враховував національні особливості літератури С. Єфремов. Він слушно зауважив, що «письменство у кожного народу має величезну вагу як вираз творчої сили нації, з одного боку, та міжнародного єднання і впливів, з другого. ...Кожне письменство, виходячи з загальнолюдських основ і осмислюючи світові мотиви, повинно бути національним, тобто духовну суть народу виявляти» [8, 9].

Науковці, які досліджують національний характер, переконані, що «аналіз цього концепту як естетичного феномена не повинен обмежуватися виокремленням тих чи інших психологічних рис». На думку деяких дослідників, в образі національного характеру перед нами постає «історія, відтворена в певних формах поведінки, пріоритетів, уподобань людей, що належать до конкретного народу. Перераховані чинники є невід'ємні від того життєвого світу, людської діяльності, що не тільки зумовлює виникнення психологічних феноменів, а й служить підґрунтям їх постійного самовідтворення» [5].

Науковці, досліджуючи національний характер у літературі, обстоюють думку, що для письменника не існує абстрактної людини, яка була б відірвана від національної, історичної основи. У створенні образів – носіїв національного характеру митці відштовхуються «переважно від уявлень українців про такі морально-етичні категорії, як добро й милосердя, честь і совість, людяність і справедливість» [5].

Національний характер як літературознавча категорія – це змодельований у творі образ із різними етноментальними рисами, з притаманною йому моделлю світоуявлення, історичною пам'яттю, відповідною шкалою цінностей, унікальним світовідчуттям, генетичним кодом, специфічним способом мислення, які сформувалися з урахуванням своєрідності території, мови, побуту, звичаїв і традицій, під впливом економічного й культурного розвитку [8, с.12].

У мемуарній прозі українських письменників інтерпретація національного характеру на прикладі конкретних постатей зустрічається досить часто, оскільки в мемуарах, спогадах, щоденниках автори часто звертаються до характеристики знайомих їм людей як носіїв національної ментальності.

Аналізуючи щоденникові записи О. Гончара, Д. Павличка, натрапляємо на документальні описи конкретних людей, у яких яскраво зображений національний характер українців, які були рядовими солдатами Другої світової війни. Вони змальовані без нашарування ідеологічних догм, в екстремальних умовах війни. У щоденниках оприлюднені буденні справи українців, які можна було розглядати як подвиги в умовах війни, а головними рисами характеру своїх героїв вони вважали насамперед працьовитість, витривалість, оптимізм, наполегливість, скромність, доброту, щирість, толерантність, стійкість, хоробрість, готовність йти на смерть в ім'я перемоги, віру в перемогу.

У «Щоденниках» О. Гончара, які охоплюють період з 1940-х років до 1995 року простежується як змінюються риси національного характеру українців з часів війни до набуття Україною незалежності. Це виявляється у відображенні особливостей мови, портретів, характеристик і автохарактеристик. Наприклад, у записі від 23. 01.[19]84 року О. Гончар зазначає: « У боргу великому ми перед Вернадським. Що ми написали про нього? [...] І це ж той, хто не забув про козацьке своє коріння, він нічого не забув про своє козацьке коріння, він нічого не зрікся, ні від чого не

відцуравсь. Томик Шевченків всюди возив із собою, мріяв у полтавських Шишаках і віку дожити, бо чуття синівське до України – на відміну від багатьох – назавжди зберіг» [2, с.8].

Часто О. Гончар давав характеристику відомій людині вже помертвості, у відповідь на повідомлення про її смерть або як некролог. Наприклад: «Помер Олександр Іванович Ковінька. Справді народний письменник, народний в усьому: в усмішках, у доброті, в любові... І яку щедрю та світлу душу треба було мати, щоб усі терни життя перейти і не озлобитись, не ожорсточитись...» [2, с.64].

Або ось про О. Довженка: «Довженко й справді глибоко трагічна і глибоко суперечлива постать. Десь я назвав його «українським Мікеланджело» і цих слів не зрікаюся і зараз, маючи на увазі всебічну фантастичну обдарованість цієї людини.[...] Зреалізував себе Довженко далеко не повністю. І не так як хотів би... Все життя змушений був відкуповуватись від режиму. За геніальну «Звенигору» мав платити антирадянським «Арсеналом», за мудру «Землю» – силуванням «Щорсом», за бунт «України в огні» – казенним «Мічурінін»... Справді трагедія художника!» [2, с.305-306]. «Щоденники» О. Гончара – це як пантеон українських героїв. Він пише про своїх друзів, колег по перу, зустрічаємо навіть тих, з ким він був ніколи знайомим, але він залишає нотатки про ці особистості в історії України. У записі від 07.02, 1994 згадує він про М. Донцов: «Хай категоричний, різкий, може, й не завжди справедливий, але ж думки його про лицарськість, козацький дух, необхідність формувати національну еліту й критика модерну, занепадництва, квоності та плаксивості в поезії – це ж так слушно, сучасно! [...] Гадаю, Донцов мав би бути близьким Довженку з його цілісністю натури, непримиренністю до зла...» [2, с.511].

Якщо в художній літературі образи героїв автор створює як правило зі своєї уяви про нього, якщо це постать не історична, то в літературі мемуарній зафіксовані оцінки автором конкретних людей, з їх рисам характеру, вдачі, позитивними чи негативними, але визначальними для цієї постаті. Як правило, риси вдачі, якими наділяють своїх героїв автори, повністю відповідають національним ознакам. Часто ці герої змальовані в екстремальних для них обставинах.

«Спогади» відомого українського поета і громадського діяча Дмитра Павличка являють собою такий собі калейдоскоп особистостей, героїв, характерів. За видання спогадів він узявся недавно, але вони охоплюють події його життя від дитинства (1930-і роки) до наших днів. Ясна річ, що й спілкуватися йому довелося з багатьма людьми, тим більше перебуваючи на різних посадах, буваючи в різних країнах, спілкуючись з колегами-письменниками і політиками. Отож багато з них і потрапили на сторінки його спогадів, залишивши слід у його пам'яті і душі. Ось як, зокрема, пише Д. Павличко про українського поета Андрія Малишка: «Такий це був характер – нестримний і вибуховий, неподатливий і затятий. В шершавому, колючому, нелегкому характері коріннялись мотиви доброти, ненависті до фальші й пошани до подвижників, настроєних на справедливість, чутливих до правди. Творець не може бути гладеньким і згинистим за вдачею. Він – це протестуюча й ще не визнана всіма істота, він – боління, а не світський етикет. Малишко був надто живою людиною, не ідеальною, але принадливою навіть слабкостями своїми, бо ж слабкості бездарної натури – це рани, які викликають огиду, як віспа на посполитому обличчі, а слабкості таланту – це шрами на красивому обличчі героя. [...] Малишко був вродженим оратором, великим, незрівняним трибуном. Його промови захоплювали імпровізаційним польотом, каскадами розгорнутих порівнянь і сміливою думкою яка домагалася не якоїсь дрібної, другорядної, а тривалої історичної істини» [7, с.90-91].

У «Спогадах» Д. Павличка можна прочитати спогадові нариси, присвячені багатьом людям, які справді є носіями справжніх рис української ментальності та національного характеру. Це, зокрема, М. Рильський, О. Гончар, О. Довженко, С. Параджанов, І. Вільде, М. Бажан, П. Шелест, М. Горбачов, К. Морозов, О. Ємець, Н. Крюкова, О. Коломієць та багато інших.

Цікавими характеристика наділяє Д. Павличко співачку Неонілу Крюкову, життя якої, трагічне й переможне, пообиткане терниною переслідувань і заборон з боку радянських ідеологів, недооцінене й незаплямоване новою владою: «Це той випадок, коли артистка сама собі міністр культури, режисер, дизайнер, сама собі вибирає репертуар, живе повнотою незалежності свого на-тхнення» [7, с.445]. Автор переконаний, що головна причина її успіху – «непоступливий гордий характер, який не дозволяв хилитися перед майстрованою радянськими лицедіями неправдою, тримав її біля Шевченкових слова і наказував внести в покалічену пам'ять українського народу оздоровчі й пророчі послання нашого генія» [7, с.445].

Не менш яскравими змальовує Д. Павличко і характери народних депутатів, які разом з ним були у Верховній Раді України. Наприклад, Олександра Ємця, який трагічно загинув у автомобільній катастрофі: «Українську душу йому дала його родина, подільська пісня, книжка, класична література. Він був юристом, але в його натурі жив не прокурор, а захисник, який намагається допомогти слабшому. З такого розуміння справедливості будувався його світогляд. Він любив Україну, бо вона потребувала його оборони. Не любив Ємець агресивності в політиці, завжди шукав такого підходу до розв'язання найскладніших проблем, який був би мирним, але в жодному разі не ганебним для України та її стратегічних устремлінь» [7, с.437].

У мемуарній прозі українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ століть спостерігаємо еволюційні зміни у порівнянні з мемуарами попереднього періоду ХХ століття. Їй притаманна заглибленість, закоріненість в українську ментальність, складну українську історію, минуле в умовах радянської України і на тлі цього – образи-характери реальних людей, які в різних умовах свого перебування наближали здобуття Україною незалежності.

На відміну від художньої літератури мемуаристиці притаманні реалістична інтерпретація образів-характерів справжніх людей, відомих автору. Це характери не надумані, а ті, які найбільшою мірою відповідають дійсності, хоча інтерпретовані автором з його інколи суб'єктивним баченням і сприйняттям. Серед рис, якими автори наділяють героїв своїх спогадів, найчастіше зустрічаємо патріотизм, чесність, порядність, здатність до самопожертви в ім'я справи, любов до ближнього, непримиренність до ворогів Батьківщини, талановитість, творчість, креативність та ін. Саме ці риси і визначали провідні науковці в дослідженнях українського національного характеру та менталітету. Найбільш відомими творами літератури non fiction, де розкриваються національні характери, крім розглянутих, можна назвати «Щоденникові записи» О. Довженка, «Лінія життя» Л. Танюка, «Спогади і роздуми на фінішній прямій» І. Дзюби, «Найбільше диво – то життя» М. Руденка та ін.

Література

1. Довженко, О.П. Національний характер у романах Олеса Гончара / О. Довженко // Слово і час. – 2005. – №12. – С.63 – 68.
2. Гончар, О.Т. Щоденники : у 3-х т.: / О.Т. Гончар. – Т.3 (1984-1995) – К.: Веселка, 2008. – 646 с.
3. Драгоманов, М.П. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. / М.П. Драгоманов – Т. 2. – К., 1970. – 531с.
4. Кульчицький, О.Ю. Світовідчуження українця / О.Ю. Кульчицький // Українська душа. – К.: МП «Фенікс», 1992. – 128 с.
5. Лаврик, О.В. Проблема національного характеру у творчості Гната Хоткевича. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://mydisser.com/ua/avtoref/view/22948.html>. – Дата доступу. – 18.02.2017.
6. Лозко, Г.С. Національний характер українців. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу <http://westudents.com.ua/glavy/33829-5-natsionalnyy-harakter-ukrantsv.html>. – Дата доступу: 17.02.2017.
7. Павличко, Д.В. Спогади / Д. В. Павличко. – Т.1. – К.: Ярославів Вал, 2015. – 488 с.
8. Працьовитий, В.С. Національний характер в українській драматургії 20-30-х років ХХ століття / В.С. Працьовитий. – Львів: Ліга-Прес, 1999. – 282 с.

O.O. Stadnichenko

Zaporizhzhja National University

e-mail: stadnichenkoo-1@ukr.net

Peculiarities of the national character interpretation in the modern Ukrainian prose memoir

Key words: interpretation, memoir prose, national character, memories, diary.

The article reveals the peculiarities of interpretation of the national character of the Ukrainian autobiographical prose. The differences in the reflection of the national character in fiction and non fiction literature are stressed. Memoir prose of Ukrainian writers "Diaries" by Oles Honchar and "Memories" by Dmytro Pavlychko is the subject of the study.

Ю.В. Стулов

Минский государственный лингвистический университет

e-mail: yustulov@mail.ru

УДК 821.111(73)

ФРАНЦУЗСКАЯ ДЕВОЧКА И НЕМЕЦКИЙ МАЛЬЧИК В ГОДЫ ВОЕННОГО ЛИХОЛЕТЬЯ: РОМАН Э. ДОРРА «ВЕСЬ НЕВИДИМЫЙ НАМ СВЕТ»

Ключевые слова: американская литература, роман о войне, жанровый гибрид, пропаганда, манипуляция сознанием.

В статье рассматривается роман современного американского писателя Энтони Дорра «Весь невидимый нам мир». На примере двух подростков – французженки и немца, взросление которых приходится на годы Второй мировой войны, показывается как сила человеческого духа, так и степень падения «винтиков» военной машины. Подчеркивается роль средств массовой информации, особенно радио, в формировании сознания людских масс.

Публикация в 2014 году романа «Весь невидимый нам мир» американского писателя Энтони Дорра (Anthony Doerr. "All the Light We Cannot See") стало важным событием в литературной жизни не только США. Его автор удостоился Пулитцеровской премии 2015 г. за художественную книгу и медали Эндрю Карнеги. В своем решении жюри отметило, что это произведение – «оригинальный, сложный роман, созданный под впечатлением от ужасов Второй мировой войны и написанный в

виде кратких элегантных глав, которые исследуют человеческую натуру и противоречивую власть техники» (Здесь и далее – перевод с английского наш. – Ю.С.) [5]. Права на перевод романа куплены более чем в пятидесяти странах. Он почти сразу был переведен на русский язык в издательстве «Азбука – Аттикус», прославившемся публикацией новейших произведений русской и зарубежной литературы. Известная российская писательница Гузель Яхина назвала роман «одним из самых ярких литературных событий года» [1, с.251]. Хотелось бы увидеть его и на белорусском языке, тем более что по своей тематике он пересекается с книгами отечественных авторов, обращенными к периоду Второй мировой войны, а отдельные эпизоды романа происходят на территории Польши, Беларуси, России и Украины с их мощным движением сопротивления фашизму.

Энтони Дорр родился в 1973 г. в семье владельца типографии и преподавателя точных наук. Степень бакалавра получил в знаменитом Боудин-колледже, который окончили Генри Лонгфелло, Натаниэль Готорн и Альфред Кинси, а магистерскую степень – в университете Боулинг-Грин. Первый литературный успех приходит после публикации в 2002 г. сборника рассказов «Собираатель ракушек» (“The Shell Collector”), который принес ему ряд престижных литературных премий, в том числе премию им. О’Генри. На сегодняшний день он автор двух сборников рассказов, двух романов (его первый роман – «Про Грейс» (“About Grace”, 2004) и сборника нон-фикшн. Тем не менее, именно «Весь невидимый нам мир» вывел его в число ведущих американских писателей.

Понятно, что за короткое время, прошедшее с момента издания книги, она еще не стала предметом тщательного изучения литературоведами, но уже вызвала многочисленные отклики критики в разных странах. Естественно, наибольшее количество рецензий она получила в США, где своими первыми впечатлениями поделились ведущие обозреватели и писатели, отмечавшие новаторский характер романа, причудливую структуру романа и пронзительно простой, но завораживающий стиль, заставляющий прочесть книгу залпом, не отвлекаясь и не переключаясь на другие занятия. Писательница Келли Черри обращает внимание на «большое количество острых моментов» в романе,двигающих сюжет и одновременно вызывающих сильную реакцию читателя [2, р.38]. Английская газета «Гардиан» называет роман «page-turner». В русском языке нет точного перевода этому слову, обозначающему книгу, которая настолько увлекательна, что хочется быстрее дочитать ее. Критик М. Дин указывает на отличие романа от «обычного американского великого романа, частично потому что это очень лиричное произведение. Оно не небрежное по структуре и не максималистское; удовольствие от книги происходит от того, как тщательно и артистично Дорр распоряжается сюжетом и языком. Его предложения коротки и экономны; главы – тоже коротки. Это создает ощущение простоты» [3]. Писательница А. Вейлл, комментируя тематику романа и его причудливую структуру, пишет, что «в этой книге – из-за самой книги – ее персонажи (those people – Ю.С.) не исчезают, а становятся частью невидимого нам света» [6].

Выход книги ознаменовался многочисленными интервью с автором ведущих американских изданий и средств массовой информации. В них он поделился своими мыслями о причинах, побудивших к написанию книги, и своем видении проблем, которые вновь стали актуальными в XXI веке: природе добра и зла, возможностях манипуляции массовым сознанием, конформизме, человечности, необходимости противостоять злу в любых обстоятельствах. Совершенно не случайно он делает героями романа двух детей, чей процесс взросления приходится на годы войны. По мнению журналиста Ф. Рата, он «исследует знакомую историю с незнакомой точки зрения в надежде, что вы увидите мир глазами двух детей» [7]. Он сталкивает подростков, которые окажутся по разные стороны баррикад с началом войны: французскую девочку и немецкого мальчика, которые не подозревают друг о друге, но неминуемо движутся навстречу на протяжении всего действия романа, чтобы оказаться вместе в маленьком нормандском городке Сен-Мало во время американской бомбардировки немецкой группировки в августе 1944 года. Освобождена большая часть Франции, союзники подходят к Парижу, но местный немецкий гарнизон не сдается: этому способствует средневековая крепость на берегу Ла-Манша, где фашисты держат оборону. И происходит неожиданное: юный немецкий солдат спасает слепую французскую девочку, которая все это время с помощью бабушки передавала важную информацию союзникам. Сам он попадет в плен и погибнет, подорвавшись на mine, пытаясь в ночном мраке идти на лунный свет.

В определенной степени это роман воспитания, хотя Дорр усложняет жанровую природу романа, вводя элементы детектива (параллельно развивается линия гестаповца фон Румпеля, пытающегося найти драгоценный камень «Море огня», сулящий бессмертие его обладателю и гибель окружающим), научной фантастики (девочка обожает книги Жюль Верна) и исторического романа. Было бы вернее назвать книгу жанровым гибридом. Читатель наблюдает за становлением личностей Мари-Лор ЛеБланк и Вернера Пфенига. Упор делается на различии обстоятельств, в которых происходит взросление героев, и окружающих их людей, непосредственно воздействующих на формирование их отношения к миру и человеку. Чтобы понять условия, в которых прохо-

дила жизнь его персонажей, Э. Дорр посещает Германию и Францию, где он оказался в Сен-Мало, поразившем его не только зрелищем старинной цитадели, но и историей отчаянного сопротивления немцев, в результате чего городок был практически полностью разрушен. Когда замысел романа уже начал принимать очертания, писатель понял, что ему необходимо погрузиться в изучение материалов, которые могли бы помочь понять, как можно было превратить немцев из нации высокой культуры в захватчиков и убийц. Работа над романом заняла у Э. Дорра около 10 лет, в течение которых он знакомился с материалами прессы, научными изысканиями, социологическими вопросами. Ключом к разгадке стало исследование технических возможностей средств массовой информации в манипулировании общественным сознанием и роли радио как самого распространенного СМИ в те годы в Германии в оболванивании людей. Выбор маленького мальчика-сиротки с говорящей фамилией в качестве объекта манипуляций оказался точным. Как пфенниг – это самая мелкая разменная монета в Германии, так и мальчик – показатель судьбы миллионов немецких юношей, усвоивших геббельсовскую пропаганду и брошенных Гитлером в топку войны. Эта мысль подчеркивается и всем внешним видом мальчика, самого маленького среди сверстников и самого робкого и безответного.

Вместе с сестрой Юттой Вернер воспитывается в сиротском приюте в маленьком шахтерском городке Цолльверайн, где за детьми ухаживает добрая фрау Елена, монахиня из Эльзаса, которая иногда поет французские песни и читает им французские сказки. Это простая женщина, и ей трудно отвечать на вопросы, которые задают любознательные брат и сестра, но она чувствует в мальчике что-то необычное. Она уверяет его: «Будут говорить, что ты слишком мал, Вернер, что ты из ниоткуда, что тебе не надо предаваться большим мечтам. Но я верю в тебя. Я думаю, что ты совершишь нечто великое» [4, р.25]. Жизнь в городке предопределена на годы вперед, и перед сыном шахтера нет выбора: он тоже будет шахтером, как его отец и дед, и так же, как отец, может погибнуть в шахте. Осознание неизбежности своей участи делает его детство мрачным и тоскливым. И лишь открытие радио преобразует скучное на радости существование детей, потому что им удастся настроиться на французскую радиостанцию, которая открывает им таинственный и увлекательный мир науки, прекрасной музыки и заставляет унести мысли в далекие неведомые края. «...Вернер вглядывается в ночное небо, и им овладевает беспокойство. Жизнь – она творится за металлургическим заводом, за воротами. Там люди занимаются важными вопросами. Он видит себя высоким инженером в белом халате, который решительным шагом входит в лабораторию: кипят котлы, грохочут машины, а на стенах висят запутанные чертежи» [4, р.54]. Но только ничего подобного в его жизни быть не может. И тут обнаруживаются необыкновенные технические способности мальчика, которому удастся починить самые сложные радиоприемники, благодаря чему он попадает в элитную военную школу. Ему больше не грозит отправиться на шахту после достижения совершеннолетия; он учится у настоящих ученых, но за пределами лабораторий из него делают «пушечное мясо», и миллионам таких же мальчишек прививают мысль о превосходстве германской нации и ее праве вершить судьбы мира.

Огромную роль в этом играет радио. Роману предпосланы два эпиграфа. Один – из книги известного английского писателя-документалиста Филипа Бека, исследовавшего зверства гитлеровцев во Франции; в нем говорится о судьбе Сен-Мало, «ярчайшем бриллианте на Изумрудном побережье Бретани, Франция, который был почти полностью уничтожен огнем» в августе 1944 года [4]. Второй принадлежит министру пропаганды нацистской Германии Йозефу Геббельсу, утверждавшему: «Мы бы не смогли взять власть или использовать ее так, как мы сделали, если бы не радио». Изначально нацистами был взят курс на «промыывание мозгов», идеологическую обработку населения Германии, что можно было сделать, только взяв под контроль все средства массовой информации. В те годы важнейшим из них было радио, и потому среди первых мер, предпринятых нацистским режимом, был тотальный контроль над радиосигналом: все радиоприемники под страхом наказания должны были быть сданы властям. Вместо приемников, которые транслировали передачи из разных городов и стран, жители получили громкоговорители с одной программой – о выборе программ не могло быть и речи. Мальчик, гордившийся своими способностями, уничтожает собранный собственными руками аппарат, хотя знает, что это будет ударом для сестры, которая хочет знать правду о происходящем в мире. А радио вещает: *«Все эти три года наш вождь демонстрировал мужество смело глядеть в лицо Европе, находящейся на грани распада... И еще: Его одного нужно благодарить за то, что немецкие дети снова узнали: немцу – стоит жить»* [4, с.43; курсив автора. – Ю.С.]. Обработка ведется круглосуточно. Дети уже не играют в детские игры, а маршируют, тренируются и готовятся к «великому будущему».

Это будущее вскоре потребует, чтобы подросток отправился на фронт, где пригодился его талант, только это его умение запеленговать работающий радиопередатчик где-то в белорусских лесах, польском городке, украинском селе кончалось трагически для партизан и деятелей сопротивле-

ния. Это уже война технологий, здесь нет передовой, но есть «охота на лис», и Вернер методично выполняет свои обязанности, вспоминая своего профессора, который был уверен, что «*работа ученого определяется двумя вещами: его собственными интересами и запросами его времени*» [4, с.338; курсив автора. – Ю.С.]. Правда, в глубине души он чувствует тревогу; его преследует зрелище убитых ими людей, и когда их команда окажется в маленьком французском городке на берегу Ла-Манша, где он запеленгует передатчик, работающий на тех волнах, которые когда-то погружали его в мечты о другой жизни, он спасет слепую девочку. Мари-Лор, преодолевая физическую немощь, помогала союзникам, передавая важные данные, и напарник Вернера, который быстро и жестоко расправлялся с врагами рейха, не выдал его, устав от бесконечного кровопролития. Несмотря на все перипетии военных лет, девочку ведет по жизни любовь отца, пытающегося научить ее жить в мире зрячих, когда его не будет, дедушки, который, забыв о страхе смерти, возьмется помогать борцам сопротивления, и многим другим людям, верящим в добро и справедливость. Мощной поддержкой в минуты испытаний стали для Мари-Лор и книги – «Двадцать тысяч лье под водой» Жюль Верна и «Путешествие натуралиста вокруг света на корабле «Бигль»» Чарльза Дарвина, открывавшие ей загадочный мир природы и вселявшие надежду. Девочка переживет войну, станет ученым, достигнет признания и попытается передать тепло своей души детям и внукам, как и память о войне, ведь «каждый час, думает она, из мира уходит кто-то, для кого война – это память.

Мы снова возрождаемся в траве. В цветах. В песнях» [4, с.529].

Писатель заставляет читателя перемещаться во времени и пространстве, сталкивая прошлое и настоящее и прослеживая судьбу героев до 2014 года. Начинаясь с нулевой главы «7 августа 1944 года», роман то возвращается к началу истории в 1934 году, то возвращается в события, связанные с освобождением Сен-Мало, то повествует о рейдах радиопеленгаторов в 1940-е годы. Мальчик и девочка движутся навстречу друг другу, чтобы восторжествовать над разрушением, но для писателя важно не просто обличение фашизма, но и возможность показать сложность жизненных дорог, отсутствие готовых рецептов, как прожить жизнь. Единственное, что позволяет человеку не растерять человеческое в себе – это любовь. Она движет слепой девочкой, давая ей внутренний взор и силы не сдаваться, и она возвращает мальчика в человеческое состояние, когда он перестает быть винтиком войны. В книге нет деления на «хороших» и «плохих», а есть боль за человечество, которое бесконечно должно проходить испытание на верность гуманистическим ценностям.

Литература

1. Яхина, Г. Внутренние «галочки» / Г. Яхина // Дружба народов. – 2016. – № 1. – С. 251–252.
2. Cherry, K. Lost Youth / K. Cherry // America. – Vol. 211. – No. 5 (Sept. 1, 2014). – P. 38.
3. Dean, M. Anthony Doerr: 'I grew up where to call yourself a writer would be pretentious' / M. Dean // The Guardian. – April 22, 2015. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/22/anthony-doerr-pulitzer-interview>. – Дата доступа : 20.02.2017.
4. Doerr, A. All the Light We cannot See / A. Doerr. – New York : Scribner, 2014. – 531 p.
5. 2015 Pulitzer Prizes. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2015>. – Дата доступа : 10.02.2017
6. Vaill, A. 'All the Light we Cannot See' by Anthony Doerr / A. Vaill // The Washington Post. – May 5, 2014. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/all-the-light-we-cannot-see-by-anthony-doerr/2014/05/05/c2deec5/>. – Дата доступа : 25.01.2017.
7. World War II In A New 'Light': Empathy Found In Surprising Places // Weekend All Things Considered, 25 May 2014. Literature Resource Center. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=LitRC&sw=w&u=wash89460&v=2.1&id=GALE%7CA369373653&it=r&asid=ad5341e742c56823cb449589b24ff79e>. – Дата доступа : 26.02.2017.

Yu. V. Stulov

Minsk State Linguistics University

e-mail: yustulov@mail.ru

A French girl and a German boy in the years of war turmoil:

“All the Light We Cannot See” by A. Doerr

Key words: American literature, war novel, genre hybrid, propaganda, manipulation of consciousness.

The paper deals with the novel “all The Light We Cannot see” by the contemporary US writer Anthony Doerr. On the example of two teenagers – a French girl and a German boy who grow up during WW II – it shows both the power of the human spirit and the degree of human degradation of those who became the military machine cogs. It underlines the role of mass media, especially the radio, in forming people’s consciousness.

УДК 821.161.3

СВЕТАПОГЛЯД БЕЛАРУСА ПРАЗ БІБЛЕЙСКІЯ РЭМІНІСЦЭНЦЫІ Р. БАРАДУЛІНА

Ключавыя словы: светапогляд, нацыянальны характар, Біблія, біблейскія рэмінісцэнцыі, паэзія Р. Барадуліна.

У артыкуле разглядаюцца паэмы Р. Барадуліна “Трыкірый”, “Ружанец”, “Паэма-падарожніца” з пазіцый раскрыцця асаблівасцей светапогляду беларуса на фоне аўтарскага пераасэнсавання біблейскіх тэкстаў, як універсальнай крыніцы творчасці і філасофіі. Абгрунтоўваецца думка, што біблейскія вершы Р. Барадуліна – гэта споведзь пра набалелае: мову, гісторыю, радзіму, а таксама спроба асэнсаваць дыялектыку нацыянальнага і агульначалавечага.

Ужо ў сталым узросце, на рубяжы стагоддзяў Р. Барадулін звярнуўся да свяшчэннай кнігі ўсіх хрысціян – Бібліі, у дачыненні да якой паэт аказаўся не толькі ўдумлівым чытачом, але і перакладальнікам, пераспеўнікам яе матываў, прыпавесцей, канонаў (паэмы “Трыкірый”, “Ружанец”, “Псалмы Давідавы”, цыклы вершаў “Евангелле ад мамы”, “Бэтлеемам стане сэрца”, паломніцкія вершы, што пісаліся падчас падарожжаў па святых мясцінах і г.д.). Творы Барадуліна біблейскай скіраванасці ўвайшлі ў знакамты зборнік “Ксты”, з якім беларускі паэт намінаваўся на Нобелеўскую прэмію. Але як найбольш значныя і шырокавядомыя ў гэтым накірунку трэба адзначыць паэмы “Трыкірый”, “Ружанец” і “Псалмы Давідавы”.

Выхад паэмы “Трыкірый” Барадуліна зрабіўся выключнай з’явай у айчынай літаратуры напрыканцы XX стагоддзя. Звяртанне да біблейскіх матываў пасля працяглага засілля атэістычнай ідэалогіі, на наш погляд, з’явілася адраджэннем той хрысціянскай лініі ў беларускай літаратуры, найярчэйшымі прадстаўнікамі якой былі Я. Купала (прынамсі, у дарэвалюцыйны перыяд творчасці), А. Зязюля, К. Сваяк, М. Гарэцкі. Акрамя таго, для нацыянальнай паэзіі паэма “Трыкірый”, на думку сучаснага літаратуразнаўцы І. Штэйнера, роўнавялікая “Вянку” М. Багдановіча, напісанаму напачатку XX стагоддзя ў аспекце раскрыцця беларускага светапогляду на прыкладах стаўлення беларусаў да важнейшых феноменаў быцця [4, с.12].

Адзначым, што пры чытанні і даследаванні твораў Р. Барадуліна на біблейскія матывы вельмі важна адчуць, як побач з ім ідуць пачынальнікі гэтай традыцыі: Эразм, Дантэ, Ф. Скарына, С. Полацкі, і яе паслядоўнікі ў XIX – XX стст.: Дж. Байран, Ф. Дастаеўскі, Г. Ахматава, І. Бродскі і г.д. Пасля Барадуліна дадзены спіс можна доўжыць і прозвішчамі шматлікіх сучасных беларускіх пісьменнікаў, якіх натхняе Біблія. Гэта А. Бембель (Зьніч), Л. Галубовіч, Н. Загорская, М. Скобла, Г. Тварановіч, В. Шніп і інш. Такая парадыгма прыцягвае ўвагу і робіцца надзвычай актуальнай сёння, напярэдадні 500-годдзя пачатку беларускага кнігадрукавання і ў год навукі. Бо Скарына Біблію ўспрымаў не толькі як кодэкс хрысціянскай маралі, але і як крыніцу разнастайных ведаў. Успомнім: “Богу ко чти и людем посполитым к доброму научению” [3, с.39].

Рыгор Барадулін ад пачатку творчага шляху адчуваў сябе паслядоўнікам крывічаў – апосталаў радзімы. Знамянальнымі ў гэтым сэнсе з’яўляюцца радкі з твора “Паэма-падарожніца”:

Тут Еўфрасінні Полацкай чало
Зайшло ў імглу, а з Полацка вяло
Святло святое да Ерусаліма.
Радзімы без апостала няма.
Свой боль, свой сум, свой подых нездарма
Апосталу даверыла Радзіма [1, с.275].

Звернем увагу на тое, што гэта паэма была напісана ў 1993 годзе, не пачаткоўцам у літаратуры, а карыфеем беларускага мастацкага слова. Натуральна, што раней такі твор не мог быць апублікаваны. Аднак зыходны хрысціянскі пасыл думкі, несумненна, заўсёды прысутнічаў у светапоглядзе Барадуліна.

Біблія прыцягвала ўвагу творцаў перш за ўсё першазданнасцю, касмічнасцю, універсальнасцю. На думку Е. А. Лявонавай: “Праз біблейскія сюжэты і вобразы ўсё новыя аўтары імкнуцца надаць творам абагулена-сімвалічны, папярэдзальна-прагнастычны сэнс, спрабуючы дапамагчы сучаснікам супаставіць асабісты духоўны досвед з агульначалавечым, з правопытам” [2, с.3]. Безумоўна, мастацкая літаратура, заснаваная на Святым Пісанні, не належыць проста да багаслоўя. Але творы біблейскай скіраванасці заўсёды філасофскія, бо вымагаюць ад чытача вырашэння глабальных пытанняў: “што ёсць дабро і зло?”, “дзе межы чалавечай свабоды?”, “якім трэба быць, каб быць сапраўдным чалавекам?”. Акрамя таго, разам з вырашэннем духоўна-маральных праблем

чалавечага быцця, характэрнай рысай беларускага светапогляду з’яўляецца імкненне да спасціжэння быцця ў яго анталагічных і феноменалагічных праявах. Для пацвярджэння сказанага дарэчы ўспомніць апавяданні пачынальніка беларускай філасофскай прозы М. Гарэцкага, у якіх пытанні кштальту “адкуля ўсё?”, “што яно?” акрэслены як найактуальнейшыя і найважнейшыя для беларускага селяніна.

Рэлігійна-філасофская паэзія патрабуе і адпаведнага аналізу. Надзвычайная філасофская глыбіня схавана ў метафарах беларускага паэта сялянскага паходжання – Рыгора Барадуліна. Па сваёй складанасці і вытанчанасці барадулінскія метафары шмат у чым перагукваюцца з аналагічнымі феноменамі творчасці А. Блока, Б. Пастарнака, Т. Эліэта. Барадулін таму нагбом і прыпаў да Бібіліі, што знайшоў у ёй не толькі сімвалічную гісторыю жыцця чалавецтва, паказаную праз гісторыю асобнага чалавека, праз праяўленне яго кахання і паўнаты пачуццяў, праз апавед пра малітоўную працу і аскетыку духу, але і найвышэйшага мастацкага ўзроўню паэзію. Пры чытанні гэтай Кнігі кнігаў мастака не можа не напаткаць натхненне. Справа ў тым, што галоўным для беларускага творцы, як для паэта метафары, быў сам факт дыялектычнага адзінства прынцыпаў пазнання знешняга свету і ўнутранага перажывання свайго быцця ў гэтым свеце.

Афарыстычнаць твораў Р. Барадуліна, прасякнутых біблейскімі матывамі, шмат у чым можна растлумачыць тым, што сама Біблія створана асобамі, людзьмі, прарокамі, якія чулі гасас Бога, якія праз сваю свядомасць узважылі замысел Творцы, жыццё чалавека і зрабілі свае высновы ў форме афарыстычнай: у форме прытчаў, перыфразаў, песняў, сімвалічны сэнс якіх раскрываецца толькі тым, хто шукае і прагне яго. Акрамя таго, Біблія была і ёсць загадкавай, вось чаму чалавек заўсёды будзе яе дадумваць, дабудоўваць, паглыбляцца ў яе сімвалы, нязменна знаходзячы адказы на свае пытанні і на пытанні часу. Прычым такія адказы заўсёды маюць адкрыты характар, што таксама знаходзіць адэкватнае выяўленне менавіта праз афарыстычнасць.

Рыгор Барадулін, звяртаючыся да Эклезіяста, прыпавесцяў Саламона, апостальскіх пасланняў, псалмоў Давіда не канстатуе, не цытуе, – ён хапае з крыніц роднай мовы гатовыя словы-сімвалы, словы-канцэпты, суадносіць іх адно з адным, каб загучалі яны ва ўнісон з Боскімі словамі, такім чынам раз’яўняе іх сэнс сваім суайчыннікам-сучаснікам. І ў гэтай сваёй паэтычнай працы ён парайноўвае сябе з тымі дзеячамі-беларусамі, якія, падобна першачалавеку Адаму, па Боскай волі, далі імёны ўсяму таму, што існуе навокал.

Машэкі,
Рогвалды,
Паліфемы
Суседзі, крэўнікі, землякі, –
Мае разгубленныя паэмы
Мае нязнойдзеныя радкі
Зямлёю сталі, ідуць травой,
Аддаўшы соснам сваю тугу.
Пакуль трывогу паю крывёю
Я перад імі буду ў даўгу.
Адны пазычылі смагу слова,
Другія казалі, як зваць траву.
Даверылі мову,
Нібы дуброву,
Дзе ў родным шуме душой жыву...[1, с.242].

“Якраз магутнае валоданне родным словам, адчуванне ўсіх яго адценняў і дапамагае беларускаму паэту ў поўнай адпаведнасці з нацыянальнымі адметнасцямі ўспрыняць і ўзнавіць адвечныя ісціны” [4, с.10], – падкрэслівае І. Штэйнер. У гэтым плане далёка не выпадкова, што менавіта беларуская назва травы – “трыпутнік” робіцца адным з вызначальных сімвалаў паэмы “Трыкірый”. У паэме тры часткі: “Следам Эклезіяста”, “Следам прыпавесцяў Саламонавых”, “Следам апостала Паўла”, аб’яднаныя адным прынцыпам выкарыстання першакрыніцы. Спачатку аўтар ідзе ўслед ужо ўспрыятаму і перажытаму, а далей стварае свой найновы метафарычны сусвет самастойна, праз мову, праз слова, праз нацыянальную сімволіку.

Ва ўступе (а “Трыкірый” складаецца з 28 вершаў, вытрыманых строга ў форме 12-радکوўяў па 3 катрэны) паэт прапануе шэраг асацыяцый на слова “трыкірый”. Спачатку прапануецца яго першасны царкоўнаслужбовы сэнс – тры свячы ў руках святара-епіскапа, якімі ён благаслаўляе прыхаджан:

Тры свечкі святла
Айца й Сына й Духа Святога.
Тры полымі вера звяла

У полымі сэрца Бога [1, с.174].

А далей – “пасыпаліся” беларускія словы з сімволікай траіснасці: “трохкутнік, трысце, трысцен...”. Паэт прыводзіць чытача да думкі, што ўсё ў мове асвечана верай, хоць часам гэта і забываецца. Барадулін метафарычна канстатуе гэта галоўнай рыфмай, з глыбокім сэнсам: “трыпутнік – пакутнік”. Галоўны пакутнік, несумненна, – Сам Бог, бязвінна забіты за грахі міра, але паэт нагадвае, што і кожны ў жыцці павінен браць частку гэтай пакуты, каб жыць і ўваскрэнуць з Хрыстом.

Дарэчы, быццам у працяг тэмы трыпутніка, ў частцы “Святарнае святло” “Паэмы-падарожніцы”, навеянай ерусаліміскімі ўражаннямі пра горад, дзе сустракаюцца Стары і Новы Запавет, Барадулін піша:

Раскрыжаваныя рукі,

Нібы

Разнятыя для палёту крылы [1, с.277].

Гэта зноў тры пуцявіны, з’яднаныя ў сэрцы Бога.

Усе 28 вершаў “Трыкірыя” складаюць сістэму беларускага светапогляду. Наглядны прыклад ў гэтым сэнсе – верш па матывах Эклезіяста: “Сонца ўзыходзіць, і сонца заходзіць і сьпяшаецца ў месца сваё, дзе ўстае” (Экл. 1:5). Узяўшы за ўзор біблейскі матыў кругазвароту дня і ночы, паэт ставарае верш “Узыходзіць сонца, каб зайсці”. Заўважым адразу, што акцэнты, расставленыя ім ужо ў першым радку, – іншыя, яны звязаны з чаканнем ночы. Гэта бліскучы прыклад адлюстравання і асэнсавання народнай філасофіі і дыялектыкі быцця. Усход і заход сонца ў Эклезіяста сцвярджаюць зададзены Творцай парадак на зямлі, вызначаны кожнай істоце свой абавязак. І вось у барадулінскім варыянце “прыцемкі – паслугачы начы – гоняць стому з пасвішчаў дадому” [1, с.175]. Стома тут – гэта праца, якая, нібы жывая істота, доўгі дзень пры святле сонца пасвілася, цягнула сілы сялянскія. А доўгачаканыя прыцемкі гоняць яе, ненажэрную, дадому. Нездарма ёсць сялянская мудрасць “ночка-мамка”: селянін чакае, прагне гэтага начнога адпачынку.

Падобным чынам пабудаваны ўсе вершы паэмы. Першыя радкі – перыфраз біблейскага выразу, потым – пейзажныя або побытывае асацыяцыі, параўнанні на ўзроўні нацыянальнай свядомасці. Далей ідзе іх развіццё, і напрыканцы – аўтарскі вынік. Такая кампазіцыя дае магчымасць аб’яднаць біблейскую гісторыю і сучаснасць. У цэлым можна лічыць, што квінтэсэнцыя “Трыкірыя” уяўляе сабой аўтарскае асэнсаванне тэкстаў Эклезіяста, прытчаў Саламонавых, пасланняў апостала Паўла, якія далі штуршок думцы беларускага паэта. Так, напрыклад, добра вядомы біблейскі выраз з Эклезіяста: “Вее вецер на поўдзень і на поўнач вяртаецца, віруе, віхурыцца веючы, і на шлях віравання вяртаецца вецер” (Экл. 1:6) беларускім паэтам быў паэтычна ўвасоблены ў нацыянальным слове. У выніку біблейскія пастулаты робяцца шэдэўрам айчыннай паэзіі:

Вецер на поўдзень ідзе

І праходзіць да поўначы,

Студзячы ўсмешку вадзе,

Грудзі абсягавы поўнячы.

Хмары, як ветразі, пне

Голас вяртаючы пошчаку.

І незабітай труне

Вусны калыша нябожчыку.

Б’ецца над поплавам сноў

Белаю весткаю чаіца.

І на кругі свае зноў

Вецер з пакарай вяртаецца [1, с.175].

Укажам на тое, што ў касмічнай першакрыніцы верша – толькі універсальні, схемы. Паэт жа напаўняе іх роднымі вобразамі: абсягі, поплаў, паўночная сцюжа, белая чаіца. Але ўсё ажыццяўляецца, ажыватвараецца гэтым біблейскім паслухмяным свавольнікам, які вяртаецца на колы свая тут, на Беларусі, таксама, як і паўсюль на Божай зямлі.

Яшчэ два звязаных асноўнай думкай, метафізічна адцягненых верша паэмы – “Бачаннем не насыціцца вока, слухам не напоўніцца вуха...” і “Болей мудрасці – болей смутку...”. Вуха і вока тут – не столькі прыналежныя чалавеку органы пачуццяў, колькі міфалагемы-канцэпты, увасабляючыя здольнасць і схільнасць усяго зямнога да пазнання і немагчымасць спасцігнуць усё да канца. Бесперапынна чалавека цягне “бачыць за даляглядам”, “жадаецца чуць за цішынёю”. Але паэт перасцярагае: марнасць, мана пазнаць болей, чым дазволена Богам. Што схавана – тое не з’яўлена, веды толькі “памнажаюць тугу”. Больш за тое, Р. Барадулін чуйна разумее тую адлегласць, што аддзяляе сучаснага чалавека ад першых хрысціян, нават ад людзей эпохі сярэднявечча ці адраджэння. Адчуваючы сябе паслядоўнікам вялікай хрысціянскай традыцыі, паэт падкрэслівае, што светапогляд нават самага сумленнага сучаснага верніка адрозніваецца: ён сапсаваны секулярызмам, сумненнем

і недаверам. І таму “атавай узыходзіць мудра туга”. Зноў з’яўляецца вобраз, наўрад ці знаёмы спякотнаму поўдню Бібліі, але звыклы беларусу – атава на лузе.

Паэтычны цыкл “Ружанец” уяўляе сабой вершаваны выклад кананічных малітваў для праваслаўных і каталікоў: “Ойча наш”, “Багародзіца Дзева, радуйся”, “Сімвал веры”, ранішнія і вячэрнія малітваслоўі. У канон Р. Барадулін прыносіць нацыянальны каларыт, напрыклад, дапаўняе асабістымі прашэннямі за братоў і бацькоў:

Усім, хто слугуе роднаму краю

Нашу мову мілуе

Палажы сцяжыну да раю

Даруй ім і праграшынку малую [1, с.207].

Або, звяртаючыся да Анёла-ахоўцы, просіць яго маліцца:

Каб верны быў я

Крывіцкай святой старане,

Мове матчынай –

Як найраднейшай балючай радні [1, с.209].

На заканчэнне адзначым, што біблейскія вершы Р. Барадуліна – гэта не толькі асабістая споведзь пра набалелае: мову, гісторыю, радзіму. Гэта таксама спроба пры дапамозе біблейскіх рэмінісцэнцый узняцца праз індывідуальнае перажыванне да асэнсавання анталогіі і дыялектыкі нацыянальнага і агульначалавечага.

Літаратура

1. Барадулін, Р. Збор твораў. Т. 3. Паэмы, вершы / Р. Барадулін. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1999. – 335 с.
2. Лявонава, Е. А. “Святы анёле, ахоўца маёй душы...”: Вобразы анёлаў у літаратурна-мастацкай парадыхме / Е. А. Лявонава // Роднае слова. – 2016. – № 8. – С. 3 – 6.
3. Скарына, Ф. Творы: прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхалія / Ф. Скарына. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 207 с.
4. Штэйнер І.Ф. Super flumina Babylonis: біблейскія міфалагемы ў паэзіі Рыгора Барадуліна / І. Ф. Штэйнер. – Мінск : Кнігазбор, 2008. – 76 с.

V. I. Utkevich

Vitebsk State Technological University

e-mail: utkevich@mail.ru

The Belarusian's mindset through biblical reminiscences of R. Baradulin

Key words: mindset, national character, Bible, biblical reminiscences, R. Baradulin's poetry.

The article analyzes R. Baradulin's poems "Trykiry", "Rosary", "The poem-traveler" from the standpoint of characteristics of Belarusian mindset disclosure, against the background of the author's rethinking of biblical texts as universal sources of creativity and philosophy. Substantiates the idea, that the Bible verses of R. Baradulin is a confession about sore: about the language, history, motherland, and together is an attempt to understand the dialectics of national and universal.

Н.В. Цветкова

Псковский государственный университет

e-mail: tsvetkova48@yandex.ru

УДК 82.09

«ПСКОВИТЯНКА» Л.А. МЕЯ В ОЦЕНКЕ А.А. ГРИГОРЬЕВА: ОБРАЗ ПСКОВИЧА

Ключевые слова: Л. А.Мей, А. А.Григорьев, драма «Псковитянка», критическая оценка, национальный характер, образ псковича.

В статье анализируется не введенная до настоящего времени в науку критическая статья А.А. Григорьева о драме Л.А. Мея «Псковитянка», рассматриваются его оценки образов псковичей и проявления их характеров в переломную эпоху в истории Псковской вечевой республики.

В своих часто парадоксальных оценках А. А. Григорьев был всегда верен критерию «органической критики» – увидеть в художественном произведении его национальную суть, живую, «сердечную мысль». Написанная к 1859 году «Псковитянка», историческая драма его друга по московитянинскому кружку Л.А. Мея, привлекла критика именно этими чертами, стала толчком к созданию статьи «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой» [1], опубликованной в 1861 году в журнале братьев Достоевских «Время». К этому времени он известный критик, который защищает основы своей оригинальной «органической критики», споря с последователями В. Белинского – сторонниками реальной критики Н.Г. Чернышевским и Н.А. Добролюбовым

– как «теоретиками», отрицателями русской жизни. По замечанию Б.Ф. Егорова, «учение «теоретиков», то есть революционных демократов», как считает Григорьев, «не учитывает всей сложности жизни» [3, с.224].

Критика А.А. Григорьева возникает «на почве своеобразной оппозиции искусства по отношению к усилившимся рационалистическим и вульгарно-материалистическим тенденциям в искусствоведении», в результате чего его эстетика, «опирающаяся на интуитивные начала в познании и выдвигавшая искусство как форму постижения жизни, наиболее адекватной самой жизни, представляла собой не стройную систему, а открытый длящийся процесс осмысления непосредственного опыта искусства» [5, с.43]. Стремление в критической статье дать представление о «мысли сердечной», о героях художественного произведения, приблизив его к жизни, по нашему мнению, выгодно позиционирует А.А. Григорьева по отношению к современным ему критикам.

Ко времени написания разбора «Псковитянки» Григорьев – автор важных в его критической деятельности статей, опубликованных в 1861 году в журнале «Время» Достоевского: «Народность и литература», «Западничество в русской литературе, причины происхождения его и силы», «Белинский и отрицательный взгляд в литературе», «Оппозиция застоя, черты из истории мракобесия», составлявших, по замыслу критика, цикл, о чем свидетельствовал его друг и ученик Н.Н. Страхов. Название его «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина». В этом цикле не могли не отразиться идеи почвенничества (неприятие западной цивилизации, движение национальной русской интеллигенции за возвращение к народным основам, традициям и идеалам и др.). Но самой важной осталась тема народности, русского национального характера, которая всегда волновала критика. Отметим также, что еще в 1859 году в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» именно Пушкин для Григорьева становится олицетворением русского человека, русского национального характера, его духовной и душевной сущности: «Пушкин – наше все» [2, с.78]. Свои мысли о Пушкине он повторит в названном цикле. Б.Ф. Егоров справедливо писал: «Григорьев долго, в продолжение всей деятельности, бился над проблемой национального характера <...> был, возможно, единственным в России мыслителем, который в условиях 50-х годов так внимательно занимался национальной проблемой» [3, с.226–227].

Добавим, что эта проблема была важна ему до конца жизни, решалась им и в статье о драме Мея «Псковитянка», которую он назвал «серьезной вещью», «честным и даровитым трудом» [1]. С самого начала статьи в ней живо и эмоционально, с интересом были рассмотрены женские образы и характеры, осмысленные в сравнении с характерами героинь пьес А.Н. Островского и в сопоставлении с тем, как понимал критик русский женский характер вообще. Анализируя образы псковитянок, Григорьев видит в них явную переключку с современностью.

И все же, в понимании критика, самым важным в пьесе Мея стала связь с предшествующей литературной традицией. Он писал, что «"Псковитянка" <...> так замечательна, что замечательнее-то в этом роде у нас и нет ничего: ведь эта сторона "Псковитянки" стоит наряду, – шутка сказать! с Пушкинским Борисом» [1].

Григорьев сближает историческую драму Мея с «Борисом Годуновым», чтобы подчеркнуть их народный характер и похожую проблематику (народ и власть). Он также понимает, что исторические драмы Пушкина и Мея обусловлены переломными эпохами в народной жизни: первая эпохой Смуты, вторая – эпохой крушения вечевого республиканства в Пскове. Несомненно, что и свое время Григорьев воспринимает как особый период в истории России, в связи с чем он считает, что «правда и красота драмы» и ее поэтическое ядро состоят в изображении исторических событий, а не интимных отношений молодых героев. Переломная эпоха, своим трагическим содержанием влияющая на судьбы псковичей и Пскова, не может оставить в покое никого, выявляя дух и душу изображенных Мея людей, их мироотношение, их готовность к самому страшному испытанию, которое изображено в 3 акте пьесы, в сцене Псковского веча.

Григорьев замечает, что «"Псковское Вече" давит собою всю "Псковитянку" и широтой своего замысла, глубоким постижением русского народного духа, художественным спокойствием, соединенным с истинно-драматическим содержанием, давит в нашей современной драматургии все, кроме, разумеется, драм Островского...» [1]. События истории критик воспринимает как испытания, высвечивающие ярче образы псковичей, а в их характерах национальные черты.

В сцене веча Мея показывает и психологию псковичей, и эмоциональные всплески в страшную минуту ожидания прихода в город Ивана Грозного, уже разорившего Новгород. Критик подробно разбирает образы, характеры и поведение людей, оказавшихся вместе в трудную минуту выбора: защищать псковскую вольницу или подчиниться исторической необходимости и стать частью московского государства.

По мысли Григорьева, в сцене Псковского веча проявляется большой талант Мея, изобразившего людей перед лицом истории в ее самых обычных и поэтому страшных проявлениях. Критик

пишет: «Трезвую любовь к нашему быту нужно было иметь для такого изображения, какое принял наш поэт, глубину и вместе народную простоту взгляда» [1].

Восторгаясь народными образами Федоса Гобоя, Колтыря Ракова, Дмитро Патракеевича и др., критик говорит о «ярком отпечатке», лежащем на каждом, об их естественности («рождены с плотью и кровью») и об общей атмосфере народного собрания: «В тоне красок картины такая жизненная многосторонность – то юмор народный, то обрядовая сторона уважения к действию "по пошлине", по чину, то патриархальность, то общинный дух; такая объективная умеренность, совершенно русская в трагизме, и вместе в целом такое сосредоточенное движение, что впечатление вполне сильно и цельно» [1].

Григорьеву, как человеку религиозного сознания, близки герои-псковичи в их мироотношении и поведении: их православный патриархальный и общинный дух, который оттеняют и юмор, и доброта взаимоотношений, крепнущие от осознания общей трагедии. Отсутствие фальши в изображении псковичей особенно подчеркнуто в языке выступающих, речи которых «вполне живые, пересыпанные юмористическими выходками, которые никогда, ни в какую даже общественно-трагическую минуту не покидают русского человека. Ловкие и меткие прозвища сыплются то тому, то другому из очередных; прозвища, полные какого-то размашистого и вместе наивного и любовного юмора» [1].

В поле зрения критика обращение к псковскому собранию приехавшего из Новгорода псковича Юшки Велебина, рассказывающего о царской расправе. Мей сопровождает его голосами людей из толпы, говорящих о своей беспомощности перед властью. По мнению Григорьева, драматург передает состояние, испытываемое собравшейся толпой, в которой есть единство мироотношения, «полного величаво-спокойного горя, мирных упреков, горькаго фатализма и сдавленных рыданий по великом покойнике» [1] – свободном Пскове. Григорьев с особым сочувствием и интересом проследживает нарастание этого настроения и состояния в псковском народе, происходящего под влиянием речи долгожителя и мудреца, многовидевшего и испытавшего на своем веку, Максима Иларионовича, старого степенного посадника. По мысли критика, Мей воплотил в этой сцене «апогей трагедии» [1].

Критик воспринимает слова и образ этого человека как олицетворение русского человека вообще в его непростом отношении к власти. В его словах он слышит «и горе до ужасающей оледенелости причитанья по невозвратном покойнике, и иронию до наивности юмора, и покорность року до фатализма» [1]. Григорьев понимает выражаемое стариком мироотношение, в котором все это слито воедино, как «нечто такое трагическое в своем ледяном спокойствии, нечто столь глубоко-схваченное в нашей сущности и быту, что дается с таким техническим совершенством только великим мастерам искусства» [1].

Но в драме есть и лицо, с которым связано гармонизирующее и позитивное начало, обращенное к собравшимся, – Юрий Токмаков, «степенный посадникъ, князь, наместник», «честный, доблестный пскович и вместе честный, верный слуга земского единства – Москвы» [1]. Его миротворную речь слушает псковское вече, по словам критика «потому что князь Юрий точно добра желает о сударям псковичам, не хочет "наказывать" государю Пскову» [1].

Однако голоса псковского веча, как трагические, так и миротворные, не хочет слушать молодая псковская вольница, вызывающая осуждение народного собрания. Не случайно современный ученый Е.П.Иванов говорит о свободолюбии псковичей: «Псковичи отличались любовью к свободе. Свободолюбие во многом объяснялось демократическим, республиканским строем жизни Пскова» [6, с.10].

Молодые посадничьи Михаил Туча, Четвертка Терпигорев, Василий Борбошин, Колтырь Яков и др. прощаются с князем Токмаковым. Туча говорит от лица псковской вольницы:

...Не поминай нас лихом!..

Великий Псков оставил государю

Святыню храмов, вече вековое,

Дома и землю, семьи и могилы...

А волю сложит к царскому подножью –

Где Бог укажет – с буйной головою [7, с.491].

Сравнивая речь старого посадника Максима Иларионовича с прощальным словом молодого Тучи, А. Григорьев восклицает: «Какъ хороша в другом совершенно роде речь Михаила Тучи и его прощанье с Псковом-осударем, за которым следуют взрыв толпы и прощанье с Псковом его сторонников, идущих с ним на бесполезную, но честную гибель с удаю прощальною песнью!..» [1]. Мысль о «бесполезной, но честной гибели» выделена критиком. Несмотря на то, что он принимает и разделяет приобретенную опытом и годами мудрость в речах Юрия Токмакова и Максима Иларионовича, он восхищен и образами молодых псковичей, молодой свободной стихией и силой.

По мысли Григорьева, герои исторической драмы Мея «Псковитянка» выступают как носители общего, соборного сознания. Но для критика важной «была проекция русского сознания в психологию – ему интересно в литературе воплощение национального характера – «русской души» <...>

Отсюда григорьевская типология героев русской литературы – их два противоположных типа: «смирный» и «хищный» [4]. Критик предвосхитит в таком понимании выводы русских философов конца XIX – начала XX века: Н.Бердяева, Н. Лосского и др. «Смирный» характер – исконно русский, не конфронтационный, «хищный» – индивидуалистический [4].

«Индивидуалистическим» типом в драме представлены молодые псковичи. Однако их образы вызывают не меньшее восхищение критика, чем смиренные миротворцы – князь Юрий Токмаков и люди старшего поколения.

Таким образом, в героях-псковичах переломная в истории Пскова эпоха выявила самое главное в двух типах русского национального характера – терпение и смирение перед властью в людях старшего поколения, умудренных жизненным опытом, и верность традиции вольной республике в молодом поколении. Но при этом всех их объединяет соборность, сила духа и любовь к родному городу.

Литература

1. Григорьев, А.А. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. Псковитянка, драма Л. Мея. / А.А. Григорьев / Время. 1861. № 4. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.philolog.ru/filolog/writer/pdf/javlengr.pdf>. – Дата доступа: 10. 01.2017.
2. Григорьев, А.А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина / А.А. Григорьев. Искусство и нравственность. – М.: Современник, 1986. – С.70-143.
3. Егоров, Б.Ф. Аполлон Григорьев / Егоров Б.Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. – М.: Летний сад, 2009. – С.176 -231.
4. Житкова, Л.Н. Народность как эстетическая категория в русской литературной критике XIX века. / Л.Н.Житкова. / [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://journals.urfu.ru/http://yandex.ru/click/jsredir?from=yandex.ru%3Bsearch%2F%3Bweb%3B%3B&text=&etext=1338.fzRY5nxIXEaJBPO2lFiyu_b48PbVoE-xH612TzCZ_0R9BcM6NWCDC3tlYrfq-MWq8Z2GmPFGInmla8poY0SCpLR2RotlNe5_R8Gkoo5ibOj9e9TDhh03ciPRVDv4wx_XUKvRPIngv05LwWgCokEGEGYy4-p-vccm-U5r_AG4-me5sMXPPK4a1GLepWrTy_PmT0Y9pzHJLGLnU04isfhCuZoRzND28Fk6pow5BJ-bBXtbuCXCKooxR2qs3-0VTU90.c6e4e510abe08efb2e5be0f19344c3b95eac6988&uuuId=&state=PEtFfuTeVD4jaxywoSUvtB2i7c0_vxGdxRuXfLZHOqfBNCI_IHCARR3B6nlBWfKjYRWGrq5Tq9CDmwo_zdOySpB6BwK3ubM1KCq&data=UINrNmK5WktYejY4 – Дата доступа: 12.02.2017.
5. Журавлева, А.И. «Органическая критика» Аполлона Григорьева / Григорьев А.А. Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1980. – С.7-47.
6. Иванов, Е.П. Псковский характер в контексте исторического процесса / Е.П. Иванов. Псков в российской и европейской истории: Международная научная конференция: В 2 т. Т. 2. Моск. Гос. ун-т печати. – М.: МГУП, 2003. – С.3-12.
7. Мей, Л.А. Псковитянка. / Л.А. Мей Избр. Произведения. – Л.: Сов. писатель, 1972. – С. 423-532.

N. Tsvetkova

Pskov State University

e-mail: tsvetkova48@yandex.ru

"Pskovityanka" by L.A. Mey by estimate of A.A. Grigorjev: the Pskovian's image

Key words: L. Mey, A. Grigorjev, the drama "Pskovityanka, review, female image, national character, Pskovian's image.

The article explores the unknown up to the present time A.A. Grigorjev's critical essay about the drama "Pskovityanka" by L.A. Mey, reviews his assessment of the Pskovians' images and display of their characters in a critical period in the history of the Pskov veche republic.

А.М. Чарнавокая

Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі

e-mail: lecsa87@gmail.com

УДК 821.161.3.09

АКТУАЛІЗАЦЫЯ ПРЫНЦЫПАЎ САВЕЦКАЙ ГЕНДАРНАЙ ПАЛІТЫКІ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ 1920-х - 1930-Х ГАДОЎ

Ключавыя словы: сацыялістычны рэалізм, выхаваўчая функцыя мастацтва, мадэрнізацыя, адукацыя, мастацкая рэпрэзентацыя жанчыны.

У артыкуле на матэрыяле апавяданняў Якуба Коласа, Змітрака Бядулі, Кузьмы Чорнага даследуюцца жаночыя вобразы, якія паўстаюць ілюстрацыяй да савецкіх лозунгаў «вызвалення жанчыны», далучэння жанчыны-сялянкі да «новага жыцця»; аналізуюцца сутнасныя змены ў мастацкім падыходзе да рэпрэзентацыі жанчыны-сялянкі ў параўнанні з прозай дарэвалюцыйнага перыяду.

Савецкая эпоха сталася для беларускай культуры часам абсалютызацыі сацыяльнай, выхаваўчай функцыі мастацтва. Так, у прамове сакратара ЦК ВКП (б) А.Жданава на Першым усесаюзным з'ездзе савецкіх пісьменнікаў (1934 г.) было адзначана, што «праўдзівасць і гістарычная кан-

крэтнасць мастацкага твора павінна спалучацца з задачай ідэйнай перапрацоўкі і выхавання працоўных людзей у духу сацыялізму» [1]. Гэтая фармулёўка была пакладзена ў аснову вызначэння сацыялістычнага рэалізму, дадзенага ва Уставе Саюза савецкіх пісьменнікаў. Але адпаведная практыка склалася значна раней: на працягу дзесяцігоддзя напярэдадні з'езда многія пісьменнікі папулярызавалі палітычныя і сацыяльныя ідэі савецкай улады, адлюстроўвалі жыццё ў святле камуністычных ідэалаў, імкнуліся сфарміраваць станоўчае стаўленне да новых сацыяльных практык. У гэтым шэрагу можна назваць імёны такіх беларускіх аўтараў, як Якуб Колас, Змітрок Бядуля, Кузьма Чорны, Платон Галавач, Леаніла Чарняўская, творы якіх будуць разгледжаны ў гэтым артыкуле.

Пісьменнікі падрабязна апісвалі сацыяльныя змены, якія адбываліся пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі – не засталіся па-за ўвагай і рэформы ў сферы гендарных адносін. Большавікі імкнуліся ўраўняць жанчын у правах з мужчынамі і канчаткова вырашыць так званае жаночае пытанне. Ужо ў 1918 годзе жанчыны маглі свабодна абіраць прафесію, месца жыхарства, атрымліваць адукацыю, скасоўваць шлюб, атрымалі права на роўную аплату за роўную з мужчынамі працу. Як адзначае Алена Гапава, «У міжваеннае дваццацігоддзе адбыліся велізарныя культурныя і структурныя змены: з аднаго боку, быў створаны міф пра новых, свабодных жанчын, гераінь сацыялістычнай працы – работніц і сялянак. З іншага – адбыўся масавы прыток жанчын у прафесійную дзейнасць, была ліквідавана непісьменнасць і створана такая сістэма сацыяльнай абароны, пры якой развод і мацярынства па-за шлюбам перасталі быць экзістэнцыяльнымі пытаннямі» [2, с.156].

Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі рэзка змяніліся прыныцыпы, на якіх грунтаваліся нормы сямейнага, прыватнага жыцця. Жанчыны атрымалі большую свабоду ў вырашэнні пытанняў, якія тычацца асабістых адносін. Аднак «новая мараль» і ідэі «свабоднага кахання» выклікалі палеміку ў беларускай літаратуры і большасцю аўтараў ацэньваліся неадназначна, нават адмоўна. У якасці прыкладу можна назваць раман Змітрака Бядулі «Язэп Крушынскі», сатырычны раман Андрэя Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя», апавяданні Якуба Коласа «У двары пана Тарбеева», Кузьмы Чорнага «Справа Віктара Лукашэвіча», «Сцены».

Станоўчыя змены ў становішчы жанчын віталіся многімі айчыннымі пісьменнікамі: беларуская літаратура легітымізавала новыя сацыяльныя практыкі, фарміравала станоўчае стаўленне да інавацый і новых узораў паводзін, што адлюстравана ў шэрагу апавяданняў (Якуб Колас «Адукацыя» (1926), «Арыніна перамога» (1931), «Кінахроніка» (1935); Змітрок Бядуля «Дэлегатка» (1925); Леаніла Гарэцкая «Падарожніца» (1927), «Нянька» (1933), «Перамога» (1933); Кузьма Чорны «Радасць жанчыны», «Свята працы і свету», «Жаночая праўда і мужчынская крыўда» (усе – 1925) і інш.)

Пісьменнікі імкнуліся максімальна наглядна і даходліва прадэманстраваць высокую значнасць новых сацыяльных магчымасцей – і па сутнасці ілюстравалі гатовыя савецкія формулы, распрацоўвалі сюжэты, тыповыя для тагачаснай літаратуры. Адпаведна, большасць твораў гэтага перыяду мае адносна мастацкую вартасць. Тым не менш, увага да прозы 1920 – 1930-х гадоў можа быць апраўдана жаданнем разгледзець літаратурны твор як дакумент, як сведчанне эпохі. Аналіз жаночых вобразаў дазволіць прасачыць, як актуалізацыя прынцыпаў савецкай гендарнай палітыкі на старонках мастацкіх твораў прадвызначыла змены ў мастацкай рэпрэзентацыі жанчыны-сялянкі.

«Жаночае пытанне» заўсёды ўскосна закраналася ў беларускай прозе, асабліва пры абмалёўцы вясковага жыцця. Тыповая сялянка паўстае згорбленай, забітай горам кабетаў, звыклай да мужавай лупцоўкі. Праблема сямейнага гвалту была істотнай для многіх вяскоўных жанчын; тым не менш, у нашаніўскім дыскурсе адным з галоўных аспектаў «жаночага пытання» паўстае праблема адукацыі. У савецкі час гэта праблема пачала рэальна вырашацца праз арганізацыю хатчытальняў, пунктаў па ліквідацыі непісьменнасці, вечаровых школ, рабфакаў – адпаведна, аптымістычны матыў атрымання адукацыі прысутнічае ў многіх творах гэтага перыяду, дзе галоўным персанажам з'яўляецца жанчына-сялянка. Гераіні альбо выразна ўсведамляюць неабходнасць адукацыі, альбо пачынаюць вучыцца грамаце разам з іншымі, каб далучыцца да «новага жыцця». І гэта памкненне выключна важнае для савецкай улады.

Так, адукацыя ў аднайменным апавяданні Якуба Коласа пазіцыянуецца як лепшая аздоба для маладой савецкай жанчыны, чым традыцыйныя атрыбуты жаночасці: макіяж, прычоска, капялюшык, «найчараўнейшая ўсмешка». «У той час, калі жанчына выходзіць з векавой няволі капіталізму, калі яна ідзе дарогаю будаўніцтва сацыялізму, ты займаешся глупствам, цешышся гэтай эмблемай мяшчанства» [3, .119] – сварыцца студэнт Кузьма, прадстаўнік прагрэсіўнай часткі савецкага грамадства, на маладую жонку Насцю, якая сустракае яго прыхарошанай і ў пазычаным капялюшыку. Кузьма лічыць неадукаванасць галоўнай праблемай жонкі («у цябе, як у сялянкі, каторыя фактычна ў сэнсе розуму драмалі, ёсць патэнцыяльная энергія, якую трэба перавесці ў стан дынамічнасці, каб ад гэтага карысць была дзяржаве і працоўным масам» [3, с. 110]) Герой збіраецца вырашыць праблему неадукаванасці жонкі занадта радыкальна, што робіцца прычынай канфлікту ў гэтым гумарыстычным творы, дзе пісьменнік крыху іранізуе з патэтыкі савецкай ідэалогіі.

Але далёка не заўсёды вучоба маладой ці сталай жанчыны знаходзіць падтрымку ў сям'і. Якуб Колас адзначае, што імкненне да «кніжных» ведаў не характэрнае для вясковай кабеты ў сялянскай патрыярхальнай культуры. «І што казалі б ёй дома, каб гэта яна там разлажылася кнігамі і села за навуку? На смех паднялі б: ці ж у яе гады вучыцца? Замуж выйшла, маладзіцаю стала, куды ўжо тут навука?» [3, с.116] – разважае Насця, згадваючы бацькоў-хутаран.

Яшчэ больш неверагодная метамарфоза адбываецца ў апавяданні Змітрака Бядулі «Дэлегатка»: п'яны Яўхім штодня б'е сваю жонку, і нават яе ўсмешка нагадвае «грымасу плачу». Аднойчы Аўгіня не вытрымлівае, бо муж накідваецца на яе з такой злосцю, «нібы знайшоў свайго заядлага ворага, якога во зараз трэба знішчыць» [1, с.176]. Кабету суцяшаюць дзяўчаты-камсамолкі – з гэтага моманту «нібы ў казцы цудоўнай, перад Аўгіняй разгарнулася новае цікавае жыццё. Па-першае, яе муж Яўхім пачаў менш піць і зусім перастаў біць яе, узяўся за наладжанне сваёй гаспадаркі. Па-другое, Аўгіня, як ні дзіўна, пачала вучыцца чытаць і пісаць» [1, с.179]. Письменнік яскрава супрацьпастаўляе сумнае мінулае кабеты яе шчасліваму жыццю пасля першых крокаў насустрач новаму ладу.

Феерычнасць змен у сямейным жыцці гераінь адпавядае памкненню аўтараў усімі сродкамі заахоціць чытачак да адукацыі, выбару на карысць «новага жыцця». Падтрымка жанаддзелу і камсамола дазваляе жанчыне адчуваць сябе больш абароненай; усведамленне, што новая улада апекуецца над кабетамі, нейтралізуе агрэсію нават тых герояў-мужчын, якія надзелены негатыўнымі характарыстыкамі. Письменнікі, безумоўна, ідэалізавалі перспектывы жанчыны ў савецкім грамадстве. Тым не менш, адукацыя ў некаторых выпадках сапраўды дазваляла сялянцы заняць больш высокі сацыяльны статус, як мінімум стаць «перадавой жанчынай вёскі».

У творах савецкай літаратуры выразна праводзіцца думка, што атрымаць адукацыю «з рук» савецкай улады – значыць прыняць тыя ідэі, правілы, устаноўкі, якія санкцыянуюцца праз зацверджаны ёю тэкст. «Навучыць савецкага чалавека чытаць, пісаць і лічыць для бальшавікоў было яўна недастаткова. Адной з галоўных задач у галіне культурнага будаўніцтва было фарміраванне «новага чалавека», які вылучаўся б адданасцю ідэям камунізма, рэвалюцыйным настроем, дысцыплінаванасцю і духам калектывізма» [6, с.45].

Письменная жанчына пачынае арыентавацца ў сістэме норм, забарон, прадпісанняў, замацаваных савецкай уладай, і, адпаведна, робіцца вельмі патрэбным чалавекам.

«Навучаныя жанчыны павінны былі ўступаць у шэрагі культармейцаў і такім чынам стаць узораў для пераймання. Акрамя таго, жанчыны, якія атрымлівалі адукацыю, маглі займаць пасады ва ўстановах культуры, і такім чынам дэманстраваць, што пісьменнасць дапамагае рухацца па кар'ернай лесвіцы – гэта разглядалася як стымул, каб распачаць навучанне» [6, с.55]. Прыклады такога кар'ернага росту шматкроць апісваліся ў перыёдыцы – не толькі ў нарысах і нататках, але таксама ў мастацкіх творах. Так, у апавяданні Якуба Коласа «Арыніна перамога», Арына – былая батрачка – прыходзіць у горад, дзе вучыцца грамаце, а потым разам з брыгадай едзе ў падшэфны калгас. У вагоне яна заўважае надпіс «Для некурашчых» – і робіць заўвагу дзядзькам, якія кураць. «Арынка не магла стрымацца, каб не выкарыстаць сваёй пісьменнасці і права пратэставаць супраць курцоў у вагоне для некурашчых» [3, с.316] – фактычна, гераіня ўпэўніваецца ў тым, якую рэальную уладу мае друкаванае слова. Мужчыны падпарадкоўваюцца – і ў гэтым «таксама была Арынчына радасць і перамога». Пспехі дзяўчыны робяцца магчымымі найперш дзякуючы спрыянню савецкай улады, якая «сапраўды абараняе інтарэсы беднаты і не дазваляе, каб яе крыўдзіла і эксплуатавала рознае людское павуччо» [3, с.214].

Савецкая ўлада можа прыйсці на дапамогу жанчыне ў самых розных сітуацыях. Напрыклад, Леаніла Чарняўская ў апавяданні «Перамога» апісвае гаротнае жыццё вясковай удавы, якая выпраўляе сына-піянера дапамагаць «папу» ў царкве, каб такім чынам палепшыць становішча сям'і. Школьнікі заўважаюць хлопчыка каля храма і збіраюцца выключыць з піянераў, але своечасова разбіраюцца ў сітуацыі і пастанаўляюць дапамагчы яго маці. У фінале апавядання вяскоўцы глядзяць антырэлігійную п'есу і гераіня – ужо тэхнічная працаўніца ў кааператыве – смеецца з дзеі ў першым шэрагу. Такім чынам, праца ў савецкай установе пазіцыянуецца як рэальная магчымасць пачувацца больш упэўнена і самастойна – аднак падтрымка савецкай улады прадугледжвае з боку гераіні «крокі» да «новага жыцця».

Беларускія письменнікі 1920-х гадоў імкнуцца сфарміраваць пазітыўнае стаўленне да многіх іншых рэалій. Так, наглядна тлумачыцца значнасць ясляў; падкрэсліваецца, што і без вянчання ў царкве шлюб можа быць шчаслівым; сялянка не мае вялікага клопату з тым, каб змяніць месца жыхарства ці сферу дзейнасці.

Актуалізацыя прынцыпаў савецкай гендарнай палітыкі абумовіла кардынальныя змены ў рэпрэзентацыі жанчыны-сялянкі. Так, у дарэвалюцыйнай беларускай прозе вясковая жанчына часцей за ўсё рэпрэзентавалася як вобраз-ахвяра; у сатырычных і сацыяльна-бытавых апавяданнях часта выкарыстоўваліся запазычаныя з фальклору вобразы («злая жонка», «злая нявестка»,

«сварливая соседка»). Паводзіны жанчыны, неадпаведныя нормам традыцыйнай культуры, высмейваліся альбо былі прычынай казусу ці сямейнага канфлікта. Прастора, у якой дзейнічала гераіня, абмяжоўвалася хатай, вясковай вуліцай. Адпаведна, жанчына выяўлялася выключна ў стасунках з членамі сям'і альбо аднавяскоўцамі. Жыццё сялянкі паўставала складаным і аднастайным, грамадства было нібыта аб'якавым да яе праблем – адсюль і крыўда гераіні «на «увесь свет» (вёска і ваколіца) за тое, што не бараніў яе, што адносіўся да яе нібы-та няўважліва» [1, с.178].

У паслярэвалюцыйнай прозе жанчына-сялянка выяўляецца ў іншай перспектыве. Літаратура дэкларуе, што кожны савецкі чалавек можа далучыцца да стварэння новага жыцця, яго ўнёсак у вялікую справу пабудовы «новага грамадства» ці рэалізацыі непасрэдных вытворчых і гаспадарчых задач абсалютна магчымы і ўхвальны. Адпаведна, гісторыя пераўтварэння несвядомай сялянкі ў «перадавую» савецкую жанчыну робіцца цэнтральнай для шэрагу апавяданняў. Сфера дзейнасці і сфера стасункаў для вясковай жанчыны значна пашыраецца – яна атрымлівае адукацыю, пачынае працаваць у калгасе, кантактуе не толькі з суседзямі і членамі сям'і, але і з прадстаўнікамі ўлады, яна мае права на ўласны выбар і пункт гледжання (вядома ў тым выпадку, калі ён супадае з устаноўкамі савецкай ўлады), прымае рашэнні, якія маюць безумоўную сацыяльную значнасць. Змяняецца і пазіцыянаванне стасункаў паміж жанчынай і грамадствам. Прадстаўнікі ўлады (камсамол, жансавет, кіраўніцтва калгаса) абараняюць правы жанчыны, могуць прыйсці на дапамогу, паспрыць у вырашэнні жыццёвых праблем.

Выбар на карысць «новага жыцця» – магчымасць вырашыць праблемы, якія ў дарэвалюцыйнай прозе паўставалі непазбежнымі для вясковай жанчыны. Ціхмянасць, стрыманасць, пакорлівасць – якасці, якія былі прычынай прыніжанага становішча вясковых кабет – адназначна не разглядаюцца ў савецкай літаратуры як «украса» жанчыны. Вітаецца актыўная жыццёвая пазіцыя, цікавасць да новага, імкненне змяніць сваё жыццё, далучыцца да новых сацыяльных практык, здольнасць крытычна ацаніць мінулае. Але да «правільнага выбару» жанчыну падштурхоўвае хутчэй пэўная праблемная сітуацыя, глыбокае эмацыянальнае ўзрушэнне, чым асэнсавання свайго жыццёвага досведу і тым больш агульных грамадска-палітычных праблем.

Зразумела, што разгледжаныя творы не столькі адлюстроўвалі савецкую рэчаіснасць, колькі фарміравалі ўяўленне пра пажаданыя змены. Новы падыход да распрацоўкі жаночых вобразаў можна лічыць не толькі належным падмацаваннем да паступовага вырашэння «жаночага пытання», але і складнікам глабальных трансфармацый, якія адбываліся ў беларускай літаратуры ў 1920 – 1930-я гады.

Літаратура

1. Бядуля, Б. Збор твораў : у 4 т. / З. Бядуля. – Мн.: Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1951. – Т. 1: Апавяданні. 1912 – 1939 гг. – 452 с.
2. Женщины на краю Европы / Под ред. Е. Гаповой. – Мн.: ЕГУ, 2003. – 436 с.
3. Колас, Я. Збор твораў : у 12 т. / Я. Колас – Мн.: Беларуская навука, 2009. – Т. 6. Апавяданні (1925 – 1951), раннія праявіны творы (1900 – 1906), пераклады (1907) – 574 с.
4. Ревякина, А. А. О социалистическом реализме / А. А. Ревякина // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX – XX вв.: Сборник статей в память об Александре Ивановиче Ревякине (1900-1983) / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. отд. литературоведения; Редколл.: Ревякина А.А. (отв. ред., сост.), Ревякина И.А. (ред.-сост.) и др. [Электронный ресурс]. – 2003. – Режим доступа: http://kostromka.ru/revyakin/literature/508.php#kostroma_r18. – Дата доступа: 01.02.2017.
5. Чорны, К. Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1972. – Т. 1: Апавяданні. 1923 – 1927 гг. – 554 с.
6. Фишева А. А. Общее образование взрослых на территории РСФСР (1930 – 1950-е гг.): дис. ...канд. ист. наук: 07.00.02. / А. А. Фишева. – СПб, 2014. – 268 л.

A. M. Tscharnavokaya

The Yanka Kupala Institute of Literature Studies the Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus
e-mail: lecsa87@gmail.com

Actualization of the principles of Soviet gender policy in Belarusian prose of 1920–1930

Key words: social realism, social function of art, modernization, education, representation of female images.

The article analyzes female images, which exemplify the Soviet slogans of women's liberation and show, how to join «new Soviet life» (by novels of Yakub Kolas, Zmitrok Byadulia, Kusma Tschorny, etc.). Great changes in writer's approaches to the representation of peasant women in comparison with the prerevolutionary prose are also revealed.

ІХ. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ

Г.А. Арцямёнак

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава

e-mail: winger@vitebsk.by

УДК 811.161.3'28'374'42:821.161.3-1.09

“ВУШАЦКІ СЛОВАЗБОР РЫГОРА БАРАДУЛІНА” ЯК МОЎНАЯ СКАРБНІЦА І ЛІНГВІСТЫЧНЫ ЗДАБЫТАК

Ключавыя словы: слоўнік, гаворка, дыялектнае слова, устойлівы выраз, дыялекталогія.

У артыкуле разглядаюцца будова і змест унікальнага выдання – аўтарскага збору слоў, выразаў і тэкстаў ушацкай народнай гаворкі, падрыхтаванага народным паэтам Беларусі Рыгорам Барадуліным; паказваецца значэнне і каштоўнасць слоўніка для беларускай навукі і культуры; ацэньваюцца перспектывы далейшай лінгвістычнай працы з прадстаўленым фактычным матэрыялам.

Народны паэт Беларусі Рыгор Барадулін – выдатны майстар вершаванага радка, непераўздызены чарадзея слова, у чыёй творчасці беларуская мова дасягнула аднаго са сваіх найвышэйшых мастацкіх увасабленняў. Цудоўнае валоданне семантычнымі глыбінямі роднага слова абумовіла яскравую метафоруку барадулінскіх вершаў, а павышаная чуйнасць да музыкі народнага беларускага маўлення выклікала шматлікія праявы гукапісу, фанетычнай гульні, незвычайную мілагучнасць і спеўнасць радка. Адзначаючы паэтычнае эксперыментатарства Барадуліна, неабходна бачыць і ўсведамляць глыбока народную аснову яго творчасці. Стыхія спадчыннага слова выразна прасвечвае праз мудрагелістую мастацкую тканіну кожнага паэтычнага шэдэўра творцы.

Вытокі творчасці паэта выразна выступаюць з даволі незвычайнага зборніка, які з’явіўся ў свет напрыканцы 2013 года і быў адзначаны крытыкамі як адна з найбольш прыкметных навінак у беларускім кнігавыданні [1]. Праз год кніга была перавыдадзена, яна выклікала вялікую цікавасць у прафесійных лінгвістаў і аматараў беларускага слова. Аснову зборніка склалі шматгадовыя запісы народнага маўлення, зробленыя народным паэтам на сваёй малой радзіме – Ушацчыне. Жывая народная мова літаральна струменіць з кожнага радка гэтага арыгінальнага і ў нечым нават унікальнага выдання. Змешчаны ў ім матэрыял атрымаў мінімальную філалагічную апрацоўку, але ў гэтым і вартасць зборніка, які засведчыў народную гаворку ў яе спрадвечнай некранутай цэласнасці.

З’яўляючыся найбольш натуральнай і арганічнай формай бытавання мовы, мясцовыя народныя гаворкі рэпрэзентуюць генетычныя вытокі этнасу, маюць вялікую культурную, гістарычную і навуковую каштоўнасць. Тэрытарыяльна-структурнае адзінства і моўная спецыфіка беларускіх гаворак адыгралі вырашальную ролю ў працэсе гістарычнай кансалідацыі і самаідэнтыфікацыі беларускага народа, а таксама ў фарміраванні і станаўленні сучаснай беларускай літаратурнай мовы як галоўнага сродку нацыянальна-культурнага самавыяўлення беларусаў. Па меркаванні дыялектолагаў, “не толькі ўсё адметна беларускае, што ўласціва сучаснай беларускай літаратурнай мове, але і многае, што ёсць у ёй з іншых моў, – усё гэта ад яе гаворак. У нацыянальным моватворчым працэсе беларускага народа вядучая роля належала і працягвае належаць ім, а не літаратурнай мове” [3, с.275 – 276].

За апошні час развіццё беларускай дыялектнай мовы зведала пэўныя дэструкцыйныя змены, абумоўленыя такімі сацыяльнымі працэсамі, як дэпапуляцыя беларускай вёскі, міграцыі насельніцтва, пашырэнне рускамоўных СМІ. Таму вельмі важна паспець зафіксаваць і памагчы захаванню ў пісьмовых тэкстах лексічныя здабыткі народнай мовы. У кантэксце вырашэння гэтай задачы быў створаны “Рэгіянальны слоўнік Віцебшчыны” (РСВ) у дзвюх частках, які выйшаў у 2012 – 2014 гадах. Барадулінскі зборнік, як і дасканала апрацаваны ў навуковым плане “Слоўнік Сенненшчыны”, адметна дапаўняюць РСВ і ў пэўным сэнсе завяршаюць збіральніцкую, апісальна-класіфікацыйную і даследчыцка-аналітычную працу па вывучэнні народнай лексікі Віцебскага рэгіёна ў сучасных сацыяльна-палітычных і грамадска-культурных умовах.

“Вушацкі словазбор Рыгора Барадуліна” ўяўляе сабой аўтарскі слоўнік народнай лексікі, фразеалогіі і парэміялогіі, а таксама своеасаблівую дыялектную хрэстаматыю Ушацчыны. Не прымяняючы філалагічных метадаў апрацоўкі матэрыялу, народны паэт усё ж, відавочна, рабіў адбор моўных фактаў, зыходзячы са свайго глыбіннага адчування каштоўнасці народнага слова. Таму ў зборніку амаль няма прыкладаў так званай беларуска-рускай трасянікі – спецыфічнага прастамоўя вясковых беларусаў. Як вядома, сёння спрадвечная беларуская “вясковая гутарка” ў нейкай ступені

парадаксальна развіваецца пад уздзеяннем не свайго, а суседняга, рускамоўнага літаратурнага стандарту, што асабліва выразна бачна якраз на лексічным узроўні (*апрэль, вутка, зеркала, кавёр, крыша, картошка, кварцёра, клубніка, клюква, красівы, настаяшчы, панімаць, польза, судзьба, урэд, урэмя, шчот, январ* і многія іншыя словы актыўнага ўжытку). Увогуле канвергентны вектар эвалюцыі сучасных беларускіх дыялектаў у адносінах да рускай мовы можа прывесці да паступовага разбурэння іх нацыянальнай спецыфікі і дае падставы некаторым даследчыкам ужо сёння называць гэтыя моўныя ўтварэнні “паўдыялектамі” [2, с.252].

“Вушацкі словазбор” складаецца з трох асноўных кампазіцыйных частак: “Слоўнік”, “Ізборнік”, “Гаваркое слова”. У першай з іх змешчаны алфавітны рэестр дыялектных лексем (паводле падлікаў П. Міхайлава, 2415 слоўнікавых артыкулаў [4, с.47]), а таксама каля 530 устойлівых выразаў (фразеалагізмаў), 184 параўнанні, звыш 800 прыказак і прымавак.

У алфавітным спісе слоўнікавы артыкул, як правіла, складаецца з рээстравай лексемы (часам некалькіх сінанімічных лексем), падабранага літаратурнага адпаведніка ці апісальнага тлумачэння яе семантыкі і прыкладаў ужывання. Зрэдку даюцца этымалагічныя даведкі, заснаваныя звычайна на народна-этымалагічных уяўленнях. Прыклады артыкулаў:

Адпіцца – *адсырэць, набрацца вільгаці, пусціць ваду*. Дровы ў хаці ў цяпле адпіліся, ня хочуць гарэць. За ноч лайно адпілося на дварэ, ня высахла.

Аплятанік, пляцёнак – *буталь, аплецены лазой*. Бражкі быў цэлы аплітанік, дык выпіў адзін. Пляцёнак бражкі на стол – гуляй да ночы, пакуль запацеюць вочы!

Баламут – *чмут, галавадур*. Чмут-баламут, у чортавы лапці абут. (*Мама тлумачыла: не баламут, а беламут, бо белае муціць.*)

Бездароўе – *немач, хвароба*. Маладому ні стому, ні злomu не было, а старога бездароўя спасцігла.

Вырай – *купка, куст*. У Грамніцкім бары знайшлі цэлыя выраі грыбоў.

Дабрына – *збжына*. Сёлета дабрына надзіва ўрадзіла.

Дзеўчыца – *калі дзяўчо хоча пачуваць сябе дзеўчынаю, пераймаць дарослыя манеры*. Ня вырасла да стала, а ўжо дзеўчыца пачала.

Як і абсалютная большасць дыялектных слоўнікаў, “Вушацкі словазбор” – слоўнік дыферэнцыяльны. Адбор слоў у яго рэестр грунтуецца ў першую чаргу на аналізе суадносін паміж лексічнымі сістэмамі ўшацкай гаворкі і беларускай літаратурнай мовы. Кіруючыся гэтым зыходным прынцыпам, аўтар уключыў у слоўнік лексічныя і семантычныя дыялектызмы, а таксама словы, якія ўяўляюць сабой акцэнтныя, граматычныя, словаўтваральныя варыянты да адпаведных нарматыўных лексем.

Слоўнік шырока адлюстроўвае разнастайныя тэматычныя пласты дыялектнай лексікі: найменні асоб (*абдзіртус, аплэвуш, астатнік, атлёт, балабок, бахар, бярэннік, вы́парак, галасуха, глюма, дзецяроб, дукса, жыгун, камлюк, каравятніца, лістаноска, мяцельнік, паходнік, прытыка*); назвы жывёл і раслін (*гадавік, дойніца, крутарог, курта, мякуха, нэцель, паёнік, перадойка, пералета, пількі, сёлетнік, стрэлка, шчурка, ягнятнік*); сельскагаспадарчыя паняцці (*друкі, ізгарода, канашэсць, касцёр, літоўка, мядніца, пагробкі, пазаддзе, пакулле, памёт, паролікі, пасвішча, пераклады, праварына, родзілка, сухалі, сякар, узянне*); характарыстычныя прыметы і дзеянні (*галамызы, здабычлівы, змяісты, пахаплівы, рукаты, рыхлы, удумлівы, цупкі; бугаяваць, бядзіць, варанджацца, вычмураць, дзюгнуць, занездаравець, збычыцца, згайдамачыць, пагалець, прывёрціся, прыкулікацца, раззяпіць, стрэнчыць, уцумбэсціць*) і г. д. У колькасных адносінах прыкметна пераважаюць субстантыўныя і дзеяслоўныя лексемы. Пэўную колькасць збору складаюць інвектыўныя адзінкі. Як піша сам паэт у прысвячэнні, “вушацкія не дужа падкія на эўфемізмы... Гэта паганская традыцыя, у якой чысціня бачання свету” [1, с.9].

Занатаваныя фразеалагізмы трапна характарызуюць шырокі спектр з’яў, прыкмет, стасункаў традыцыйнага сялянскага жыцця: *абмываць языком ‘пляткарыць’, адкінуць хвост ‘захварэць’, ашчэрыць зубы ‘памерці’, блісь ды ясь ‘шыкоўна’, варона зваліцца з кала ‘пра вялікую спёку’, выцерці шэрыя блохі ‘хапіць гора’, гразь мяшаць ‘абгаворваць’, залезць к чорту ў зубы ‘пра спрытнага’, з плеч у печ ‘(жыць) адным днём, без запасу’, касіць дугой ‘купляць сена’, мець за сабаку ‘не паважаць, грэбаваць’, наесціся жалезнага бобу ‘гаварыць з упартым чалавекам’, разбіцца ў мак ‘пастарацца’, сабраць мох з балотам ‘гаварыць абы-што’.*

Асобна згрупаваны ўстойлівыя параўнанні, у якіх адлюстравалася вобразнае ўспрыманне навакольнага свету, назіральнасць і кемлівасць вяскоўцаў. Кампаратыўныя канструкцыі ў пераважнай большасці выпадкаў афармляюцца з дапамогай злучніка як: *брэша як наняты, вырабатаны як конь, гаворыць як спіць, глядзіць як карова на карову, дзяўчына як жалуд, задаецца як хлеб у дзежцы, задумаўся як сабака ў чоўні, зарвала як жабе на зіму, корчыцца як скурат на агні, набрацца як сабака*

блэх, патрэбен, як цвік у падлогу, ссохнуць як майскі венік, убіўся як сабака ў пасеі, харош як свіння ў дождж, як пень у лесе рос, я табе так вінен, як зямля калхозу.

Другі раздзел слоўніка атрымаў назву з “гістарычным” каларытам. “Ізборнік” пэўным чынам пераклікаецца з адпаведнымі старажытнымі помнікамі не толькі калейдаскапічнай будовай, але і архаічна-культурным кодам народнага побыту і мыслення. Сюды ўвайшлі “Народны каляндар” (святы Аўлас на сыры лас ; два зазімкі, а тады зіма), “Звычаі” (На другі дзень пасля вяселля сваця мяцець на кут. Тады маладая ўвязваіць у венік рубель, – сваця мяцець назад), “Прыкметы, жыццёвыя назіранні, парады” (На сход месяца сны не праўдзяць; Дзе дзіцё адно, там заўсягды не ладно; У хітрага чалавека барада не расцець; Позна біць касу, калі раса апала), “Стравы” (назвы з тлумачэннем і ілюстрацыямі), “Лекаванне” (народныя рэцэпты і замовы), “Прыгаворкі й зычэнні” (работкі да суботкі; засталася саўсім мала – пачаць і кончыць; табе лягчэй, а мне смачней), “Пытанні й воклічы” (На воўка ён табе здаўся? Што на яго нашло – холад ці цяпло? Што я табе – мяжу перадраў?), “Добрыя пажаданні” (А хай вас дажджом намочыць! Каб Бог яе гадаваў!), “Праклёны й грозьбы” (Каб ты век будаваўся! Хай ты на Месяцы хадзі!), “Пад’ялдыңкі й цвялілкі” (Хлеба. – Падскок да неба!; Хлеб-соль! – Ядзім, ды свой), “Дзіцячыя гульні” (апісанне даўнейшых гульняў), “Хуткамоўкі” (Авечачка, спі з дачкой; Пяе бусел на балочце), “Прыгаворкі пад скокі” (Ты Хадора, я Максім, // Ты гатова, я саўсім!), “Хто як пяе” (Певень: Кукарагу, усім на пірагу!), “Загадкі” (Ад чаго гусь плыве? Дакуль заяц бяжыць у лес?). Такім чынам, “Ізборнік” змяшчае багаты этналінгвістычны і фальклорны матэрыял, які яшчэ патрабуе ўважлівага аналізу і інтэрпрэтацыі.

Трэці раздзел “Словазбор” называецца “Гаваркое слова, альбо Жыццё, як яно ёсць...” і змяшчае аўтэнтычныя запісы жывога народнага маўлення, сабраныя Р. Барадуліным ад сваіх землякоў. Імёны і прозвішчы некаторых з іх і назвы асобных населеных пунктаў складальнікам спецыяльна пазначаны. Напачатку “хрэстаматыйнага” раздзела падаецца спіс народных ушацкіх імёнаў.

Выхад з друку “Вушацкага словазбору” стаў вельмі прыкметнай з’явай у беларускай дыялектнай лексікаграфіі. Не з’яўляючыся ў поўнай меры навуковым выданнем, слоўнік дае надзвычай разнастайны і ў многім унікальны матэрыял для плённых навуковых распрацовак айчынных дыялектолагаў і тэарэтыкаў мовы, які для назіранняў, творчых перапрацовак шматлікіх аматараў і майстроў беларускага слова. Магчымым уяўляецца навуковае рэдагаванне барадулінскага слоўніка, нахштальт таго, як знакамёты слоўнік У. Даля быў апрацаваны І. Бадуэнам дэ Куртэнэ. У кожным выпадку “Вушацкі словазбор” знойдзе прымяненне ў жывой практыцы беларускага прыгожага пісьменства, а таксама ў мовазнаўчай галіне, напрыклад, пры падрыхтоўцы і выданні зводнага слоўніка беларускіх народных гаворак, публікацыі асобных выпускаў “Лінгвістычнага атласа Еўропы”, “Агульнаславянскага лінгвістычнага атласа”, атласа новага тыпу “Усходнеславянскія ізагласы” і іншых фундаментальных даследаванняў, над якімі працуюць вучоныя розных краін. Сабраны лексічны, фразеалагічны і лінгвакразнаўчы матэрыял яшчэ патрабуе адпаведнага тэарэтычнага асэнсавання, ён здольны абудзіць значную цікавасць і стымуляваць навуковыя даследаванні ў сферы народных гаворак сярод спецыялістаў-філолагаў, студэнтаў і школьнікаў.

Літаратура

1. Вушацкі словазбор Рыгора Барадуліна / укл. Н. Давыдзенка ; прадм. У. Някляева. – Мінск : Кнігазбор, 2013. – 388 с. (Бібліятэка Саюза беларускіх пісьмennisнікаў “Кнігарня пісьмennisніка”; вып. 47).
2. Клімаў І.П. Трансфармацыя беларускіх дыялектаў: тэарэтычныя перспектывы даследавання / І.П. Клімаў // Беларуская мова ў культурнай і моўнай прасторы Славiі: Матэрыялы Міжнар. навук. канф. – Мінск: Права і эканоміка, 2009. – С. 250 – 254.
3. Крывіцкі А.А. Дыялекталогія беларускай мовы / А.А. Крывіцкі. – Мінск: Выш. шк., 2003. – 294 с.
4. Міхайлаў, П. Крывіцкая мова з вушацкім адценнем: Пра словазбор Рыгора Барадуліна / П. Міхайлаў // Роднае слова. – 2015. – № 3. – С. 47 – 50.

G.A. Artsiamionak

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: winger@vitebsk.by

“Vushatsky Slovazbor by Ryhor Baradulin” as a language treasury and linguistic heritage

Key words: dictionary, dialect, dialect word, stable expression, dialectology.

The article deals with the structure and content of the unique edition of the author’s collection of words, expressions and texts of the Ushachi folk dialect, prepared by the people’s poet of Belarus Ryhor Baradulin; shows the meaning and value of the dictionary for Belarusian science and culture; assesses the prospects for further linguistic work with the presented factual material.

УДК 808.26-3

**КОЛЕРАПІС ЯК АСНОЎНЫ ЭЛЕМЕНТ МАСТАЦКАЙ ВОБРАЗНАСЦІ
Ў ЛІТАРАТУРНЫХ ТВОРАХ ЯЗЭПА ДРАЗДОВІЧА**

Ключавыя словы: колерапіс, колеравы кампазіт, колераабазначэнне, каларонім, храматычныя і ахраматычныя каларонімы.

У артыкуле разглядаюцца асаблівасці колерапісу як асноўнага сродку мастацкай вобразнасці ў фантастычных аповесцях і апавяданнях Язэпа Драздовіча на касмічную тэматыку, напісаных у 30-я гады XX стагоддзя. Акцэнтуюцца ўвага на спецыфічных рысах аўтарскага колераўспрымання. Прыводзяцца найбольш паказальныя прыклады колеравых кампазітаў, характарызуецца іх семантычная структура.

Творчасць Язэпа Драздовіча вось ужо на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў прываблівае даследчыкаў, у першую чаргу, мастацтвазнаўцаў і культуролагаў. Разам з тым багаты матэрыял для аналізу дае літаратурная спадчына нашага славутага земляка, якая значна радзей становіцца аб'ектам вывучэння і таму пакуль мала даследаваная. Між тым мова драздовічаўскіх тэкстаў вызначаецца выразнай індывідуальнасцю, адметнасцю, адлюстроўвае ўнікальную спецыфіку светаўспрымання мастака, выяўляе найбольш істотныя канцэпты ў яго моўнай карціне свету.

Можна меркаваць, што творы жывапісу Язэпа Драздовіча самым непасрэдным чынам карэлююць з адпаведным наратывам яго аповесцяў і апавяданняў. Розныя аспекты творчасці мастака знаходзяцца ў адносінах своеасаблівай інфільтрацыі, яго літаратурная спадчына характарызуецца ў значнай ступені адмысловым, “спецыфічным спосабам арганізацыі тэксту”, інакш кажучы, мае ўсе ўласцівасці інтэрмедыяльнасці [1, с.151].

Вядомы нямецкі філосаф і сацыёлаг П. Казлоўскі слухна сцвярджае, што “ўзаемае пранікненне мастацтваў” паступова становіцца адным з найбольш важных прынцыпаў культуры. Творчыя пошукі Язэпа Драздовіча, паводле трапнай заўвагі М. Грудзінавай, “рэалізуюцца і ў вербальнай, і ў візуальнай форме” [2, с.151]. Гэта дадае яшчэ большую цікавасць да даследавання творчасці самабытнага мастака, чый жывапіс самым непасрэдным чынам знайшоў адлюстраванне ў сістэме колераабазначэння яго літаратурных твораў. Што, зрэшты, зразумела, бо мастак-жывапісец і пісьменнік у адной асобе – гэта заўжды незвычайныя, нетрадыцыйныя колеравыя слоўныя формы і вобразы.

У 30-ыя гады XX стагоддзя Драздовіч напісаў цыкл фантастычных аповесцей і апавяданняў, якія аб'ядноўваюцца агульнай касмічнай тэматыкай: “Арыяполіс”, “Аурыя”, “Жыццё на Месяцы”, “Жыццё на Марсе” і іншыя. Гэта сапраўдныя слоўныя малюнкі, расквечаныя ўсім багаццем фарбаў, тонаў і паўтонаў. Можна меркаваць, што мастацкая фантазія творцы паступова пачала выходзіць за межы ўласна жывапісу. Ён прагнуў выказацца ў іншай форме, што і знайшло сваё адлюстраванне ў названых вышэй літаратурных творах. Тут дастаткова выразна выявіўся цэлы шэраг спецыфічных адметнасцяў колераабазначэння мастацкага тэксту.

Так, у прыватнасці, для творчай манеры мастака-пісьменніка характэрна высокая частотнасць ужывання колеравых кампазітаў, або складаных слоў з колеравым значэннем. Пры гэтым найчасцей апісваюцца пэўныя прыродныя рэаліі: **аранжава-жаўклявы ліст, фіялетава-чырванаваты колер кустоў, зялёна-жаўклявая карона расліны, жоўта-зеленькавы мох, цёмна-зялёна-бураваты масіў бору, чорна-папялястая сцяна скал, чорна-сызаватая роўнядзь, чорна-зеленькавы адценак пнёў, чорна-папеляцістая кара, чорна-сілаваты масіў**. Звяртае на сябе ўвагу прадуктыўнасць кампазітаў з дапаможным камапанентам **чорна**, дзе цэнтрам, ядром спалучэння выступаюць розныя храматычныя і ахраматычныя каларонімы. Падобная структура сведчыць пра багацце моўных асацыяцый аўтара і добрае веданне законаў лексічнай спалучальнасці. “Навізну і свежасць згаданыя ўтварэнні атрымліваюць за кошт новага, не вядомага мове лексічнага складу” [3, с.11]. З іншага боку, выдавочным з'яўляецца індывідуальна-аўтарскі падыход да выбару адпаведных колераабазначэнняў, бо, напрыклад, будова кампазітаў **аранжава-жаўтлявы** і **фіялетава-чырванаваты** супярэчыць законам агульнапрынятай колеравай семантыкі: **аранжавы** – “чырвона-жоўты”, а **фіялетава** – “сіні з чырванаватым адценнем”. Калі раскласці складаныя каларонімы на асобныя кампаненты, то атрымаем адпаведна **чырвона-жоўта-жаўтлявы** і **сіні з чырванаватым адценнем** – **чырвоны**. Такую камбінацыю колеравых лексем можна лічыць у нейкай ступені алагічнай, бо ў структуры названых каларонімаў ужо апырылі прысутнічаюць аднолькавыя семы. Але якраз падобныя спалучэнні і выяўляюць усю паўнату аўтарскіх асацыяцый. У гэтым сэнсе надзвычай паказальнымі і характарыстычнымі выступаюць аказіянальныя,

створанія аўтарам каларонімы, якія часам кардынальна змяняюць наша ўяўленне пра законы колеравай камбінаторыкі: *ярка-зялёна-сіняваты, цёмна-зялёна-бураваты, зеленькава-папеляціста-цёмны, розна-зялёны, бірузавата-зялёны, сінява-зялёны, сыза-фіялетава, індзігаваста-сіні, бледна-галубаваты, бледна-фасфарычны, бледна-пясочны, залаціста-саломенны, цытрынава-жоўты, вішнёва-каштанава, бела-загарны, бура-медзяністы, чырвона-гліняны, светла-гранатава, рыжа-бронзава, пясочна-крэмава, металічна-серабрысты, серабрыста-металёвы, серабрыста-лучысты, сінявата-шаравенькі*. Прыведзеныя індывідуальна-аўтарскія каларонімы выразна характарызуюць Язэпа Драздовіча як творцу з незвычайнай фантазіяй, з тонкім адчуваннем не толькі колеру, але і слова. Можна сказаць, што тут маем справу і з асаблівай, аўтарскай інтэрпрэтацыяй законаў лексічнай спалучальнасці, дзякуючы чаму слоўныя вобразы падаюцца надзвычай яскравымі.

Выразна адметны характар маюць і многія простыя колеравыя лексемы: *шаравы, папеляты, пляснівы, вішняваты, іржавісты, паджары, шакаладны, цытрынавы, пясчаны, фасфарычны, аліўкавы, зямлісты, кобальтавы, мусенжны і інш.* У пэўным сэнсе паводле нетрадыцыйнасці, арыгінальнасці індывідуальна-аўтарскіх колеравых наватвораў Язэп Драздовіч блізка да Уладзіміра Караткевіча, мова твораў якога густа насычана адметнымі каларонімамі-неалагізмамі.

Колеравая дакладнасць апісання дасягаецца ў творах Драздовіча і праз увядзенне ў кантэкст адпаведных сінтаксічных канструкцый з элементамі параўнання. Тут можна вылучыць дзве найбольш істотныя групы. Першая, калі на асноўную афарбоўку ўплывае іншы колер: *Кара на дрэвах тамтэйшага іглыстага лесу да таго цёмна-шэрага, як быццам хто яе чорнай сажай абсыпаў*. Другая, калі колер характарызуецца праз супастаўленне з носьбітам аналагічнага колеру: *А колер... у хмарах быў чыста бялым, так як бывае бледзен наш месяц на небе сярод белага дня*. Падобныя канструкцыі адлюстроўваюць імкненне аўтара як найдакладней перадаць афарбоўку, выклікаць у чытача адпаведнае зрокавае ўяўленне апісанай рэаліі. З іншага боку, мы бачым слоўныя карціны вачыма мастака, удзельнічаем у своеасаблівым творчым дыялогу з ім.

Інтэнсіўнасць колеравай прыметы паказваецца, як вядома, каларонімамі-дзеясловамі. У Драздовіча такія дзеясловы выступаюць прадуктыўным сродкам стварэння дынамічных колеравых карцін: *А над тым цёмным лесам і тою высокай гарой цёмна-сіняе неба кобальтавага колеру, тамтэйшае неба сіневацела; Перад гэтай будынінай зеленавацелі ... зялёныя траўнікі; Перада мной белавацелі на фоне цёмнай ночы апранутыя ў белыя вопраткі фігуры людзей; А па-над цемніцай гэтай сьвяцілася, серабрылася яснае серабрыстае неба*. Індывідуальна-аўтарскія неалагізмы *сіневацела, зеленавацела, белавацела* як нельга больш выразна характарызуюць аб'ект апісання і адначасова выяўляюць пісьменніцкую арыгінальнасць у выбары моўных сродкаў. Арыгінальнасць гэта выразна прасочваецца і ў адмысловых мастацкіх вобразах, створаных паўторам каларонімаў-дзеясловаў і каларонімаў-прыметнікаў у межах мікракантэксту: *зеленавацелі зялёныя траўнікі; белавацелі апранутыя ў белыя вопраткі фігуры людзей; серабрылася яснае серабрыстае неба*.

Выкарыстанне ў адным мікракантэксце розных каларонімаў аднаго колеракода можна лічыць характэрнай прыметай колерапісу мастака. Гэта з'яўляецца сведчаннем імкнення да максімальна дакладнай перадачы сваёй задумкі, свайго бачання колеру і ўласнага ўяўлення пра колер: *Цягнулася чырванаватае або крэмава-ружовае касагор'е; Кідаліся ў вочы белыя або бледна-папялястыя валасы; Падлесны грунт быў спрэс пакрыты аксаміцістым дываном зялёна-жаўклявага або жоўта-зеленькавага нізкарослага моху*. У прыведзеных фрагментах асабліва роля належыць злучніку *або*, які дазваляе чытачу самому абраць найбольш пажаданую для вока, для ўяўлення афарбоўку, камбінацыю колераў. Адначасова ў такіх выпадках назіраецца паступовая змена колеравых адценняў, пераход ад больш насычаных да менш яркіх: *Неба чыстае, але не цёмна-сіняе, а серабрыстае; Неба здавалася нейкім ня сінім і не зеленькавым, а так як у нас пасля дажджу пры хмарнай пагодзе валавяніста-сівым*. З гэтай жа мэтай мастак выкарыстоўвае люксонімы *ясны, светлы, цёмны, яркі, чысты*, якія, спалучаючыся з уласнаколеравымі лексэмамі, утвараюць кампазіты, што перадаюць неабходны ўзровень насычанасці ці інтэнсіўнасці колеру: *ясна-зялёны, светла-жоўты, цёмна-шэры, ярка-сіні, чыста-белы*.

У прааналізаваных творах Язэпа Драздовіча намі выяўлена 206 асобных колераабазначэнняў. Абсалютная большасць з іх ужываецца па некалькі разоў. Пры гэтым высокай частотнасцю вылучаюцца ахраматычныя колеравыя коды – *шэры* (42 адценні і 216 ужыванняў), *белы* (адпаведна 23 і 172), *чорны* (10 і 112). Падобны ахраматызм звычайна не характэрны для прафесійных пісьменнікаў. Тым больш паказальна, што такія прыярытэты выяўлены ў мове твораў мастака-жывапісца. Гэта недвухсэнсоўна пераклікаецца з выказваннем самога аўтара, што “нішто не жывець, не расьцець у агні. Нішто не жывець, не расьцець і ў марозе. Толькі між агнём і марозам усё жывець, усё расьцець, усё цвіцець, разьвіваецца і красуецца” [4, с.127]. Магчыма, гэтае імкненне да кантраснасці, да выкарыстання крайніх апазітыўных паняццяў якраз і адлюстроўвае асаблівасці

аўтарскага мыслення, яго мадэль свету, дзе храматычныя фарбы толькі дапаўняюць, канкрэтызуюць і ўдакладняюць асноўную бела-шэра-чорную гаму.

Можна сцвярджаць, што ў цыкле сваіх фантастычных аповесцей і апавяданняў Язэп Драздовіч выявіў сябе не толькі як таленавіты пісьменнік, але і як сапраўдны знаўца роднай мовы, яе лексічнага багацця, як непаўторны каларыст, што стварыў новыя словы-колераабзначэнні і ўзбагаціў літаратуру новымі адметнымі вобразамі.

Літаратура

1. Тишунина, Н.В. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований [в:] Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века / Н.В. Тишунина. – Санкт-Петербург, 2001. – С.149–154.
2. Грудзінава, М. *Studia Białorutenistyczne* / М. Грудзінава. – Lublin. – 2013. – № 7.
3. Кириченко, С.В. Оказиональные сложные прилагательные и их функции в художественной речи (на материале советской художественной прозы): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.02 / С.В. Кириченко. – Алма-Ата, 1990. – 22с.
4. Драздовіч, Я.Н. Дзённік / Я.Н. Драздовіч // Маладосць. – 1991. – №5. – С.127-129.

Y.M. Babich

Vitebsk State University named after P.M. Masherov

e-mail: juras6605@gmail.com

Linguistic painting as the main element of artistic imagery in literary works Jazep Drazdovich

Keywords: linguistic painting, kolers, color composite, colour, hromatic and achromatic color terms.

In the article features of color painting as the main means of artistic imagery in science fiction novels and short stories Jazep Drazdovich on the space theme, written in 30-e years of the XX century. Focuses on specific features of the author's vision. Describes the most significant examples of the color complex words, characterized by their semantic structure.

I.A. Блинова

Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова, м. Київ

e-mail: ira-blinova@mail.ua

УДК 811.111.81'42

ПОРУШЕННЯ ПРИНЦИПУ КООПЕРАЦІЇ ЯК ОСНОВА МОВНОЇ ГРИ (на матеріалі сучасної англomовної прози)

Ключові слова: принцип кооперації, мовна гра, діалог, ідіостиль, комічний ефект, художній прозовий дискурс.

Стаття присвячена дослідженню мовної гри як засобу створення комічного ефекту в художньому прозовому дискурсі на матеріалі творів найяскравішого представника сучасної англomовної літератури Курта Воннегута. Проаналізовані типові приклади навмисного обігравання автором мовних явищ на певних мовних рівнях, що будується на порушенні принципу кооперації Г. П. Грайса. Виявлено особливості функціонування мовної гри в межах персонажного діалогічного мовлення, що є ознакою індивідуально-авторського стилю письменника.

У другій половині ХХ – початку ХХІ ст. помітно посилюється інтерес учених до лінгвістичного експерименту, словесної творчості автора, лінгвокреативної мовної діяльності, проявів творчої функції мови, одним з яких виступає мовна гра (далі – МГ). Як відомо, цей феномен знаходить висвітлення у великій кількості наукових досліджень у різних галузях знань і, природно, в лінгвістиці. Як наслідок, явище МГ – це предмет лінгвофілософських [5; 12], логіко-семантичних [20; 23], функціонально-комунікативних [1; 10; 17] і лінгвокогнітивних [7; 11; 15] досліджень на матеріалі різних мов.

Зазначені нижче роботи присвячені комплексному аналізу явища гри слів у багатьох мовах – з усіма підвидами цього явища, на різноманітних мовних рівнях і на матеріалі великої кількості стильових і жанрових різновидів; дослідженню певних засобів передачі цього прийому з однієї мови іншою (більш детально про це див. роботи Ю. Д. Апресяна, Н. Д. Арутюнової, Т. В. Булігіної, О. Д. Шмельова, О. А. Земської, О. В. Падучевої, Б. Ю. Нормана, О. Аксьонової, Т. О. Грідіної, В. З. Саннікова, О. Ю. Коновалової, О. Т. Тимчук, Т. В. Устинової, О. Л. Колесніченко, Л. Г. Келлі, Ж.-Ж. Лесеркля та інших учених).

Зауважимо, що складність категорії МГ визначає неоднозначність підходів до інтерпретації її суті, механізмів, філософської, психологічної, соціальної, естетичної і власне лінгвістичної природи. Звернення до цих проблем пояснюється прагненням лінгвістів всебічно досліджувати проблеми індивідуально-авторської словотворчості, відступу від мовного канону, полів норми і антинорми у мові. Наразі МГ вивчається дослідниками в таких аспектах: 1) як засіб створення комічного ефекту [10; 13]; 2) засіб емоціональної комунікації [2; 22]; 3) стилістичний прийом [4]; 4) засіб ес-

тетичного впливу [3]; 5) лінгвосинергетичне явище [16] тощо. Таким чином, можна говорити про широке і вузьке розуміння терміна «МГ».

Ми розглядаємо поняття *МГ*, спираючись на погляди О. П. Сковородникова, представлені в енциклопедичному словнику «Культура русской речи»: «**МГ** – творче, нестандартне (неканонічне, що відхиляється від мовної / стилістичної / мовленнєвоповедінкової / логічної норми) використання будь-яких мовних одиниць і / або категорій для створення дотепних висловлювань, у тому числі – комічного характеру» (переклад наш. – І. Б.) [18, с.802].

Актуальність цієї розвідки обґрунтовується необхідністю вивчення *МГ*, яка виступає в якості детермінанти індивідуально-авторського стилю і служить засобом дослідження обіграних явищ певних мовних рівнів з метою створення комічного ефекту. *Мета статті* полягає в описі мовних експериментальних, обіграних автором, явищ і виявленні особливостей їх функціонування в межах художнього прозового дискурсу. *Матеріалом* нашого дослідження слугують англomовні прозові твори малих форм одного з найвидатніших американських письменників сучасної літератури Курта Воннегута Молодшого (1922–2007), що входять до збірки оповідань “Palm Sunday. Welcome to the Monkeyhouse”.

На думку переважної більшості вчених [8; 14; 19; 21; 24], *МГ* є одним з найбільш поширених засобів створення комічного ефекту. Це стосується зокрема і художнього прозового дискурсу, де широко уживаними є представлені у писемній формі **діалоги**, що зазвичай відображають розмовне мовлення персонажів. Художній діалог, тобто діалог, що являє собою одну з композиційно-мовленнєвих зон прозових художніх текстів, поза всякими сумнівами, відрізняється від діалогу в практичному мовленні за кількома ознаками. Найбільш вагомим з них є така: усі елементи художнього діалогу постають підпорядкованими єдиній текстовій структурі, що принципово відрізняє його, наприклад, від розмовного мовлення – мовлення нетекстового. Це призводить до більшої зв'язності елементів художнього діалогу, яка забезпечує більш міцну, естетично значиму укладненість кожного слова, кожної фрази, включеної в художню діалогічну структуру [9, с.130].

При цьому в художньому дискурсі діалог, як правило, є літературно обробленим. На відбір лексики, синтаксичних конструкцій, способів, взаємодії реплік накладають відбиток як відповідні жанрово-стильові норми, так і ідіостиль письменника.

У результаті аналізу, проведеного на матеріалі діалогічного персонажного мовлення, зазначимо, що автор вдало вдається до навмисного обігравання мовних явищ на лексико-семантичному, синтаксичному, словотвірному та прагматичному рівнях з метою створення комічного ефекту. Як доводять наші спостереження, у розмовному мовленні персонажів К. Воннегута постійно порушується принцип кооперації Г. П. Грайса, що є своєрідною реалізацією ідеї про цілеспрямованість повідомлення.

Наголосимо, що лінгвістична прагматика розробила комунікативний кодекс, тобто складну систему принципів, що регулюють мовленнєву поведінку обох сторін у ході комунікативного акту і базуються на ряді категорій і критеріїв (див. праці Дж. Остіна, Дж. Серля, Б. Рассела, П. Брауна і С. Левінсона, Дж. Ліча тощо). Головні з цих критеріїв – критерій істинності (вірності дійсності) і критерій щирості (вірності собі). Герберту Полу Грайсу належить розгорнутий і систематичний досвід формулювання правил комунікації, названий Грайсом «принципом кооперації» [6].

Як правило, учасники мовної комунікації мають спільну мету – досягти взаєморозуміння. Це один з основних принципів, що отримав назву «принципу кооперації» і звучить наступним чином: «Твій комунікативний внесок на даному етапі діалогу має бути таким, яким його вимагає спільно прийнята мета (напрямок) діалогу». Отже, цей принцип полягає у вимозі робити внесок у мовленнєве спілкування відповідним прийнятій меті і напрямку розмови. З нього американський учений Г. П. Грайс вивів унікальні постулати комунікації, свого роду правила ефективного спілкування (максими Г. П. Грайса), дотримання яких відповідає виконанню зазначеному «принципу кооперації»: 1) максима кількості, тобто повноти інформації; 2) максима якості, істинності; 3) максима релевантності, тобто доречності; 4) максима манери, способу вираження.

Порушення правил комунікації, певної максими у діалогічному художньому дискурсі має на меті підвищення експресивності та виразності персонажного мовлення і призводить до формування стилістичних фігур, тропів, прийомів, серед яких *МГ* посідає одне із значущих місць, з метою викликати комічний ефект.

У вказаному нижче діалозі наявне порушення максими кількості. Підпорядкування цій максимі вимагає адекватно нормувати повідомлювальну інформацію: говори не більше і не менше того, що вимагає ситуація спілкування. Персонаж порушує це правило Г. П. Грайса. Повідомлювальна ним інформація виявляється недостатньою і, таким чином, інформування само по собі стає абсурдним і комічним: Альма не розуміє, що гість загалом не п'є каву ввечері, бо це шкодить його сну. Жінка тлумачить почуту інформацію по-своєму: він не п'є саме вечірню каву, тобто каву, що готується ввечері.

"Alma," he called.

"Yes, Herbert."

"Will you start some coffee for us?"

"I don't drink coffee at night," I said.

"We have some from dinner," Alma said.

"I can't sleep if I touch it after supper," I said.

"Fresh – we want some fresh," Herbert said [26, c.39].

(– Альма! – покликав Фостер.

– Так, Герберте?

– Звари-но нам кави!

– Я вечорами каву не п'ю, – сказав я.

– У нас з обіду залишилася, – сказала Альма.

– Не сплю, якщо ввечері вип'ю кави, – сказав я.

– Ні, ти свіжу завари, – сказав Герберт. – Свіжу!) (тут і далі переклад наш. – І. Б.).

Безумовний дослідницький інтерес являє собою наступний фрагмент, де порушується максима релевантності. Співрозмовник відхиляється від теми обговорення: на запитання, чи дійсно аналізатор інтелекту аналізував інтелект, він повідомляє в іронічному тоні, що аналізатор інтелекту збивав масло. Насправді, це поверхове розуміння висловлювання, глибинний смисл якого цілком зрозумілий: співрозмовник – нерозумна людина, яка не може второпати, що звісно ж певний прилад / знаряддя має відповідну його призначенню назву. Обігравання, як видно, відбувається на прагматичному рівні завдяки натяку.

Bullard was entranced. "Uh, this intelligence analyzer," he said, "it analyzed intelligence, did it?"

"It was an electric butter churn," said the stranger.

"Seriously now," Bullard coaxed [26, c.56].

(Баллард заціпенів.

– А ... цей самий ... ну, аналізатор інтелекту ... Він що, аналізував інтелект?

– Ні, масло збивав, – відповів незнайомец.

– Ну, послухайте, давайте серйозно, – почав умовляти Баллард).

У максимі способу йдеться: говори зрозуміло, конкретно, послідовно і недвозначно. У наведеному нижче діалозі реалізуються три значення прикметника *blind* (сліпий): 1) позбавлений зору, здатності бачити; 2) *перен.* який не помічає, не розуміє того, що відбувається навколо; нездатний правильно оцінити, осягнути що-небудь; 3) *перен.* який не має розумних підстав (про почуття, переживання і т. ін.) [25]:

He chuckled modestly, as Atkins shut the post office door behind him. "One-eyed man in the land of the blind, you might say."

"A one-eyed man might as well be blind," declared Upton Beaton, "if he doesn't watch people's faces and doesn't give the blind credit for the senses they do have" [26, c. 83].

Він скромно хихикнув, поки Аткинс закривав за ним двері поштового відділення.

– Одноокий в країні сліпих, як ви б сказали.

– Одноокий теж може бути сліпим, – заявив Бітон, – якщо він не бачить обличчя людей і не дає сліпу віру почуттям, які вони все ж таки переживають.

Як бачимо, типовим прийомом створення письменником комічного ефекту є обігравання на лексико-семантичному рівні смислів, що виникають у випадку полісемії, зокрема регулярно є полісемія типу «пряме і переносне значення слів». Подібне зіткнення «прямого і переносного значення слів» слугує підґрунтям для утворення такого різновиду МГ як полісемантичного каламбуру.

Максима якості (істинності) звучить так: говори правду; не говори того, що вважаєш хибним; не говори того, для чого у тебе немає достатніх підстав. Практично всі висловлювання, що містять протиріччя, цю максиму порушують:

"... And think what it's going to do to that girl when she discovers what Harry really is." She corrected herself. "What Harry really isn't," she said [26, c. 19].

(– Тільки подумати, що станеться з бідної дівчинкою, коли вона зрозуміє, який Гаррі насправді. – Але вона відразу ж поправила себе. – Тобто зрозуміє, що він – ніякий).

У наведеному тексті, де акторка Лідія Міллер дає власну оцінку Гаррі і в подальшому намагається застерегти й огородити головну героїню від стосунків з цим черствим «ніяким» чоловіком, теза й аргумент явно суперечать один одному. Каламбур виникає у цьому випадку завдяки обіграванню на лексико-семантичному рівні дієслів-зв'язок *is/isn't*, що відповідає обіграванню омографів *який* (відносний займенник) і *ніякий* (прикметник у значенні «поганий, нічого не вартий» [25]) при перекладі.

Таким чином, результати проведених досліджень на матеріалі художніх прозових творів К. Воннегута доводять, що, будучи детермінантою ідіостилю письменника, МГ займає провідне місце в

широкому діапазоні мовностилістичних і мовленнєвих прийомів вираження комічного. У діалогічному мовленні персонажів наявне навмисне обігравання мовних явищ на певних мовних рівнях з метою створення комічного ефекту, що будується на порушенні принципу кооперації Г.П. Грайса.

Перспектива подальшого дослідження полягає, як нам вбачається, у продовженні детального аналізу описаних прийомів створення МГ при вивченні своєрідності та оригінальності творчого методу К. Воннегута та інших письменників-прозаїків, чия поетика комбінується з комічним.

Література

1. Берн, Э. Игры, в которые играют люди : Психология человеческих взаимоотношений : Люди, которые играют в игры : Психология человеческой судьбы / Э. Берн. Пер. с англ. – М. : Прогресс, 1988. – 399 с.
2. Болдырева, Е. Ф. Языковая игра как форма выражения эмоций : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Елена Федоровна Болдырева. – Волгоград, 2002. – 18 с.
3. Брайнина, Т. Д. Языковая игра в произведениях Саши Соколова / Т. Д. Брайнина. – М., 1996. – С. 276–283.
4. Братусь, Т. В. Основные лингвистические средства выражения комического в английском детективном романе / Т. В. Братусь // Актуальні проблеми вивчення мови та мовлення, міжособової та міжкультурної комунікації: Міжвузів. зб. наук. праць. – Харків : Константа, 1996. – С. 29–30.
5. Витгенштейн, Л. Философские работы / Л. Витгенштейн. – М. : Гнозис, 1994. – С. 23–66.
6. Габидуллина, А. Р. Основы речевой коммуникации : учеб. пособие / А. Р. Габидуллина, М. В. Жарикова. – Горловка : Изд-во Горловского гос. пед. ин-та иностр. яз., 2005. – 282 с.
7. Гридина, Т. А. Языковая игра : стереотип и творчество : монография / Т. А. Гридина. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 214 с.
8. Данилевская, Н. В. Языковая игра / Н. В. Данилевская // Языковая игра / [под ред. М. Н. Кожинной]. – М. : Флинта : Наука, 2006. – С. 657–660.
9. Зайцева, И. П. Поэтика современного драматургического дискурса : моногр. / И. П. Зайцева. – [изд. 2-е, перероб. и доп.]. – Луганск : Альма-матер, 2007. – 332 с.
10. Земская, Е. А. Языковая игра / Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. – М. : Наука, 1983. – С. 172–214.
11. Карасик, В. И. Языковой круг. Личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2004. – 390 с.
12. Катречко, С. Л. Философия как «языковая игра» / С. Л. Катречко // Докл. XI Междунар. конф. «Логика, методология, философия науки». – 1995. – Режим доступа : www.philosophy.ru/conf/reports.htm
13. Колесниченко, Е. Л. Парадокс в идиостиле М. М. Жванецкого: монография / Е. Л. Колесниченко. – Днепропетровск : Литограф, 2015. – 210 с.
14. Коновалова, О. Ю. Лингвистические особенности игры слов в современном английском языке : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Коновалова Ольга Юрьевна. – М., 2001. – 240 с.
15. Лисоченко, Л. В. Языковая игра на газетной полосе (в свете металингвистики и теории коммуникации) / Л. В. Лисоченко, О. В. Лисоченко // Эстетика и поэтика языкового творчества : межвуз. сб. науч. тр. – Таганрог : Таганрогский гос. пед. ин-т, 2000. – С. 128–142.
16. Пищальникова, В. А. Языковая игра как лингвосинергетическое явление / В. А. Пищальникова // Языковое бытие человека и этноса : психолингвистический и когнитивный аспекты. – Вып. 2. – Барнаул, 2000. – С. 105–117.
17. Санников, В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – М. : «Языки русской культуры», 1999. – 544 с.
18. Сковородников, А. П. Языковая игра / А. П. Сковородников // Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник / [под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева]. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 796–803.
19. Тимчук, О. Т. Семантико-стилістичне явище гри слів в українській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. Т. Тимчук. – К., 2003. – 14 с.
20. Уварова, Н. Л. Логико-семантические типы языковой игры (на материале английской диалогической речи) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.04 / Уварова Наталья Леонидовна. – Горький, 1986. – 191 с.
21. Устинова, Т. В. Языковая игра в художественном тексте и варианты ее перевода (на материале литературных сказок Льюиса Кэрролла и их переводов на русский язык) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Устинова Татьяна Викторовна. – Омск, 2004. – 180 с.
22. Шаховский, В. И. Эмоции и коммуникативное игровое пространство языка / В. И. Шаховский // Лингвистические основы подготовки специалистов-управленцев. – Волгоград, 2002. – С. 35–45.
23. Attardo, S. Linguistic Theories of Humor / S. Attardo. – Berlin; N.Y. : Mouton de Gruyter, 1994. – 426 p.
24. Kelly, L. G. Punning and the Linguistic Sign / L. G. Kelly // Linguistics, 1971. – №66. – P. 5–11.
25. Электронный словарь ABBYY LINGVO 12 Multilingual Edition [Электронный ресурс]. – режим доступа до словника : <http://www.lingvo.ru>. – Дата доступу : 13.02.2017.
26. Vonnegut, C. Palm Sunday. Welcome to the Monkey House / C. Vonnegut. – Random House UK, 1994. – 281 p.

I. A. Blynova

The National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov, Kyiv
e-mail: ira-blinova@mail.ua

The cooperation principle violation as the language play basis (on the modern English prose material)

Key words: cooperation principle, language play, dialogue, idiostyle, comic effect, fiction prose discourse.

The article deals with the language play as a means of comic effect creating in the fiction prose discourse on the material of the brightest representative in modern English literature Kurt Vonnegut. Typical examples of linguistic phenomena intentional playing of words by the author at certain levels have been analyzed. They are based on the violation of G. P. Grice's principle of cooperation. The peculiarities of language play functioning within the characters' dialogue speech have been pointed out, which is a characteristic of the author's individual style.

УДК 808.26-541.2

**НАЦЫЯНАЛЬНА-КУЛЬТУРНАЯ АДМЕТНАСЦЬ АНТРАПАНІМІКОНУ
АЎТАБІЯГРАФІЧНАЙ ПРОЗЫ БЕРАСЦЕЙСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ**

Ключавыя словы: літаратурная анамастыка, онім, антрапонім, паэтонім, прозвішча, “гаваркое” прозвішча.

У артыкуле разглядаюцца ўжытыя ў аўтабіяграфічнай прозе берасцейскіх аўтараў антрапонімы, якія з’яўляюцца носьбітамі каштоўнай інфармацыі аб матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў. Вызначаецца дыяпазон сэнсавага і фармальнага вар’іравання асабовых імён. Характарызуецца гаваркія прозвішчы персанажаў, вызначаюцца прыёмы актуалізацыі ўнутранай формы гэтага тыпу антрапонімаў. Вызначаюцца тэматычныя групы мянушак, аналізуюцца спосабы ўтварэння ацэнна-характарыстычных найменняў персанажаў. Асабліва ўвага надаецца асэнсаванню ролі кантэксту ў раскрыцці сэнсавых і эмацыйна-экспрэсіўных магчымасцяў паэтонімаў.

Берасцейскія аўтары даўно і плённа працуюць у жанры аўтабіяграфічнай прозы. Раман Г. Марчука “Кветкі правінцы”, аповесць В. Жуковіча “Як адна вясна...”, кнігі ўспамінаў У. Калесніка “Доўг памяці” і В. Сянкевіча “Незваротны шлях” па праве можна лічыць самымі спавядальна шчырымі творамі пісьменнікаў. Аўтары праўдзіва расказваюць чытачу пра шлях свайго сталення – праз пакуты, праз страты блізкіх, праз глыбокі роздум над прызначэннем чалавека, праз пошукі адзінага і спрадвечнага закону людскога быцця. Ажыўляючы далёкія постаці дзяцінства і юнацтва, творцы ўмела выкарыстоўваюць вобразна-выяўленчыя магчымасці ўласных імёнаў, якія з’яўляюцца каштоўным помнікам матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў.

Імёны літаратурных персанажаў, з’яўляючыся кампанентам **антрапанімічнай прасторы мастацкага твора**, падпарадкоўваюцца характэрным для **рэальнага антрапанімікону** пэўнай мовы і пэўнага часу заканамернасцям. Як вядома, аўтар у сваім творы па-мастацку ўзнаўляе рэальны свет, і антрапонімы павінны быць максімальна набліжанымі да рэальнасці.

Сродкам стварэння атмасферы мінуўшчыны ў кнігах берасцейскіх аўтараў з’яўляюцца імёны рэальных асоб, якія ўвайшлі ў гісторыю XX стагоддзя: палітыкаў (**Пілсудскага, Варашылава, Гітлера, Мусаліні, Сталіна, Леніна**), ваеначальнікаў (**Будзёнага, Калчака, Чапаева**), вучоных (**Фрэйда, Маркса, Паўлава**), пісьменнікаў (**Броўкі, Глебкі, Танка, Маякоўскага, Коласа, Купалы**). Рэальныя дзеячы мінуўшчыны – гэта гістарычны “кантэкст” мастацкага палатна, жывое асяроддзе, у якім адбывалася фарміраванне асобы творцаў.

Як вядома, уласныя асабовыя імёны з’яўляюцца адным з найважнейшых сродкаў стварэння нацыянальнага, рэгіянальнага, гістарычнага каларыту. Мадыфікацыі онімаў перадаюць тонкія нюансы чалавечых узаемаадносін. У кнігах берасцейскіх аўтараў знаходзім багаты россып марфалагічных, лексічных і фанетычных варыянтаў імён, напр.: **Андрэй – Андрыян – Андрыянка, Зося – Соня, Уладзімір – Валодзя – Валодзька – Валодзечка, Аляксандр – Аляксандарка – Саша, Міхаіл – Міхась – Міша – Мішка, Іван – Ванька – Янка – Ванюша – Ясь – Ваня, Насця – Настуся, Алесь – Шура – Шурачка, Юзаф – Ёська – Язэп – Юзік, Марыя – Маня – Марыся – Марыля, Аляксей – Алёша, Антось – Тосік, Сцепаніда – Стэпка**, і інш. Гэтыя формы – спосаб адлюстравання статусу асобы ў соцыуме і выражэння шырокага спектра пачуццяў да носьбіта імені: “Наогул у Сіняўцы была традыцыя здрабняць і распадабняць імёны, каб яны маглі замяніць і прозвішчы, якія з-за эканоміі слоў неахвотна ўжывалі. Распадабнёныя імёны выяўлялі яшчэ індывідуальныя характары ўладальнікаў, напрыклад, самае пашыранае імя **Іван** у нашай вёсцы мела такія веер мадыфікацый: **Іван** – гэта нехта салідны, **Іванко** – так сабе, **Іваначко** – благоце ці блазан, але **Ян, Янко, Ясько, Ясенько** – ішлі на поўным сур’ёзе. Біблейскае імя **Іосіф** мела такія варыянты: **Ёсін, Язэп, Язэбко, Джэп, Язэбачко, Юзік, Юзічак, а Пётр – Пятрук, Пецер, Петрык, Пятро**. Калі такіх варыянтаў на ўсіх **Іванаў, Язэпаў** ці **Пятроў** не хапала, то дазвалялася ўзмацняць імя родавымі мянушкамі і атрымлівалася **Пецер Тарэсін, Пецер Хвелеў, Пецер Базёнаў**” [2, с.34-35].

Натуральна і арганічна ўплятаюцца ў моўную тканіну твораў пісьменнікаў формы імён, якія адлюстроўваюць рысы народна-дыялектнай мовы: оканне (**Олена, Юрко, Міхалко, Іванко**), замену гука [ф] гукам [п] (**Прося**), гукам [х] (**Халімон**), наяўнасць прыстаўнога [в] (**Вульяна**), прыстаўнога [г] (**Гэля**). Вельмі многа ў прааналізаваных творах форм клічнага склону антрапонімаў. Гэтыя формы шырока выкарыстоўваюцца ў палескіх гаворках. З іх дапамогай перадаецца багатая палітра эмоцый і пачуццяў: ласка, спагада, пяшчота, здзіўленне і інш., напр.: “Шчо

Бог дасць, **Якаўко**, што Бог дасць”, – адказвала па-ранейшаму баба Насця [3, с. 80]; “Ведаеш, **Міроне**, – хвалялася маці, – заяву падаць лёгка” [1, с. 165]; “Не, от мне, **Карне**, скажы напачатку, як у калхозу?” – раптам пра нешта ўспомніўшы, перабіў дзед [3, с.72]. Падобныя формы імён – адзін са сродкаў стварэння вясковага каларыту ў творах пісьменнікаў.

Антрапонімы – яркі паказчык характару і танальнасці ўзаемаадносін паміж людзьмі. Так, называючы каго-небудзь па **імені**, моўца прызнае грамадскую і асобасную каштоўнасць чалавека. Калі ж для наймення і характарыстыкі персанажа ўжываюцца **прозвішча** або **мянушка**, то гэта ў большасці выпадкаў з’яўляецца паказчыкам адчужанага, часта негатыўнага стаўлення да носьбіта характарыстычнага прызвання. Цікавымі ў гэтым сэнсе з’яўляюцца назіранні за ўжываннем антрапонімаў у творах М. Сянкевіча. Гісторыю сям’і, адносін мужы і жонкі расказвае пісьменнік у аўтабіяграфічнай аповесці “У аперацыйным блоку холадна”. Холаднасць жонкі, якая паступова ператвараецца ў чужога чалавека, і імкненне мужа захаваць сям’ю перадаецца праз ужыванне формаў звароту, якія тонка перадаюць танальнасць адносін Таццяны і Сямёна: “З “мілага”, “**Сёмачкі**” Сямён паступова ператварыўся ў **Каваля**. **Таццянка** ўсё часцей называла яго па прозвішчы, тым самым нібы падкрэсліваючы: я – гэта адно, а ты – зусім чужы чалавек, з якім, такая доля, прыходзіцца пакутаваць. Сямён махнуў рукой: **Каваль** дык **Каваль**. Мо калі і ганарыцца будзеш, дурніца, што і ў тваім пашпарце гэтае прозвішча запісана. Жонка ж па-ранейшаму была для яго “**Таццянкай**”, і ў гэтым слове чулася і прымірэнчая нотка, і нейкае шкадаванне, і надзея на лепшае. Не было нянавісці, але не было і няшчоты” [4, с. 11].

Сродкам стварэння запамінальных партрэтаў персанажаў з’яўляюцца прозвішчы. Адметнай рысай антрапанімікону аўтабіяграфічнай прозы з’яўляецца выкарыстанне рэальных прозвішчаў блізкіх пісьменнікам людзей. Так, на старонках рамана Г. Марчука “Кветкі правінцыі” можна знайсці аўтарскае тлумачэнне паходжання прозвішча сям’і дзеда пісьменніка – **Асколка**: “Нехта казаў мне, што продкі майго дзеда Цімоха вазілі разам з купцамі соль і хлеб. Мелі далёкіх сваякоў у Старым **Асколе** на Русі” [3, с.18].

У аўтабіяграфічнай аповесці Васіля Жуковіча выкарыстаны прыём трансфармацыі прозвішчаў рэальных асобаў. Так, у прозвішчы добрага, спагадлівага, але строгага куратара Андрэя Андрэевіча **Каленіка**, які стаў для студэнтаў сапраўдным Настаўнікам не толькі літаратуры, але і Жыцця, угадваецца прозвішча Уладзіміра Андрэевіча **Калесніка**. Як апісанне знешнасці, так і згадка пра заняткі выкладчыка падказваюць, што прататыпам персанажа аповесці з’яўляецца вядомы берасцейскі літаратуразнаўца і педагог: “Глыбокія залысіны, хударлявы твар, засяроджаны позірк рабілі яго чымсьці падобным да саракагадовага Якуба Коласа. Прыгожую – палоскамі – кашулю ён насіў па-юнацку наросхрыст, выкладваючы буйны шырокі каўнер на пінжак. Гаварыў куратар ціхім голасам – напэўна, таму, што дужа ўнікнёна слухаў і глядзеў. Яго карыя вочы, здавалася, бачылі цябе наскрозь” [1, с. 226-227]. Таленавіты выкладчык шчодро дзяліўся са студэнтамі глыбокімі ведамі і прывіваў ім любоў да літаратуры. Прозвішча выкладчыцы рускага фальклору, прынцыповага партыйца Яніны Францаўны **Бяляўскай** утворана шляхам падбору асновы з антанімічным значэннем да прозвішча прататыпа персанажа твора – выкладчыка Брэсцкага дзяржаўнага педагогічнага інстытута Ядвігі Антонаўны **Чарняўскай**.

Прыгадваючы прозвішча сваіх продкаў, пісьменнік-філолаг Уладзімір Калеснік разважае пра паходжанне антрапоніма: “Маці мая мела прозвішча **Балабановіч**. Яно было настолькі распаўсюджана ў вёсцы, што я ў дзіцячым узросце успрыняў яго як прэстыжнае і пазней доўга, ледзь не да апошніх курсаў педінстытута, не ўлоўліваў у гэтым прозвішчы татаршчыны ў квадраце: **бала-бан, бала-бан...** У беларускай мове **балабонь**, што азначае павярхоўнага безадказнага гаваруна. Можна таму, што носьбіты гэтага прозвішча былі ў вёсцы людзьмі паважанымі, статэчнымі гаспадарамі, мне і ў галаву не магло прыйсці, што лінгвістычная этымалогія прозвішча маеі маці выглядае так непрыглядна” [2, с.114].

Дасведчаны філолаг і назіральны чалавек, Калеснік часам заўважае адпаведнасць сэнсавай нагрукі прозвішча і рыс знешнасці чалавека: “Прафесар **Крук** быў самым блізкім чалавекам сярод педагогаў гімназіі. **Крук** па-беларуску – груган. Знешнасцю прафесар нечым нагадваў гэтую птаху: быў чарнявы, з птушыным сухашчавым тварам і вострым прыгнутым носам. Абрис твару ў яго быў авальны, таму не кідалася ў вочы нічога драпезнага. Чорныя маленькія вусікі рабілі яго зусім свойскім прыстойным панам” [2, с. 322].

Прозвішчы ў літаратуры не столькі ідэнтыфікуюць, колькі характарызуюць, ацэньваюць, выражаюць эмоцыі і пачуцці аўтара і герояў. У прозвішчах адлюстроўваецца бачанне пісьменнікам сваіх персанажаў, іх характару, дзеянняў, учынкаў. Гэтыя тыпы антрапонімаў дапамагаюць асэнсаваць сутнасць створаных пісьменнікам вобразаў і глыбей зразумець ідэйную задуму аўтараў. Большасць прозвішчаў-паэтонімаў аўтабіяграфічнай прозы пісьменнікаў-берасцейцаў адносіцца

да ліку *“гаваркіх”*. Прыкладам *“гаваркога” оніма* з’яўляецца прозвішча галоўнага героя рамана Г. Марчука “Кветкі правінцыі” *Доля*. У аснове прозвішча – назва аднаго з найстаражытнейшых уяўленняў-персаніфікацый, што міфалагічным спосабам тлумачыць прадвызначанасць чалавечага лёсу. Жыццё Адася Долі цяжкае, поўнае розных выпрабаванняў, перашкод, на шляху хлопца больш страт, слёз, нягод, чым радасці, смеху. Часам Адасю здавалася, што чалавек нічога не можа змяніць у сваім жыцці: *“Мо сапраўды я няўдачнік. Бывае такое... Воўк расказваў, не пад той зоркай народзіўся і ўвесь час гібееш, пакуль душа твая знойдзе новы прытулак, калі міне багата часу”* [3, с. 57]. Аля спакваля, прайшоўшы шлях расчараванняў і пакут, герой упэўніваецца, што, хоць чалавечая доля сапраўды прадвызначана, кожны можа напоўніць сваё жыццё глыбокім сэнсам і праз гэта адчуць сябе шчаслівым. Сэнс чалавечага жыцця – у адказнасці і любові да чалавека, які побач, і гэтая любоў перамагае смерць. *“Кожны чалавек мусіць цярпліва змагацца за жыццё, усведамляць адказнасць за яго, за дзяцей, за род свой. Жыццё бясконцае, няхай шчасціць жывым, і няхай яны поўняць сваёй непаўторнасцю новыя кнігі. Трэба знайсці ў сабе сілы і смеласць насіць у сабе мінулае, і яно дапаможа не баяцца смерці. Ave vita!”* [3, с. 258].

“Гаваркім” з’яўляецца прозвішча героя зборніка М. Сянкевіча “Незваротны шлях”: *“Вялікія шэрага колеру вочы заўсёды выпраменьвалі зычлівасць. І само прозвішча – Дарын – надзвычай пасавала да яго манеры гаварыць, да звычкі не крыўдаваць, не затойваць у сабе злосць”* [4, с. 160]. Праўда, жыццёвыя выпрабаванні ператварылі зычлівага, незласцівага хлопца ў панурага чалавека, які не можа ўжыцца з жанчынай, крыўдуе на дачку і зяця і ўвесь час скардзіцца на жыццё: *“Спачуваць не хацелася, а наадварот вырывалася нейкая невытлумачальная злосць і на Міхасёву – у ланцужках і пярсцёнках – дачку, і на самога Міхася. Ужо не Дарына, а, хутчэй, Жаліна ці Бедака, у якога так і не даведаўся за паўтары гадзіны анічога новага пра гэтае жыццё”* [4, с. 175].

Выразным характарыстычным сродкам у творах пісьменнікаў-берасцейцаў выступаюць *мянушкі*. Прыкладам *калектыўна-тэрытарыяльнага* празвання з’яўляецца мянушка, якая акрэслівае асаблівасці маўлення жыхароў пэўнай мясцовасці: *“Абвастрыўся антаганізм іншы – з далёкімі ганакамі, гэта значыць, з людзьмі з-пад пушчы, якія гаварылі не гэты, а гэны”* [2, с. 167]. Утваральнай базай для *сямейна-родавых* празванняў служылі імёны, прозвішчы, мянушкі роднасных асоб (бацькі, маці, мужа). Члены сям’і маглі называцца *матронімам* – празваннем, утвораным ад імені або мянушкі маці. Уладзімір Калеснік не проста ўжывае такія найменні, а задумваецца над іх матывацыяй: *“Многія роды ў нашай вёсцы называліся чамусьці па імёнах жанчын, прытым яўна ўніяцка-каталіцкага гучання: былі Тарэсіны, Крысіны, Марысіны і нават Марышчыны. З роду Марышчыных паходзіла мая бабка Зося, а таксама бацька і дзед Лёвы Васілеўскага, майго траюроднага браценіка”* [2, с. 34]. У ліку сямейна-родавых мянушак выдзяляюць *патронімы* – назвы людзей, утвораныя ад імені, прозвішча, мянушкі бацькі: *“Ох, як любіла Валя Пратасевічанка на кабыліцы пагойсаць, калі брала ў мяне, каб у адрывку на торп сена прывезці”* [2, с. 114]. Ужывальнымі былі і *андронімы* – найменні жонкі, утвораныя ад імені, прозвішча ці мянушкі мужа: *“Мой бацька высока ў душы цаніў Васіля і Васіліху”* [2, с. 116]. Яркім сродкам стварэння партрэтаў персанажаў з’яўляюцца *індывідуальныя мянушкі*. Такія празванні маглі ўяўляць сабой замалёўку-характарыстыку як знешнасці, так і ўнутранай сутнасці чалавека. Напрыклад, сінкрэтычны характар мае характарыстычнае празванне героя кнігі У. Калесніка “Доўг памяці” *Казак: “Колька-казак – высокі, сухашчавы, смуглявы, скуласты з русым кучаравым чубам, быстрымі, крыху касаватымі вачыма, хват, рызыконт – адарві ды падай. Гаварылі, што ў жылах яго цякла прымесь чаркескай крыві. Па натуры ён быў парывісты, агнявы, гаварыў уладна, з жэстамі, апрацаваў зухавата і пагрозліва: цераз плячо партупея, на адным баку планшэт, на другім – шабля, за плячыма кароткая і безадказная карабінка”* [2, с. 309]. Выкарыстанне мянушак – сродак апісання не толькі носьбітаў характарыстычных празванняў, але і спосаб ацэнкі таго, хто ўжывае гэтыя найменні. Так, сродкам характарыстыкі чэрствай, непрафесійнай, жорсткай настаўніцы з’яўляюцца формы зварту да вучняў: *“Якіх толькі мянушак не раздавала настаўніца сваім вучням, асабліва хлопчыкам. І “недапечаныя” былі ў кожным класе, і “недаробленыя”, не кажучы ўжо пра “трутняў”, “боўдзілаў” ды “ёлупняў”. Праўду сказаць, і тыя, хто рыхтаваўся да кожнага ўрока, асаблівай ласкі не мелі”* [4, с. 172].

Найважнейшымі рысамі антрапанімічнай прасторы аўтабіяграфічнай прозы берасцейскіх пісьменнікаў з’яўляецца выкарыстанне імёнаў блізкіх творцам людзей (часам гэтыя антрапонімы праходзяць праз мадыфікацыю гукавага аблічча); уключэнне ў кантэкст твораў імёнаў гістарычных асоб, якія фарміруюць фон дзеяння; а таксама адпаведнасць онімаў, выбраных для ідэнтыфікацыі і характарыстыкі персанажаў, беларускаму антрапанімікону другой паловы XX стагоддзя.

Літаратура

1. Жуковіч, В. Як адна вясна...: апавесць / В. Жуковіч. – Мінск : Маст. літ., 1980. – 272 с.

2. Калеснік, У. Доўг памяці / У. Калеснік. – Брэст : ААТ “Брэсцкая друкарня, 2005. – 548 с.
3. Марчук, Г. Кветкі правінцыі : раман, навелы, афарызмы / Г. Марчук. – Мінск : Маст. літ., 2004. – 416 с.
4. .Сянкевіч, М. І. Незваротны шлях / М. І. Сянкевіч. – Брэст : Альтернатива, 2012. – 220 с.

S. F. But-Gusaim

Brest State University named after A.S. Pushkin

e-mail svfbg@tut.by

National and cultural peculiarity of the anthroponymicon in the autobiographical prose by Brest writers

Key words: literary onomastics, onim, anthroponym, poetonym (poetic name), surname, “talking” surname.

The article considers the usage of the anthroponyms, which carry valuable information about material and spiritual culture of the Belarusians, in the autobiographical prose by Brest writers. The range of semantic and formal variety of proper names is defined. The author describes talking surnames of the characters, defines the ways of actualizing the inner form of this type anthroponyms. The article gives the thematic groups of nicknames, analyzes the ways of forming evaluative-characterizing names of characters. Special attention is given to interpreting semantic and emotional-expressive opportunities of anthroponyms.

Е.О. Глазко

Полоцкий государственный университет

e-mail: dearln@rambler.ru

УДК 811.11

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АНТРОПОНИМОВ В РОМАНЕ ДЖ. ОСТИН «ЭММА»

Ключевые слова: антропоним, личное имя, языковая картина мира, Дж. Остин, социальные отношения.

Статья представляет результаты исследования употребления имён собственных в романе Дж. Остин «Эмма». Особенная реалистичность текста романа достигается за счёт пристального внимания автора к деталям, в частности, к тому, какие формы антропонимов были признаны корректными в тогдашнем обществе. То, как используются эти формы, позволяет сделать выводы об отношениях между людьми в британском социуме конца 18 – начала 19 века.

При восприятии любого литературного произведения у вдумчивого читателя на каком-то этапе возникает вопрос о том, насколько данное произведение отражает реальную действительность. Не подлежит сомнению, что каждый автор неизбежно привносит что-то своё, индивидуальное, в видение конкретной ситуации, через передачу этой ситуации с помощью присущих только ему или ей художественных – языковых, стилистических, а иногда и графических – средств, всего, что составляет сущность авторского стиля. Ведь, по словам Булата Окуджавы, каждый пишет, как он дышит. Таким образом, текст литературного произведения попадает в прямую зависимость от видения его создателем окружающего мира, другими словами, от индивидуальной картины мира писателя.

Понятие «картина мира» пришло в науку о языке из терминологического аппарата точных наук в середине XX века. В лингвистике этот термин стал обозначать «целостный, глобальный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека, возникающей в ходе всех его контактов с миром» [2, с.50]. Каждый человек, говорящий на каком-либо языке, принимает определённое участие в формировании языковой картины мира, т.к. по мнению современных исследователей, менталитет любого лингвокультурного сообщества в значительной степени обусловлен его картиной мира, в которой репрезентированы мировидение и мировосприятие всех его членов [2, с.49].

Говоря о языке художественного произведения, необходимо учитывать, что авторская картина мира, непременно отражённая в тексте, является комбинацией трёх аспектов: индивидуального, присущего только данной личности, этнического, характерного для того народа, к которому принадлежит автор, и общечеловеческого, инкорпорирующего универсальные понятия, установки и отношения к окружающей действительности. При этом нельзя забывать, что любые выводы относительно совокупности этих трёх аспектов картины мира должны быть наложены на темпоральную шкалу. Ведь то, что казалось абсолютно естественным и приемлемым всего полвека назад, сегодня может вызвать недоумение, а завтра, вполне вероятно, может быть воспринято как нечто аморальное или даже преступное. Нормы любого общества меняются со временем, и диахронический подход к литературному произведению оказывается не менее важен, чем к какому-либо языковому явлению.

Универсальная составляющая авторской картины мира кажется наиболее лёгкой для интерпретации любым читателем, однако и здесь нельзя с уверенностью гарантировать корректную декодировку текста. Люди принадлежат к различным культурам, различным религиям, и то, что априори является неоспоримой заповедью для одних, может не иметь подобной «встроенности» в систему принципов других, что, к сожалению, подтверждается существующей сегодня политической ситуацией в мире.

Таким образом, писатель становится проводником многоплановой и полифоничной картины мира своего времени, в уникальной точке реальности, транслируя окружающую действительность через язык своих произведений. И для качественного, полноценного восприятия этих произведений просто необходимы некоторые фоновые знания, иначе часть передаваемой картины мира так и останется несуществующей для нас. Подобные фоновые знания могут содержать представления о социальных отношениях в описываемом обществе, о культурных установках на конкретном этапе, и даже о содержании некоторых понятий, характерном только для данного общества только на данном этапе.

Задача адекватной декодировки текста достаточно сложна и для людей, говорящих на том языке, на котором написано произведение; в случае же необходимости перевода она усложняется в разы. Картина мира писателя эволюционирует в языковую картину мира, где явления окружающей действительности передаются такими языковыми средствами, которые, опять же, могут быть индивидуальными, этнически специфичными или универсальными. И снова ко всему произведению необходим диахронический подход, т.к. значения – и перевод – некоторых слов меняются со временем, при передаче текста средствами иного языка особого внимания требуют лингвокультуры, коннотации и лакуны.

Итак, восприятие любого литературного произведения на любом иностранном языке требует от читателя определённой подготовки, иначе такое произведение будет представлять собой некую упрощённую сюжетную линию и не позволит в полной мере ощутить всю тонкость – и ценность – авторской передачи картины мира.

Произведения английской писательницы конца 18–начала 19 века Джейн Остин по праву считаются одними из лучших образцов английской литературы того времени. Мисс Остин была седьмым ребёнком в семье сельского священника, и многое из окружавшей её действительности нашло отражение в текстах её романов. Зарубежные исследователи безоговорочно признают, что одним из ключевых отличительных черт её работ, а также и весьма вероятной причиной потрясающего успеха её книг была необычайная точность передачи человеческих взаимоотношений, отношений в обществе в целом [4, с.1]. Во всех своих романах писательница не отступала от верности правде, верности изображения мира вокруг неё таким, каким она его наблюдала – с обедневшими семьями церковнослужителей, завидными сельскими холостяками и женщинами-охотницами за ними, с простыми повседневными вещами и событиями. Единственное, что менялось в её произведениях – это тон, который со временем становился более серьёзным, по мере того, как сама Джейн Остин вступала в пору большей зрелости [4, с.2]. В остальном же во всех её произведениях неизменно прослеживается принцип – писать лишь о том, чему лично была свидетельницей [1, с.28].

Таким образом, в любом из романов этой писательницы можно найти точное отображение системы человеческих взаимоотношений в том виде, в котором она существовала в этот важный период становления английского общества. И одним из самых ярких аспектов любых взаимоотношений является то, как люди внутри социума называют друг друга, обращаются друг к другу, говорят друг о друге – система использования имён собственных. Поразительная реалистичность текстов Джейн Остин позволяет сегодняшним читателям погрузиться в атмосферу Англии начала позапрошлого столетия и ощутить, каким образом особенности употребления антропонимов помогали создавать уникальную аутентичную картину мира.

По мнению британских специалистов, произведением, которое может считаться вершиной творчества мисс Остин, самым остроумным и стилистически лучше всего написанным, является роман «Эмма» [3, с. 2]. В отличие от других героинь автора, у Эммы Вудхаус есть всё: статус в обществе, богатство, красота и удовлетворённость своим семейным положением, т.е. она не ограничена практически ни в чём. Тем интереснее видится тот калейдоскоп окружающих лиц, который по воле писательницы составляет систему взаимоотношений главной героини. Здесь и члены её семьи, и соседи, и люди более низкого ранга, и прислуга. И именно в романе «Эмма» Джейн Остин напрямую говорит об особенностях использования имён собственных в английском обществе того периода и, соответственно, об их месте в языковой картине мира англичан.

Произведение состоит из 55 глав, на 367 страницах. Всего в тексте выведено 11 основных действующих лиц и около десятка второстепенных. При этом число зафиксированных антропонимов превышает полсотни, что естественным образом говорит о том, что для многих героев было использовано более одного имени собственного. Максимальное количество имён для обозначения

одного человека – три – встречалось в двух случаях, применительно к недавно вышедшим замуж дамам, которые были введены в повествование сначала под девичьей фамилией, затем появлялись под фамилией мужа, а в определённых ситуациях назывались своим личным именем (Miss Hawkins – Mrs Elton – Augusta; Miss Smith – Harriett – Mrs Martin).

Английская традиция именовании предполагает использование поликомпонентных антропонимов, состоящих из первого личного имени, второго личного имени, иногда третьего и даже четвёртого, и, наконец, фамилии. При обращении к другим членам общества было принято предварять фамилию титулом, в зависимости от положения человека в обществе – Mr для мужчины, Miss для незамужней женщины или девушки, Mrs для замужней дамы (причём этимологически Mrs представляет собой притяжательный падеж от мужского титула Mr, т.е. буквально означает «принадлежащая мистеру имярек», что объясняет использование мужского личного имени при именовании женщины: так Mrs Michael Lewis – жена мужчины по имени Майкл Льюис, несмотря на то, что её личное имя Джейн). Кроме того, используется также титул Dr, указывающий на учёную степень доктора наук (и совсем необязательно медицинских) у своего носителя. Для военных в качестве титула перед фамилией использовалось армейское звание, например, Colonel Campbell. В британском социуме никогда не было типично использование отчества, образованного от личного имени отца; также в романе «Эмма» ни разу не встречаются уменьшительно-ласкательные или сокращённые формы личных имён. Более того, для многих действующих лиц читатель так и не узнаёт личных имён в течение всего повествования, напр. Mr Weston, Mrs Weston, Mrs Bates, Mr Perry.

Корректное использование имени собственного в различных ситуациях в обществе было абсолютно необходимо, и ошибка или намеренное искажение норм социума резко выделялось на общем фоне. Все эти особенности реальной действительности мастерски отражены в романе. Так, форма антропонима зависела от пола, семейного положения, социального статуса, а также ситуации общения. К дамам среднего класса и буржуазии (т.н. землевладельцы-джентри) было принято обращаться по формуле «титул + фамилия»: Miss Woodhouse, Mrs Knightly. К джентльменам обращались по той же формуле: Mr Woodhouse, Mr Knightly. Если же говорящий мужчина находился в более близких отношениях с данным джентльменом, т.е. был на той же ступени в социуме, то при разговоре титул опускался: Weston, Elton, Knightly. Для мужчин среднего класса и выше личное имя могло использоваться только внутри семьи, и то при отсутствии посторонних. Так, мистер Найтли называет своего брата Джон только среди близких, во всех остальных случаях – Mr John Knightly. Жёны в тексте романа не называют мужей личными именами, а используют вышеупомянутую формулу (напр., Mrs Weston называет мужа Mr Weston). И только миссис Элтон игриво использует форму Mr E, что вызывает смешанные чувства у собеседников.

Подобное обращение между супругами не должно, однако, обманывать читателя и представляться чопорным и холодным. Скорее, здесь имеет место реализация типично английского концепта «privacy» – неприкосновенности личного пространства, т.к. в конце романа Джейн Остин приподнимает завесу этого принципа в диалоге между главной героиней и её женихом, где мистер Найтли просит Эмму называть его менее формально, но Эмма обещает выполнить его просьбу только после венчания [3, с.350]. Что касается женщин, обращение к ним с использованием личного имени случалось несколько чаще, при этом имело коннотацию «высший к низшему». Отец мистер Вудхаус называет дочь Эммой, сама Эмма говорит о своей сестре «Isabella», но молодую женщину, свою приятельницу, живущую по соседству, она называет Miss Fairfax, а не Jane.

В тексте романа есть два указания на острые ситуации, связанные с нарушением традиционного использования антропонимов. В первом случае недавно присоединившаяся к местному обществу миссис Элтон называет мистера Найтли, человека с самым высоким социальным статусом, просто по фамилии (Knightly), чем вызывает резкое осуждение. Таким образом миссис Элтон пыталась продемонстрировать свою близость к мистеру Найтли, но окружающими это было расценено как неприемлемая фамильярность и отсутствие такта.

Во втором случае та же героиня, желая показать своё превосходство над молодой девушкой, начинает повсюду называть её Jane, а не по принятой формуле «титул + фамилия», Miss Fairfax. Этот факт также резко комментируется другими героями, в особенности женихом девушки [3, с.334].

При этом в случае действительного превосходства одной героини над другой, в социальном, финансовом и образовательном аспектах, обращение по личному имени устанавливается естественным образом. Так, мисс Вудхаус в начале знакомства называет Miss Smith в соответствии с принятыми нормами общества, но по мере интенсификации контактов спускается до формы «Harriett», подтверждая тем самым свой более высокий статус. Следует отметить, что в обратную сторону подобного изменения в использовании имени собственного не происходит.

По британской традиции исключительно личными именами в тексте романа называют прислугу (конюх Джеймс, горничная Ханна и др.) и маленьких детей вне зависимости от их социального

статуса (Джон и Генри). Интересно также, как Джейн Остин показывает недостаток медицинского образования у местного сельского врача. В тексте романа его называют **Mr Perry**, а не **Dr Perry**, что указывает на отсутствие у него учёной степени доктора.

Таким образом, умелое использование различных форм имён собственных помогает Джейн Остин нарисовать максимально чёткую картину описываемого общества и с точностью передать читателю особенности взаимоотношений в социуме. Можно сделать вывод, что антропони́мы являются ярким средством отражения картины мира в литературном произведении.

Литература

1. Кононова, А. С. Восприятие и переработка творчества Джейн Остин во второй половине XX–начале XXI века / А. С. Кононова // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А, Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2012. – №10. – С. 25 – 29.
2. Маслова, В. А. Когнитивная лингвистика / В. А. Маслова. – Мн.: ТетраСистемс, 2004. – 255 с.
3. Austen, J. Emma / J. Austen. – London: PenguinBooks, 1994. – 367 p.
4. Austen, J. Persuasion / J. Austen. – London: PenguinBooks, 1994. – 261 p.

Н. Glazko

PolotskStateUniversity

e-mail: dearln@rambler.ru

Peculiarities of the usage of personal names in the novel “Emma” by J. Austen

Key words: personal names, forenames, linguistic picture of the world, J. Austen, social relations.

The article gives the results of a survey into the usage of proper names in the novel by J. Austen “Emma”. Particular realism of the text is achieved by close attention to detail, especially in the sphere of social relations, as conveyed by the choice of different forms of proper names, which allows to draw conclusions concerning British society in general at that time.

И.П. Зайцева

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

e-mail: irinazaj91@mail.ru

УДК 811.161.1'38'367(476)“19/20”

ЛИРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ВАЛЕНТИНЫ ПОЛИКАНИНОЙ (о некоторых чертах индивидуального поэтического почерка)

Ключевые слова: лирический текст, композиционно-эстетические особенности, поэтическое мировидение и мироощущение, индивидуальный художественный стиль, экспрессивный синтаксис.

Статья содержит наблюдения над особенностями лирического творчества известной белорусской поэтессы Валентины Поликаниной, которое отличается безусловным индивидуально-авторским своеобразием. Особое внимание обращено на композиционно-семантические и экспрессивно-синтаксические характеристики анализируемых поэтических произведений, взаимодействующих при реализации в словесно-художественных структурах эстетической функции.

Лирика, как известно, является наиболее субъективным литературным родом и соответственно наиболее субъективизированным видом словесно-художественного творчества, который в то же время и наиболее предназначен для размышлений о вечных человеческих духовных ценностях – ср. мнение Л.Я. Гинзбург о своеобразии лирики как одного из родов литературы: «... у лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению духовной жизни как всеобщей. Причём изображение душевных процессов в лирике отрывочно, а изображение человека более или менее суммарно» [1, с.10].

При этом лирическое творчество каждого талантливого поэта всегда отличается своеобразием, отражающим особенности поэтического мировидения и мировосприятия именно этого художника слова, которые воплощаются в индивидуальности его поэтического почерка.

Произведения белорусской поэтессы Валентины Поликаниной давно и прочно не только завоевали любовь и признание у читателей, но и получили высокую оценку критиков и литературоведов. Тем не менее представляется совсем не лишним в очередной раз обратиться к нему с позиций прежде всего исследовательских – в данном случае в русле лингвопоэтической и лингвистической проблематики – с целью более глубокого и всестороннего постижения заложенного в лирическом творчестве поэтессы содержания, точнее – концептуального смысла.

Как уже достаточно давно установлено исследователями, в лирическом произведении (прежде всего – в собственно стихотворениях; иные жанровые разновидности лирики мы в данном случае

не рассматриваем), в силу его небольшого объёма («тесноты стихового ряда», по определению Ю. Тынянова, или же «перенаселённости лирического пространства», по определению Т.И. Сильман), эстетической значимостью в той или иной мере наделяются практически все компоненты лирической структуры, начиная от звуков и заканчивая наиболее крупными семантико-композиционными фрагментами, вплоть до строф и их объединений. Лирическое творчество Валентины Поликаниной, на наш взгляд, может служить весьма убедительным примером, подтверждающим высказанное положение.

Так, наши наблюдения позволяют предположить, что избираемая поэтессой для лирических произведений композиционная форма (в данном случае мы имеем в виду **строфу** в её разнообразных вариациях) безусловно наделяется и семантической значимостью, участвует не только в оформлении, но и в выражении смысла стихотворения. На то, что строфа в лирическом произведении выполняет не только структурно-композиционную функцию, не раз обращали внимание авторитетные исследователи художественной речи – в частности, автор одного из первых в XX-ом веке исследований по теоретической поэтике (позже, на рубеже XX и XXI веков, этот труд был включён в популярную филологическую серию «Классический учебник»), Б. В. Томашевский, употребляет в своей работе выражение «язык строфы», отмечая, что характер обозначаемого этим выражением явления обуславливается «её [строфы] исторической судьбой, то есть определённым образом, писанным в данной форме» [3, с.254].

В современной теории поэтической речи строфа определяется как «группа стихов, объединённых ритмико-интонационным и тематическим единством, когда строфа «является одновременно законченным синтаксическим и **тематическим целым**: она заканчивается точкой и **заключает в себе законченную мысль**» (В.М. Жирмунский). ... Являясь «конструкцией, построенной на сопоставлении хотя бы двух стиховых единиц, строфа **представляет** собой одновременно «**смысловую конструкцию**» (Ю.М.Лотман)» (выделено мною. – И.З.) [3, с.253]. Очевидно, что и приведённое определение не только не исключает смысловыражающей функции строфы, но, напротив, настаивает на ней, подчёркивая, что «из всех стиховых единиц строфа легче всего принимает на себя семантическую нагрузку» [3, с.253].

Судя по нашим наблюдениям, один из наиболее любимых В. Поликаниной лирических форматов – *восьмистишия, равные строфе*, в семантическом плане чаще всего представляющие своего рода *импрессионистические* вербальные зарисовки:

а) Задумчивость. Картинность силуэта.

Зачёркнутость измятого листа.

Горячая собранность поэта.

Ночная постепенность. Темнота.

Оторванность. Тоска. Уединённость.

Болезненность. Возвышенность мечты.

На творческие муки обречённость.

Сплошное постижение высоты;

б) Меняет небо грустный вид

И снова, радуясь, синеет.

От поруганья и обид –

Душа становится сильнее.

И гены творчества в крови,

И путь усердием отмечен.

И сколько душу ни трави,

Она – живая – будет вечной;

в) Словно яблоко в травы, в предутренний час

Прокатился по облаку яблочный Спас.

Сока капельки наземь дождём уронив,

Дышит яблоком облако – белый налив.

Мне неожиданной оскоминой душу свело.

В ветках недостижимых – белым бело.

Сад трясоти и не вытрясти... Иже еси,

Спас мой, яблочно-облачный, душу спаси!

Предпочтение поэтессой *восьмистишной*, или *октавной*, строфы также видится не случайным: представляется, что именно избранная модель оформления лирического стихотворения отражает авторский принцип постижения действительности (индивидуальное поэтическое мироощущение и мировидение), который ранее был определён как *импрессионистичность*: под этим термином мы понимаем стремление поэта передать вербальными и ассоциативно-подтекстовыми средствами

тончайшие оттенки своих ощущений, впечатлений и настроений, образующих при всем своём многообразии достаточно целостную – как в композиционном, так и в смысловом отношении – картину.

Думается, что подобный подход к осмыслению действительности весьма органично «вырастает» из одного характерного параметра лирического жанра – признаваемой всеми исследователями выраженной субъективности лирики, где центром становятся переживания и ощущения лирического героя, глубоко индивидуально-личностные по своей природе. «Для лирики в отличие, например, от эпического повествования (роман, новелла) характерно вовлечение в сферу изображения **лишь тех элементов действительности, которые важны с точки зрения лирического героя**, и притом в непосредственной связи с сюжетом данного стихотворения.

Внутренним движущим импульсом всякой подлинной лирики, ядром её семантической структуры является момент постижения лирическим героем ... того или иного явления или события, составляющего определённую веху в некой индивидуальной душевной биографии» (выделено мною. – И.З.) [2, с.5–6].

Содержательная целостность лирических структур Валентины Поликаниной (это свойство присуще им вполне отчётливо, несмотря на импрессионистичность, мозаичность и под., иногда создающие впечатление разрозненности компонентов произведения) в значительной степени обеспечивается использованными в её произведениях синтаксическими средствами, причём не столько их отбором, сколько умением автора *сбалансировать* отобранные синтаксические конструкции в условиях стихотворения-строфы. Приведённые ранее лирические тексты, на наш взгляд, вполне убедительно подтверждают отмеченную особенность; так в первом из лирических стихотворений (а) преобладающей синтаксической конструкцией является *односоставное номинативное предложение* – в пространстве восьмистрочной строфы функционирует **13 (!)** предложений такого типа. Взаимодействуя, эти синтаксические конструкции создают неповторимый ритмический рисунок, в котором из отдельных «мазков», на первый взгляд, разрозненных, ничем не связанных между собой зафиксированных поэтом деталей (*Оторванность. Тоска. Уединённость. / Болзненность. Возвышенность мечты*) вполне логично – в соответствии с творческой логикой поэта – складывается законченный образ, заключающий в себе концептуально значимый смысл: *На творческие муки обречённость. / Сплошное постижение высоты*.

Совершенно иной характер как использованных синтаксических конструкций, так и – соответственно – авторского способа их сбалансированности в условиях лирической структуры наблюдаем в другом стихотворении поэтессы (б), где куда более распространённые синтаксические структуры разных типов однако в значительно меньшем количестве (всего 4): два распространённых двусоставных предложения с осложняющими элементами (*Меняет небо грустный вид / И снова, радуясь, синее; От поруганья и обид – / Душа становится сильнее*); сложносочинённое предложение (*И гены творчества в крови, / И путь усердием отмечен*); сложноподчинённое предложение (*И сколько душу ни трави, / Она – живая – будет вечной*) – занимают в строфической структуре по две строки, создавая таким образом четырёхчастную взаимодействующую структуру, где первая часть представляет собой эмпирическую зарисовку, а три последующие явно содержат обобщающий смысл.

Т.И.Сильман подобную композиционную модель рассматривала как одну из наиболее продуктивных для лирического стихотворения в принципе: «...лирическое стихотворение, говоря самыми общими словами, распадается на две части: эмпирическую и обобщающую. Они могут быть неравными по размеру и значению, ибо чаще всего первая, эмпирическая, часть объёмнее, в то время как вторая, обобщающая, принципиально значительнее, но короче. Лирический герой как бы ещё раз – в последний раз! – окидывает взором эмпирическую сторону событий, чтобы постигнуть и ощутить их суть, что и даёт себя знать в известном смысловом «толчке», сдвиге в конце стихотворения (так называемой пуанте)» [2, с.7].

Анализируемое произведение В. Поликаниной (б), как можно убедиться, полностью отвечает описанной Т. И. Сильман модели лирического стихотворения – с той лишь разницей, что пространственно преобладает в нём не эмпирическая, а обобщающая часть, в три раза превосходящая по объёму соотносительную. Такое авторское предпочтение, как представляется, довольно легко объяснимо: концептуально значимое для русской лингвокультуры понятие «душа» (а именно о сути душевного мира творческой личности размышляет лирическая героиня), по нашим наблюдениям, функционирует в творчестве поэтессы не только как один из ключевых элементов национальной языковой картины мира, но и как очевидный индивидуальный концепт, что обусловливается чрезвычайной важностью этого феномена для передачи особенностей мироощущения и мировидения автора (причём это распространяется, помимо лирики, и на все другие освоенные писательницей жанры).

Приведём (не останавливаясь на подробном анализе) несколько цитат из лирических стихотворений В.Поликаниной, подтверждающих индивидуальную концептуализацию слова-понятия

«душа» в её индивидуально-стилистической системе; эти фрагменты представляют собой сложные по образованию *развёрнутые метафоры* с ключевым компонентом «душа» – тропы настолько своеобразные, что по поводу их индивидуально-авторской принадлежности у читателя не возникает ни малейших сомнений:

Волнуясь, к одиночеству взывая,
Не жалуясь, смиряясь от обид,
Ни на мгновенье глаз не закрывая,
Не спит душа, не спит душа, не спит.
И в той душе, что думает и плачет,
Бессонниц кормит, совестью скорбя
(«Волнуясь, к одиночеству взывая...»);
... Но праздные сплетни и споры
Тебе не полезны, душа.
Страшись пустоты и паденья –
И слово запри на замок,
Чтоб дружеский грех осужденья
Тобой расплатиться не мог
(«Стремишься к друзьям шагом скорым...»);
... А что я хочу тебе сказать –
То знает одна душа в слезах.
Но словом её не выручить
И взглядом её не вылечить.
Вот только к другой душе прижать,
Обняться – и рук не разжимать
(«Нет, рифмой себя не выразить...»).

Безусловный интерес с заявленных нами позиций представляет и ещё одно лирическое восьмистишие В.Поликаниной – стихотворение «Словно яблоко в травы, в предутренний час..» (в), в котором эмпирический и обобщающий планы взаимодействуют особенно тесно и оригинально. Первую часть стихотворения (четыре строки из восьми) – можно квалифицировать как эмпирически-обобщающую зарисовку: в каждой из двух составляющих эту часть синтаксических конструкций (простых предложений с осложняющими компонентами) присутствуют как отсылки к конкретным деталям (*яблоко в траве, капельки дождя*), так и элементы обобщающего слоя (*упоминание о яблочном Спасе – православном церковном празднике; об облаке как символе противопоставленного земному миру*). В последующих четырёх строках обобщающий план всё более усиливается (в том числе и в результате безусловно индивидуально-авторской концептуализации понятия «душа» – метафора *мне оскоминой душу свело*), завершаясь концептуально значимым риторическим восклицанием-обращением: *Иже еси, / Спас мой, яблочно-облачный, душу спаси!*

Формированию обобщающего слоя во второй части лирической структуры в значительной степени способствует характер используемых синтаксических конструкций: употребление трёх подряд односоставных безличных предложений (*Мне неожиданной оскоминой душу свело. / В ветках недостижимых – белым-бело. / Сад трясти и не вытрясти...*), сосредоточивающих читательское восприятие прежде всего на дистанцированных от субъекта действиях, характеризующих внутренний мир человека, движения его души.

Таким образом, проведённые нами наблюдения – носящие в основном фрагментарный характер – как представляется, достаточно убедительно свидетельствуют о том, что лирическое творчество Валентины Поликаниной отличается безусловным индивидуально-авторским своеобразием, проявляющимся на разных текстовых уровнях создаваемых ею лирических структур – прежде всего *композиционно-эстетическом*, что находит выражение в предпочтении автором определённых композиционных форм, индивидуально осмысливаемых в соответствии с собственными эстетическими и концептуальными задачами.

На *лингвостилистическом* уровне лирического произведения – в данной публикации внимание было сосредоточено преимущественно на анализе синтаксиса – индивидуальность авторского почерка проявляется в первую очередь в употреблении синтаксических конструкций определённого типа (как выяснилось, с очевидным экспрессивно-оценочным потенциалом), а также в специфической организации их в пространстве лирической структуры. В результате такого подхода поэтессе удаётся особым образом сбалансировать содержащийся в разных частях произведения смысл, организуя его в соответствии с решаемыми авторскими задачами, причём принципы «балансировки» могут быть весьма отличными, поскольку обуславливаются тематически и концептуально.

Исследование лирики В. Поликаниной в интересующих нас аспектах, бесспорно, может быть продолжено – поэтическое творчество автора предоставляет для этого исключительно богатые возможности.

Литература

1. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я.Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – 408 с.
2. Сильман, Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – 224 с.
3. Степанов, А. Г. Строфа / А.Г.Степанов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 253 – 254.

I.P. Zaitseva

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: irinazaj91@mail.ru

Lyrical space Valentina Polikanina (on some features of individual poetic handwriting)

Key words: lyrical text, the compositional-aesthetic features, poetic world-view and attitude, individual artistic style, expressive syntax.

The article contains observations on the characteristics of the lyrical works of the famous Belarusian poetess Valentina Polikanina, which is unconditional and individual-author's originality. Special attention is paid to the compositional-semantic and expressive-syntactical characteristics of analyzed poetry, interactive when implemented in verbal and artistic structures of the aesthetic function.

Л.М. Корнева

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

e-mail: ludmila.korneva@ukr.net

УДК 821.161.2:81'221

ГЕРОЇ О. ГОНЧАРА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НЕВЕРБАЛЬНОЇ ПОВЕДІНКИ

Ключові слова: комунікація, невербальні компоненти спілкування, кінема, номінації художніх кінем, жестово-мімічний портрет.

У статті досліджуються невербальні засоби спілкування, їхні функції у процесі комунікації, співвідношення з мовленнєвою інформацією в романі О. Гончара. Особлива увага звертається на номінації художніх кінем, які не тільки характеризують поведінку персонажів, але й дозволяють створити їхній точний психологічний портрет, реалізувати задум автора.

Література – це мистецтво слова, що відображає дійсність у всіх її виявах. Письменник визначає, осмислює й зображає всі виразні моменти буття персонажів: не тільки слова та вчинки, але й інтонацію, жести, міміку, пози, погляд. Це цілком закономірно, оскільки, окрім природної мови, важливим засобом комунікації є невербальні знаки. Угадати жест тіла (у широкому розумінні), знайти для його відтворення точний словесний опис – це практично й означає проникнення в душу літературного героя.

Олесь Гончар також не оминає увагою невербальну поведінку персонажів своїх творів. З одного боку, поєднуючи словесну й несловесну інформацію, письменник максимально точно відображає ситуацію спілкування, з іншого – це дає йому можливість через жести та міміку розкрити типові психічні стани героїв, їхні думки та наміри, почуття тощо. Одиниці номінації невербальної поведінки є важливим складником мови творів О. Гончара, однак вони практично залишаються поза увагою дослідників його творчості.

Загалом, вивчення невербальних засобів спілкування останнім часом активізувалося. Різні їхні аспекти піддавалися аналізу в роботах Г. Крейдліна, А. Шмельова, Є. Верещагіна, В. Костомарова, Л. Ройзензона, Н. Мечковської, А. Вежбицької та інших. Окремі питання відображення та функціонування невербальної поведінки людини в письмових текстах, зокрема в художній літературі, розглядалися А. Бліновим, С. Гончаренком, Н. Накашидзе, Л. Чурсіною. Однак багато проблем не вивчені, розглянуті поверхнево чи не мають однозначного трактування.

Мета нашої наукової розвідки – розглянути особливості репрезентації невербальної поведінки героїв роману «Твоя зоря» О. Гончара та її функції в художньому творі.

Поняття невербальних засобів спілкування, як відомо, охоплює широке коло комунікативно значущих немовленнєвих знаків. Оскільки центральне місце серед них належить одиницям кінесики (системи тілесної техніки), ми зосередимо увагу саме на кінемах, або жестах (у широкому сенсі). Під

кінемою ми розуміємо «значущі рухи рук, ніг, корпусу чи обличчя» [2, с.464], включені у процес мовленнєвої комунікації й наділені здатністю передавати в цьому процесі певну інформацію.

Вербальна репрезентація семіотично важливих рухів – художніх кінем – традиційно репрезентована в романі словами, словосполученнями та фразеологізмами як узуальними, так і оказіональними. Ці одиниці відображають особливості жестового фрейму, його обов'язкові та факультативні компоненти. Оскільки головною ознакою, покладеною в основу номінації кінеми, є рух, то найчастіше невербальний вияв репрезентується дієсловом або дієслівним словосполученням: «Виховаємо, впевнено *всміхається* молодий учитель» [1, с.157]; «Тамара *кинула* звеселілий *погляд* у простір» [1, с.281].

Письменник віддає перевагу саме дієслівним сполученням, тому що вони більш точно описують рух. Як і в безпосередньому спілкуванні, щоб правильно потрактувати жест, читачеві доводиться використовувати фонові знання щодо проекції почуттів, намірів та переживань на їх зовнішній вияв. Своєрідними «підказками», які допомагають однозначно зрозуміти художню кінему, є ідентифікатори, що актуалізують її семи (зазвичай прикметники чи прислівники): *кинути погляд (позирк) – вдячності, спідлоба, недобрый, приязний, заінтригований, веселий, гострий, невидючий, вивчальний* та ін. Переважно вони репрезентують контенсивний план жесту – емоційний стан комуніканта та його ставлення до партнера по спілкуванню.

Значення кінеми інколи буває для О. Гончара більш важливим, ніж її номінація. У таких випадках експонентний план жесту не представлений: «...він уже в обличчя Заболотного примовляє з *нахабною гидкою міною...*» [1, с.41]. Опис може бути відсутнім і тоді, коли йдеться про загальновідомий чи загальноприйнятий жест: «І татко визирає з висоти паровозного віконця, усміхнений, *подає* донечці *знак вітання*» [1, с.15].

Вербалізація жестів стійкими словосполученнями – жестовими фразеологізмами (термін Г. Крейдліна) – у романі «Твоя зоря» представлена значно менше. Семантика цих одиниць наслідуює та інкорпорує риси вихідного фрейма (поведінка людини), але на перший план в них виходить переносне, образне значення (емоції). Жестові фразеологізми функціонують як символічні одиниці з переносним значенням, без супроводу відповідними кінемами: «Ну чого ти вже й *губи надув?*» [1, с.167] – «образився». Незначна кількість таких одиниць у романі пояснюється увагою саме до конкретних виявів емоцій через мову тіла, яка репрезентується словами й вільними їх сполученнями.

Номінація невербальних компонентів комунікації в романі О. Гончара, отже, прагматично зумовлена. Художні кінеми забезпечують читача достатньою кількістю інформації, необхідною для адекватного сприйняття змісту. З іншого боку, жести, відображені в тексті, взаємопов'язані з вербальними компонентами, оскільки комунікативної релевантності вони набувають тільки у структурі комунікативної діяльності. Створюючи своєрідний невербальний контекст, кінеми семантично модифікують і завершують повне чи зредуковане вербальне висловлювання та виявляють в ньому додаткові смисли. Зазвичай, жести супроводжують словесний текст, при цьому вони або дублюють актуальну мовленнєву інформацію, або доповнюють семантику повідомлення. «Лицеміри! Ханжі! – аж *зубами скреготнув* Дударевич» [1, с.303]: жест експлікує невдоволення і злість мовця.

Художня кінема може й суперечити словам персонажа, виявляючи його істинні почуття та наміри: «У госпіталі до мене дуже добре ставилися. Один офіцер, коли виписувався, навіть пропонував одружитись. – Її *усмішка* при цьому *вийшла зовсім гіркою, негарною*» [1, с.208] – Софійка насправді не раділа чужій увазі, бо кохала Заболотного. Інколи О. Гончар свідомо підкреслює дисбаланс між вербальною й невербальною поведінкою дійових осіб: «Завтра, до речі, грубку топити ваша черга, колего, і не спробуйте ухилитись, – *вдавано насуплюється* Андрій Галактіонович» [1, с.154].

Частотним у тексті роману, як і у процесі спілкування, є функціонування репрезентантів несловесних дій замість вербального висловлювання. Наприклад, для підтримки мовця, підтвердження розуміння його слів та згоди використовується кивок головою, незгода виказується хитанням голови, кінема *махнути рукою* без слів виражає безнадію, неспокій, невдоволення, відразу тощо. О. Гончар наводить поширені описи невербальної поведінки, що краще за слова героїв свідчать про ставлення один до одного. Так, Кирило Заболотний та його дружина Софія не говорять про любов, але їхні жести, міміка, погляд свідчать про кохання: «Соня *заяснівши очима, по-дівочому ніяково тулиться йому до грудей*. А за мить уже відсторонилась, мовчки *дивиться йому в очі*. І знову, як завше... *очі її наливаються сяючою, просто-таки небесною синявою*» [1, с.269].

Загалом, письменник намагається створити гармонійне співвідношення між діалогами персонажів та їх діями. Художні кінеми наближають читача до героїв твору, занурюють його в атмосферу діалогу, створюють ілюзію присутності при спілкуванні. Схожість художнього й реального комунікативних актів обумовлює практично тотожні функції несловесних компонентів.

Кінеми містять вказівку на ставлення комуніканта як до співрозмовника та його поведінки, так і до інформації, яку він повідомляє: згода /заперечення (*кинути, похитати головою*),

зацікавленість/незацікавленість (*не зводить очей, уважно вдивляється*), неприязнь (*дивиться спідлоба*), презирство, зневага (*скривити губи*) та ін. Кінематичний рух може регулювати процес спілкування, експліцитно чи імпліцитно сигналізуючи про значущість для героїв комунікативного акту: сприяти встановленню контакту (*приязно посміхнутися*), підтримувати його (*дивиться в очі*), привертати увагу (*торкнутися плеча*), зупиняти спілкування (*відвернутися*), повідомляти про виникнення комунікативного збою (*нахмуритися, як звірня; очі налилися слізьми*) тощо.

Отже, кінеми в художній комунікації виконують експресивну, комунікативно-прагматичну, фатичну, апелятивну, репрезентативну, конотативну, метамовну функції, використовуються як додатковий елемент, для економії мовного повідомлення та надання діалогу динамізму і спонтанності. Однак, на нашу думку, основне їхнє призначення – діагностика та виявлення певних психічних явищ, створення образу героя. Ю. Лотман зазначав, що в художньому творі «жест завжди знак і символ... його значення – замисел автора» [3, с.34], тому більшість жестових виявів стають знаком внутрішнього життя, «вісником душі» персонажів.

Усі невербальні ознаки дійових осіб, що виявляються в художній оповіді, можна звести до цілісного жестово-мімічного портрету персонажа, що є засобом створення динамічного, або психологічного, портрету. Діалектика психічних станів, типова поведінка та її зміни, манери, все, що відображається у мимовільних чи свідомих рухах тіла, дозволяють створити більш точний художній образ, схарактеризувати героя, виокремити його серед інших. Так, Валерій Дударевич, який є носієм філософії прагматизму та раціоналізму, вважає, що всі лиха від емоцій, тому він «сама розважність, сама доцільність» [1, с.284]. Ці якості героя виявляються в його невербальній поведінці. Усе, що виходить, на думку Дударевича, за межі розсудливості, дратує його, він «докірливо хитає головою» [1, с.282], сидить «випростаний, очужілий, як німий докір», «навіть у широких, круто піднятих плечах відклалась ніби зневага й погорда», «аж зубами скреготнув» [1, с.301-303]. Дипломат навіть в екстремальних ситуаціях зберігає кам'яне обличчя; якщо «важливо було не виявити раніше за інших свої позиції, не розкрити завчасу свого ставлення, сидів просто-таки з ніби скляно замерзлою в очах бурштиновою речовиною: дивиться людини, дивиться відкрито, а що думає, ніякий маг, ніякий ясновидець не розгадає!» [1, с.301-302]. Однак О. Гончар змальовує Дударевича не тільки як кар'єриста та егоїста, для якого моральним є те, що вигідно йому. Валерій – люблячий чоловік, і жести це підкреслюють. Він «стежить за дружиною з ревнивою гордістю» [1, с.289], «бере її за руку, приспокійливо гладить плече» [1, с.291].

Як бачимо, письменник поєднує різні види невербальної інформації, створюючи динамічний портрет чи описуючи почуття своїх героїв. Однак, частіше за все звертає він увагу на погляд та усмішку персонажа. Саме очі, як дзеркало душі, передають стан людини, її настрій, ставлення до інших. Вони (як і погляд) можуть бути сумовитими, вдячними, сміливими, зболеваними, лютими, веселими, сердитими, вивчальними, з неудаваною добротою, недовірливими та ін. О. Гончар вміло «перекладає» мову очей на словесне мовлення, дошуковуючись мотивів людської поведінки й характеризуючи її. Герой, що зацікавився співрозмовником чи його словами, *піднімає очі, не зводить очей, припадає поглядом*; байдужість, небажання спілкуватися виявляє в тому, що людина *ухиляється від погляду, відводить очі*. Уся палітра емоцій знаходить вираження в погляді: недовіра (*поглядає сторожко*), гнів та ненависть (*сердито поблискує білками, креснув очима*) горе (*сльози бринять в очах*), осуд (*очі кричать*), збудження (*очі блищать*), радість, кокетство (*пострілює оченятами*), зневага (*пройшовся поглядом*), скромність (*спозирнула, ковзнула поглядом*) тощо.

Іноді саме очі виказують справжні почуття: «У відповідь на якесь слово того типа очі Заболотного зблиснули гостро, якимось металево, хоча губи й тоді не перестали всміхатися» [1, с.41]. Недавні Кирило Заболотний, зустрівшись з Софійкою, саме по очах намагається дізнатися про її почуття: він «невідривно дивився Софійці в обличчя, в оті її небесно-сині дивився, мовби відшукуючи в них якісь знаки, вловлюючи якісь змижки, що додалися би до її слів» [1, с.208].

Так само багатозначною функціонує в романі посмішка, за допомогою якої передається не тільки гарний настрій, але і ставлення до іншої людини. Різний ступінь вияву задоволення виражається О. Гончаром низкою синонімів: *сміх, смішок, усміх, посмішка; всміхнувся, осміхнувся, осяявся посміхом, порух вуст, ледь ворухнулися посміхом губи*. Він розшифровує значення посмішки персонажів для читача, щоб у того не залишилося сумнівів щодо справжніх почуттів дійових осіб та їхньої сутності: *завчено, сумовито, тихо, впевнено, хитрувато, поблажливо, приязно, стримано, з незмінною загадковістю посміхнувся; посмішка сумовита, терпляча, благальна, гордовита, розбишацька, щаслива, коротка, сліпуча, скупа, гірка, терпкувата, сонячна, чарівна, скривджена, ніякова*.

Слід зазначити, що в художньому творі прослідковується певна закономірність в описові жестів, притаманних його героям: повтори кінем чи їх характеристик є засобом створення індивідуального образу. Для кожного персонажа вибудовується своєрідна ієрархія жестів, найбільш значущі рухи, що акцентують увагу на характерних рисах та емоціях, домінують, повто-

рюються. Так, прикметною рисою Романа Винника є так «до кінця не розгадана усмішка». Він «усміхається не всміхаючись, – такий чоловік! І все завдяки мереживу зморщок та особливій складці житніх вусів... Сердитим Романа-степового ми рідко бачили. Усе більше в усмішці, справжній чи гаданій» [1, с.70]. Говорячи про Соню, що щиро кохає свого чоловіка, О. Гончар завжди звертає увагу на її очі та погляд. Вона *дивиться* на Кирила Заболотного «ніжно, мов перед розлукою» [1, с.30], «сама ніжність була...в її погляді» [1, с.208], очі Софії «стають сяючі, просто розкішні» [1, с. 30], «наливаються синявою..., глибшають і мовби ростуть» [1, с.46].

Отже, кожна подробиця та деталь невербальної поведінки промовляють щось вагоме про властивості характеру героїв роману «Твоя зоря» та про авторське до них ставлення. Усі кінеми пов'язані з концепцією персонажа в системі дійових осіб, з його фізіогномічною ідеєю. Виконуючи різноманітні функції, невербальні компоненти відображають і вплив усних форм спілкування на письмове. Поєднання їх з вербальними одиницями, особливості мовної репрезентації рухів формують також індивідуальний стиль Олеся Гончара. Як і у процесі живого спілкування, жести дають можливість читати «між рядками», більш точно розпізнати характери, тим самим дозволяючи глибше проникнути в сюжет твору.

Література

1. Гончар, О. Твоя зоря / О. Гончар. – К. : Радянський письменник, 1980. – 360 с.
2. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика / Г. Е. Крейдлин – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
3. Лотман, Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая характеристика / Ю. М. Лотман // Литературное наследие декабристов. – Л. : Наука, 1975. – С. 25-74.

L. M. Kornieva

Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University
e-mail: ludmila.korneva@ukr.net

The characters of Oles Honchar through the prism of non-verbal behavior

The non-verbal means of communication, its functions in the process of communication and correlation with the speech information in the novel "Tvoya Zoria" by O. Honchar are researched in the article. Special attention is paid to the nominations of the literary kinemes, which not only characterize the heroes' behavior, but also give a possibility to create their exact psychological portrait and to realize the author's attention.

Key words: communication, non-verbal components of communication, kinemes, nominations of the literary kinemes, gesture and mimic portrait.

Н.А. Кухарава

Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М.Танка
e-mail: kuhareva.79@mail.ru

УДК 373.5.016:821.1613

МАСТАЦКАЯ ЛІТАРАТУРА Ў СУЧАСНАЙ ШКОЛЕ ЯК ФОРМА ГРАМАДСКАЙ СВЯДОМАСЦІ, ЯК МАСАЦТВА І ЯК НАВУКОВАЯ ДЫСЦЫПЛІНА

Ключавыя словы: мастацкая літаратура, функцыі мастацкай літаратуры, грамадская свядомасць, мастацтва слова, навука.

У артыкуле разглядаюцца некаторыя з асноўных функцый мастацкай літаратуры і іх узаемасувязь. Паказана значнасць шматфункцыянальнага падыходу да вывучэння літаратуры ў сучаснай школе.

Мастацкая літаратура – гэта складаная з’ява, якая развіваецца ў прасторы і часе. Як дзейнасць пісьменніка і чытача, яна валодае сістэмай шматлікіх функцый: гістарычнай, гнесеалагічнай, лагічнай, аксіялагічнай, эстэтычнай, этычнай, светапогляднай, ідэалагічнай, прагнастычнай і камунікатыўнай.

Мастацкая літаратура – адна з форм грамадскай свядомасці. Падобна навуцы, яна па-свойму адлюстроўвае і асэнсоўвае жыццё. Яе прадмет – чалавек і ўвесь свет вакол яго. Такое разуменне мастацкага і навуковага бачання рэальнасці вынікае з таго, што ў навуцы і літаратуры агульная аснова і агульныя мэты. Тым не менш, існуе адрозненне ў сродках, якімі літаратура і навука выяўляюць свой змест: літаратура – вобразамі, навука – адцягненымі паняццямі. Аб гэтым яшчэ больш дзвюх тысяч год таму пісаў Арыстоцель, вызначаючы мастацтва як «перайманне прыроды». Ідэі пра тое, што навука і мастацтва – два спосабы мыслення, а спецыфічная якасць мастацтва – вобразнасць, цяпер падзяляе большасць тэарэтыкаў. Аднак спрэчкі пра сутнасць мастацтва не спыняюцца. Сцверджанне аб боскіх вытоках мастацтва, вядомае з часоў Гамэра, не адмаўляецца

даследчыкамі ў наступныя стагоддзі (І. Кант, В. Іванаў, А. Рычардс і інш.). З гэтага вынікае, што мастацтва і творчасць – з’явы, якія не паддаюцца адназначнаму тлумачэнню. Мастацкая літаратура заўсёды апавед і адкрыццё, адметны летапіс гістарычнага жыцця нацыі, што вызначае яе светапоглядную і культурную вартасць.

Вышэйшая ступень навуковых ведаў складаецца ў ходзе тэарэтычнага асэнсавання мінулага, якое дае магчымасць патлумачыць складаную і супярэчлівую гісторыю чалавецтва, заканамернасці яе развіцця. Фрагменты навуковых ведаў прысутнічаюць і ў літаратурных творах.

Аб сацыяльна-гістарычнай функцыі літаратуры сведчыць яе актыўнае выкарыстанне на вучэбных занятках па гісторыі. На думку педагогаў, мастацкая літаратура служыць важнай крыніцай звестак пра гістарычнае мінулае і эфектыўным сродкам эстэтычнага і маральнага выхавання навучэнцаў. Мастацкі вобраз характарызуецца выразнасцю і пераканаўчасцю. Яго доказная сіла выходзіць з вучняў адпаведныя адносіны да гістарычных падзей і асоб, выклікае пэўныя эмацыянальныя рэакцыі. Яскравы вобраз комплексна ўздзейнічае на асобу навучэнца: яго розум, волю, паводзіны, – таму што этычныя нормы раскрываюцца на жывых прыкладах і ў канкрэтных гістарычных сітуацыях.

Мастацкая літаратура з’яўляецца носьбітам пэўнай традыцыі, якая склалася гістарычна, і не толькі ўдзельнічае ў фарміраванні пэўных ідэалаў, ідэй і каштоўнасцяў, але і папулярызуе іх у грамадстве, спрыяючы захаванню ў грамадскай свядомасці.

Такім чынам, мастацкая літаратура не толькі носьбіт эстэтычнага ідэалу, але і сутнасны фактар, які яго фарміруе пачынаючы з выхавання мастацкага густу. Іманентнымі ёй выяўленчымі сродкамі літаратура актуалізуе ў чытача пэўныя пачуцці, перажыванні, сцвярджае ў свядомасці грамадства адпаведныя ацэнкі сацыяльнай рэальнасці, тым самым пабуджаючы асобу да фарміравання і прымання пэўнай жыццёвай пазіцыі, у тым ліку ідэалагічных арыенціраў.

Вывучэнне літаратуры як мастацтва слова прадугледжвае спасціжэнне твора ў адпаведнасці з яго эстэтычнай прыродай, г. зн. з улікам эмацыянальна-вобразнага ўспрымання, родавых і жанравых асаблівасцяў, аўтарскай пазіцыі і індывідуальнага стылю пісьменніка, адзінства зместу і формы.

Літаратура належыць да сацыяльна-гуманітарнага цыклу прадметаў. З яе дапамогай рэалізуецца асноўная мэта навучання і выхавання – «фарміраванне гарманічнай асобы, інтэлектуальна развітай, здольнай усведамляць ролю маралі, этыкі ў асабістым і грамадскім жыцці, адчуваць і ацэньваць прыгожае, дасканалы валодаць мовай» [1, с.80]. Разам з тым літаратура ў школе, як адзначаў акадэмік М.А. Лазарук – «гэта не асновы навук, як большасць прадметаў, гэта прадмет, дзе галоўнае – само «прыгожае пісьменства», а не літаратуразнаўства» [2, с.62]. Гэта азначае, што літаратура ў школе павінна разглядацца найперш як мастацтва слова.

Так, аналізуючы на ўроку пейзажную лірыку, настаўнік вядзе з вучнямі размову пра асобу аўтара, яго перажыванні і светаўспрыманне. Вялікі эпічны твор са шматлікімі героямі пашырае магчымасці пазнання чалавечых характараў. Творы мастацкай літаратуры здзяйсняюць камунікатыўную функцыю праз дыялогі паміж героямі, аўтарам і чытачом, паміж чытачамі, канкрэтнымі тэкстамі і мноствам кантэкстаў. Літаратура больш за іншыя дысцыпліны ўплывае на эмацыянальную сферу вучня і таму выконвае важную выхаваўчую функцыю. Яна спрыяе фарміраванню духоўнага свету, светапогляду, светаразумення школьніка, здольна вызначыць маральныя крытэрыі на далейшае жыццё. Маральнае ў мастацкай літаратуры непадзельна звязана з эстэтычным. «У сапраўднага талента два плячы, – гаварыў Л. Талстой, – адно плячо – этыка, другое – эстэтыка» [3, с.231]. За эстэтычнай функцыяй літаратуры найперш стаіць выхаванне ў вучняў эстэтычнага густу, якое ажыццяўляецца ўсімі яе кампанентамі. Найбольш важнае значэнне мае вобраз станоўчага героя. Думкі і пачуцці, паводзіны і ўчынкі літаратурных асоб маюць не толькі маральную вартасць, але і эстэтычную афарбоўку. Менавіта станоўчыя героі літаратуры, эмацыянальна ўплываючы на школьнікаў, абуджаюць у іх лепшыя якасці, навучаюць жыццю. Аднак не меншы патэнцыял маральна-эстэтычнага выхавання вучняў адкрываецца пры аналізе вобразаў адмоўных персанажаў. Нельга цалкам зразумець прыгожае, не асэнсававшы агіднага. Творы, «заселеныя» толькі адмоўнымі героямі (як раман А. Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя»), тым не менш уплываюць на фарміраванне станоўчых якасцяў і эстэтычнага густу чытача. Гэта тлумачыцца і суб’ектыўным фактарам у літаратуры: адлюстраванае ў творы праламляецца праз аўтарскае ўспрыманне, а сіла і якасць уплыву твора на чытача якраз у многім залежыць ад аўтарскай пазіцыі, эстэтычных і маральных ідэалаў. Мастацкая літаратура, як адзін з відаў пазнання рэчаіснасці, адлюстроўвае вострую барацьбу новага са старым, гуманнага з нялюдскім. Маральнае непрыманне ў школьнікаў выклікаюць такія сацыяльна-псіхалагічныя тыпы, як Лаўрук («На каляды к сыну» З. Бядулі), бацька і сын Хамёнкi («Галя» Я. Брыля). Яны падстаў непакоіцца, што іх паводзіны стануць для школьнікаў прыкладам. Яны агідныя як людзі, але маюць вартасць як тварэнне аўтара, як мастацкія вобразы-тыпы, у якіх дасканалы раскрыты людскія заганьы.

Калі чытач любіць творы канкрэтнага аўтара, то ён прымае і яго эстэтычныя погляды, яго эстэтычны ідэал. У гэтым выяўляецца і аксіялагічная функцыя мастацкай літаратуры. Аксіялагічная функцыя характарызуе каштоўнасці адносіны да наваколля, якія з'яўляюцца пэўнай формай узаемадзеяння чалавека са светам. У пэўнай ступені аксіялагічную вартасць творам надае ўнікальнасць пісьменніцкага вопыту. Удзельнікі экспедыцый, падарожжаў, войнаў могуць заўсёды разлічваць на большую цікавасць да сваіх успамінаў (Э. Хэмінгуэй, Н. Рэрых, В. Быкаў і інш.). Аднак варта адзначыць, што ў ацэнках, якія даюцца ў творах, не заўсёды заключаецца поўная ісціна. Нягледзячы на імкненне творцаў да аб'ектыўнасці, галоўнай іх задачай застаецца адлюстраванне рэчаіснасці ў мастацкіх вобразах, а не філасофскі пошук ісціны. Аднак у гэтым нам бачыцца не загана літаратуры, а яе пэўная вартасць бо ў ходзе рэалізацыі аксіялагічнай функцыі ў «полі» мастацкай літаратуры пачынаюць зладжана суіснаваць жыццёвы вопыт, светапогляд, пэўныя гістарычныя і сацыяльныя ўмовы, элементы навуковых ведаў. І ў чытача заўсёды ёсць магчымасць, пасля ўласнага пераасэнсавання, пагаджацца з аўтарам або не.

Мастацкая літаратура як адзін з асноўных відаў мастацтва – з'ява пастаянная, гістарычная абумоўленая. Створаныя таленавітым пісьменнікам у пэўны гістарычны перыяд мастацкія вобразы і тыпы не страчваюць сваёй значнасці ў наступныя эпохі. Рэалізуючы закладзены ў іх гнэсалагічны, маральна-эстэтычны, светапоглядны патэнцыял, яны прымаюцца ў спадчыну пакаленнямі, раскрываючы ўсё новыя і новыя грані невычэрпнага жыццёвага зместу. Мастацкая літаратура не толькі стварае шэдэўры з духоўнымі каштоўнасцямі грамадства – яна акумулюе іх у сацыяльнай памяці і распаўсюджвае ў сацыяльнай прасторы і часе, робячы набыткам усяго чалавечтва. Без гэтага сацыяльная рэчаіснасць страчвае многія пазнаваўчыя, этычныя, эстэтычныя і іншыя адценні, без якіх збядняецца карціна свету. Пры ўзаемадзеянні з навукай, філасофіяй і мараллю, літаратура не проста пераймае іх змест, а ўзбагачае і пераўтварае яго, ствараючы эстэтычную рэальнасць, якая не мае адназначнага перакладу на іншыя мовы грамадскай свядомасці.

Літаратура

1. Канцэпцыя вучэбнага прадмета — Беларуская літаратура // Роднае слова. – 2009. – № 8. – С. 80 – 89.
2. Лазарук, М.А. Навучанне і выхаванне творчасцю: педагогічныя роздумы і пошукі / М.А. Лазарук. – Мінск: Нар. асвета, 1994.
3. Белинский, В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. / В.Г. Белинский. – Москва: Изд-во АН СССР, 1953 – 1956. – Т. 1.

N.A. Kukharava

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank
e-mail: kuhareva.79@mail.ru

Fiction in the modern school as a form of social consciousness, as an art and as a scientific discipline

Key words: literature, the functions of fiction, social consciousness, word art, science

This article discusses some of the main functions of the artistic literature and their relationship. The importance of multi-functional approach to the study of literature in the modern school is showed.

О.І. Мокляк

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка
e-mail: moklyako@rambler.ru

УДК 82-6:821.161.2

ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ЕФЕКТУ “ІНТИМІЗАЦІЇ” В ЛЮБОВНИХ ЛИСТАХ ТАРАСА НІКІТИНА

Ключові слова: любовна епістолярія, інтимізація, адресат, звертання, прощальні вирази.

У статті досліджено мовну поведінку Тараса Нікітіна у приватному листуванні з дружиною, зокрема проаналізовано звертальні та прощальні вирази як основні засоби створення ефекту «інтимізації» в любовній епістолярії.

Любовні листи, зважаючи на їхню моноадресатність, є благодатним і об'єктивним матеріалом для дослідження явища інтимізації. У такій епістолярії, за слушним твердженням Михайлини Коцюбинської, “якнайменше “маски” і якнайбільше “обличчя” [1, с.38], автор, адресуючи своє послання коханій людині, намагається бути щирим, відкритим, добирає мовні засоби, що надають емоційності повідомленню, слугують вираженню ніжних почуттів, зближенню комунікантів, створенню ефекту невимушеної бесіди.

У сучасній україністиці чимало праць присвячено вивченню інтимного епістолярного дискурсу, зокрема об'єктом аналізу стали листи Олександра Довженка (Р. Корогодський, С. Тримбач), Ольги Кобилянської (М. Павлишин, В. Бабій), Михайла Коцюбинського (І. Стебун), Миколи Куліша (Н. Кузякіна),

Пантелеймона Куліша (О. Дорошкевич), Івана Мазепи (О. Геращенко), Євгена Плужника (Г. Токмань), Василя Симоненка (Ю. Смолянський), Василя Стуса (С. Богдан), Павла Тичини (С. Богдан) та ін.

Помітно, що науковий доробок вітчизняних учених у цій царині значний, однак поза увагою дослідників залишилося інтимне листування українського поета Тараса Никитина, незважаючи на очевидну вагомість, довершеність текстів. Метою цієї статті є аналіз його любовної епістолярії з погляду репрезентації в ній звертальних та прощальних виразів як основних засобів створення ефекту інтимізації.

Листи митця були не просто комунікативною потребою, у посланнях до дружини Катерини він розповідав про те, чим жив, про що розмірковував, як сприймав світ. Та найбільше говорив про свою любов, бо володів “особливим даром кохати” [3, с.4]: *Кать! Катрусь! Если бы ты понимала, как сильно я люблю тебя, если бы можно было заглянуть в мое сердце, ты бы увидела там такое, что сама стала бы на колени. Нет, не передо мной. Перед любовью моей* [3, с.214].

Діалогічності інтимним посланням надають різноманітні формули звертання. Вибір апелятивів надзвичайно складна справа. Іноді адресант губиться у вирі ласкавих найменувань, бажання дібрати найобразніше не увінчується успіхом, переповнюють почуття: *Солнышко мое! Моя мечта дивная! Моя муза! Моя поэзия! С чем сравнить тебя? Ищу и не могу найти что-то достойное!* [3, с.215].

Роль опорних звертань у листах виконують антропоніми, поряд з унормованими Т. Никитін використовує індивідуально увиразнені, оказіональні імена: *Катя, Катенька, Кать, Катрусь, Катиняточко, Катусь, Катусенька, Ка, Ека; Катрусь, Ека, моя нежная Ека, здравствуй!* [3, с. 224]. Найчастотнішим з-поміж них є онім *Катусь*, який, імовірно, був своєрідним паролем закоханих, особливим виразником ніжності й ласки. Повне ім'я поет уживає лише в поєднанні з прізвиськом *Екатерина Никитина; До скорой встречи, моя Екатерина Никитина* [3, с.217], акцентуючи увагу на тому, що саме ця жінка є його “другою половинкою”. Окремо автор послуговується антономазійними антропонімами *Таис, Василиса Премудрая* (новотвір *Василен*); *Моя Таис, освещенная и возвышенная...* [3, с.210]; *Милая, родная, Василиса Премудрая!* [3, с.216], підкреслюючи позитивні риси адресата (красу, мудрість), які були властиві первинним носіям цих імен. Номінація *Ассоль* навіяна близькістю образу дружини Катерини, яка чекає коханого, з прецедентним образом героїні твору “Пурпурові вітрила”: *Моя Ека, моя голубоглазая Ассоль! А-ссоль... Ждешь ли ты свой корабль с алыми парусами? Веришь ли? Не устала ли? Не забыла ли?* [3, с.227]. Графічне оформлення звертань *Ва-си-лен, А-ссоль* створює ефект відлуння, віддаленості голосу мовця, демонструє бажання адресанта бути почутим.

Тісний емоційний зв'язок, близькість із коханою Т. Никитін експлікує за допомогою номінацій спорідненості *женушка, жена*, а також поширеного звертання *родной мой человек; Родная, жена моя, моя Екатерина Никитина* [3, с.219].

Частотним є використання письменником метафоричних звертань-субстантивів, похідних від назв тварин (*лебедушка; Катусь, лебедушка белокрылая* [3, с.209]), рослин (*березонька, ромен; Березонька моя нежная!* [3, с.209]), абстрактних понять (*любовь, радость, мечта, вера, верность, святость, святыня, чудо, сказка; Святость моя. Вера. Верность. Любовь моя* [3, с.206]), небесних світил (*солнце, солнышко, зоренька; Мое солнышко незакатное!* [3, с.216]), казкових персонажів (*фея, царевна-сказка, синяя птица; Моя голубоглазая фея* [3, с.221]), природних явищ (*весна, росиночка; Весна моя вечная* [3, с.217]). Усі вони є репрезентантами глибоких, ніжних почуттів до коханої. Усвідомити сутність метафоричних перенесень допомагають порівняння, представлені автором у тексті: *Ты виновна во всем. В том, что прекрасная, как Елена, что добрая, как фея, что верная, как лебедушка, что чистая, как росинушка...* [3, с.213]. Зафіксовано й стереотипне для українських закоханих метонімічне звертання *сердце*, що слугує експлікатором духовного, емоційного зв'язку Т. Никитина з дружиною.

Сприяють інтимізації приватних листів звертання-ад'єктиви, які характеризують адресата за зовнішністю (*красивая*), рисами характеру, вдачею (*добрая, верная, светлая, ласковая, нежная, страстная*), підкреслюють самотність коханої (*единственная, непохожая*), виражають ставлення до неї мовця (*родная, любимая, милая, желанная*); *Моя добрая, нежная, светлая!* [3, с.212]. Найчастотнішим з-поміж названих звертань є апелятив *родная*, така номінація, на думку І. Б. Левонтиної, репрезентує “глибоку ніжність, довіру, відчуття взаєморозуміння й душевної спорідненості” [2, с.57], тобто її можна адресувати лише найближчій, найдорожчій людині. Унікальність, неповторність коханої поет підкреслює за допомогою звертань, виражених прикметниками у формі суперлатива: *Самая красивая, самая светлая, я люблю тебя* [3, с.220].

Свіжістю, чуттєвістю, безмежною теплотою наділені багатокomпонентні звертання: *счастье голубоглазое, лучистая радость, весна моя вечная, мое солнышко незакатное, моя голубоглазая фея, моя реальность лазуревглазая, моя мечта дивная, моя синяя сказка, белокрылая лебедушка, добрая фея моя, моя голубоглазая Ассоль, голубоглазая боль и мечта моя, чудодейное воплощение красоты*

и любви. Добираючи епітети, Тарас Нікітін удається до мовного портретування, акцентує увагу на кольорі очей коханої – домінантній ознаці її привабливої зовнішності. Увиразнює емоційність ласкавих найменувань інверсійний характер додаткових компонентів (*святыня моя, березонька моя нежная, солнце мое незакатное*), застосування прийому контрасту (*моя сила и моя слабость, мечта моя и моя реальность лазуревозглазая*).

Опорні слова-апелятиви Т. Нікітін доповнює присвійним займенником (*Солнышко мое! Моя мечта дивная! Моя муза! Моя поэзия!* [3, с.215]; *Росиночка моя* [3, с.220]), адже, як слушно зауважує А. Б. Черняєва, “*мій* – це означає: той, що відповідає моему уявленню про щастя, про радість, моему уявленню про життя, душу, моему внутрішньому світу” [4, с.122], тобто автор ідентифікує себе з адресатом. За умов, коли присвійний займенник повністю перебирає на себе функцію звертання, він слугує виразником не лише близьких, ніжних стосунків, а й передає значення посесивності, оскільки, як відомо, закохані є до певної міри “власниками”, щоправда, така позиція не пригнічує адресата, навпаки, створює відчуття важливості й потреби: *Моя, только моя... Мы много говорили о счастье* [3, с.208].

Інтимізуючу функцію виконують також прощальні вирази в листах Т. Нікітіна. Варто зазначити, що стилістично нейтральне *до свидания* автор вживає спорадично, до того ж ніколи не завершує ним свої послання. Роль заключної формули-прощання перебирає на себе вербальне вираження поцілунку, при цьому адресант зазвичай повторює дієслово *целую* (*Целую. Целую. Целую* [3, с.225], *Целую. И снова целую* [3, с.212], *Целую, люблю, целую* [3, с.219]). Для відтворення експресії почуттів Тарас Нікітін навіть рубрику P.S. присвячує експлікації поцілунку: *P.S. Еще, еще, еще раз целую* [3, с.222]; *Еще раз, еще тысячу раз целую* [3, с.221]. Різні семантичні поширювачі словесного виразу *целую* надають комунікації особливої голубливої тональності, найчастотнішими з-поміж них є іменники-соматизми (*Целую. Целую. Зацеловую уста твои* [3, с.212]; *Целую, целую, целую... Руки, губы, просишь глаз твоих прекрасных... Целую, целую* [3, с.214]; *Целую руки твои и губы* [3, с.217]) та означальні прислівники, які конкретизують характер поцілунку (*Целую нежно* [3, с. 228]; *Целую тебя. Ласково, чисто, нежно* [3, с.221]; *Целую тебя. Нежно и ласково, страстно и любовно* [3, с.227]), емоційне навантаження більшості структур увиразнене шляхом парцеляції додаткових компонентів. Винятковий інтимізуючий ефект виникає внаслідок уживання прощальних формул, сконструйованих як складнопідрядні речення: *Целую так, как не сможет никто* [3, с.209], *Целую, целую всю, как было, помнишь...* [3, с.210]. Спорадично автор використовує прощальні фрази *Жди меня, я скоро приду. Только очень жди* [3, с.210]; *Пожалуйста, жди. Как не ждут других, жди, как ждут березы* [3, с.224], що є алюзією на рядки відомого вірша К. Симонова.

В унісон інтимному звучанню формул-прощань ужито підписи, які є обов’язковими складниками любовної епістолярії поета. Близькість комунікантів репрезентує присвійний займенник *твой*, а також сполука з підсилювальним ефектом *только твой*: *Твой Тарас, Твой Тарас Никитин, Твой Т. Н., Твой Тарас Н., Твой, только твой Тарас Никитин; Твой, только твой Тарас*.

Отже, звертання в листах Тараса Нікітіна до коханої дружини вирізняються високим ступенем інтимності, ніжності, щирої любові й сердечності, характеризуються різноманітністю, оригінальністю, свідчать про майстерність митця. Прощальні вирази – один із заключних акордів епістолярного спілкування – мають не формальний вияв, а набувають особливого емоційно-експресивного забарвлення, є маркерами довірливих, теплих стосунків.

Окремого вивчення потребує проблема моделювання образу коханої в листах Тараса Нікітіна, виявлення домінантних внутрішніх та зовнішніх характеристик адресата.

Література

1. Коцюбинська, М. „Зафіксоване і нетлінне”: Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Дух і Літера. Харківська правозахисна група, 2001. – 300 с.
2. Левонтина, И.Б. Милый, дорогой, любимый / И. Б. Левонтина // Русская речь. – 1997. – № 5. – С. 55–62.
3. Нікітін, Т.Г. Крик чибіса: Поезії, листи, спогади / Т. Г. Нікітін. – Полтава : Криниця, 1994. – 296 с.
4. Черняева, А.Б. Функционирование обращения в дружеском письме творческой интеллигенции конца XIX – первой четверти XX века: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Черняева Алла Борисовна. – С.-Петербург, 2008. – 187 с.

O.I. Moklyak

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

e-mail: moklyako@rambler.ru

Means of creating the effect of “intimacy” in love letters of Taras Nikitin

Key words: love epistolary genre, intimacy, addressee, forms of address, farewell expressions.

In the article the linguistic behavior of Taras Nikitin in private correspondence with his wife was analysed, including in particular greetings and farewell expressions as the main means to create the effect of “intimacy” in love epistolary.

УДК 821.161.1:81'367

**МОВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ПЕРЦЕПЦІЇ
В ПОВІСТІ «НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ» М.В. ГОГОЛЯ**

Ключові слова: перцепція, перцептивна ситуація, суб'єкт дії, перцептивний предикат, об'єкт дії.

У статті розглянуто мовні засоби перцепції художнього тексту, здійснено опис перцептивних ситуацій, визначено суб'єкт і об'єкт дії, перцептивний предикат, схарактеризовано функційні особливості перцептивних предикатів у повісті «Ніч перед Різдвом» М.В. Гоголя.

Увага до людського фактору формування та функціонування мови зумовила інтерес до відтворення в мовній системі такого модусу людської психології, як сприйняття, під яким розуміють фізіологічний процес пізнавальної взаємодії психології людини із довкіллям, що реалізується однією із форм чуття, зокрема зору, слуху, дотику, смаку, нюху.

Проблема лінгвістичного аспекту перцепції особливо висвітлюється в руслі когнітивного підходу в наукових дослідженнях А. Вежицької, А. В. Кравченко, Н. Д. Арутюнової, Ю. Д. Апресян, О. С. Кубрякової, Н. В. Халікової та інших.

У художньому тексті за допомогою мовних засобів перцепції можна достовірно передати авторський задум, увиразнити художній образ, зокрема їхню чуттєву основу образів.

Мета наукової розвідки полягає в дослідженні мовних засобів перцепції в художньому творі. Предмет дослідження – це перецептивні ситуації, у яких суб'єкт сприйняття (Вакула) – перцептивний предикат – об'єкт дії. Джерелом дослідження послугувала повість «Ніч перед Різдвом» М. В. Гоголя (переклад А. Хуторяна) [4], що відкривала другу частину «Вечорів на хуторі біля Диканьки», написана приблизно в 1830 році.

Розглядаючи естетику творів Миколи Гоголя, І. Ф. Анненський передусім виокремлював чуттєву основу образів і наголошував на тому, що така типова авторська риса зумовлена асиметрією плоті й духу гоголівських героїв: «...у кожному із нас є дві людини, одна – чуттєва, одна – це голос, поза, колір, рух, зріст, сміх, а друга – загадкова, таємнича» [1, с.625]. Наголосимо на тому, що І. Ф. Анненський одним із перших визначив естетичну мету різних форм сприйняття та особливе вміння М. В. Гоголя відтворювати світ крізь призму людських почуттів, обґрунтував поняття «естетична чуттєвість» і довів, що в цьому полягає специфічна риса гоголівського стилю.

Чуттєвість художньої деталі базується на актуалізації матеріальної природи предмета, на його описі, що дозволяє читачеві не тільки відтворити його у своїй уяві, але й відчувати, згадати, уявити його образ, запах, смак, дотик тощо. Образність визначає моделювання основних форм психології сприйняття людини.

У тексті повісті перцепція зреалізована на різних рівнях змістової структури твору: у використанні мовних засобів, у відтворенні реального та потойбічного світів, у створенні як реальних образів (Вакули, Оксани, козака Корнія Чуба, козака Касяна Свербигуза, Голови, дяка Йосипа Никифоровича, Солохи, цариці, запорожців, Потьомкіна, генералів, придворних та інших); так і фольклорних демонічних образів (чорта, відьми, чаклуна, духів), в активному моделюванні живописних подій тощо.

Фантастика – невід'ємний елемент повісті, надає їй особливого загадкового та таємничого забарвлення. Фантастичні події відбуваються і в Диканьці, і в Петербурзі: чорт вкрав місяць, відьма перетворилася в Солоху, коваль Вакула запряг самого чорта, злітав за ніч у Петербург, дістав у цариці золоті черевички для Оксани.

Нагадаємо, що події в повісті відбуваються в ніч перед Різдвом: «Останній день перед Різдвом минув. Зимово, ясна ніч настала. Глянули зірки. Місяць велично вплив на небо посвітити добрим людям на всьому світові, щоб усім було весело колядувати й славити Христа» [4, с.154]. В Україні Різдво стало урочистим театралізованим відтворенням євангельських оповідань про народження Ісуса Христа, супроводжувалося колядуванням, ходінням від хати до хати з піснями та вітальними вшануваннями господарів.

За віруваннями прашурів, у ніч на Різдво активізувалися сили зла, будь-яка нечиста сила, яка могла перешкоджати народженню світлої сили. Так, у повісті на тлі зимової ночі «з димаря одної хати клубами посунув дим і пішов хмарою по небу, і разом з димом вилетіла відьма верхи на мітлі», а «чорт підкрався потихеньку до місяця..., покwapно сховав до кишені». Змістовою домінантою повісті є протиставлення світла і темряви, які мають символічний підтекст і безпосередньо

пов'язані з темою повісті – протиборства божественного та диявольського не тільки в реальному світі, а й у людській душі.

«Вечір і (ніч) у романтизмі – особливий час, час таємничий, час зустрічі реального та потойбічного світів, Бога і Диявола, добра і нечистої сила, – пише О. М. Ніколенко, – Гоголь надає концептам «вечір» і «ніч» сакрального значення і національного колориту української культури» [6, с.34].

Один із головних героїв не тільки коваль, але й художник, для якого важливе тло, освітлення і фарби. Вакула в повісті зображений у двох іпостасях: і як художник, іконописець, а в петербурзьких епізодах – і як народний майстер, який сприймає живопис. Недаремно письменник стверджував, що «на дозвіллі коваль малював і вславився як найкращий живописець на всю околицю» [1, с.156]. Вакула не тільки виступає в ролі учасника подій і виразника авторської концепції, а й розкриває свій внутрішній світ і відтворює події, учасником яких він є.

Розглянемо перцепцію в тексті повісті завдяки моделюванню самого процесу дії, художніх образів, різдвяної ночі, яка нагадує мозаїчне полотно, що складається із маленьких кадрів, кожен із яких має мікросюжет або мікротему.

М. В. Гоголь – неперевершений майстер створювати зорові образи, що збуджують фантазію читача, про що одним із перших написав В. Г. Белінський: «Він не пише, а малює; його фраза – це жива картина, яка правдиво відтворює природу і дійсність» [2, с.625].

Повість «Ніч перед Різдвом» асоціюється із яскравою картиною, основний фон якої – це різдвяна зимова ніч, тому важливу роль відіграє нічний пейзаж, за підрахунками А. Білого 12 із 14 сцен, які відображені у творі, відбуваються вночі [3, с.147].

Увираження пейзажу зоряного неба досягається за допомогою якісних прикметників *ясний, легкий, прозорий, сріблястий* та предикативного прислівника *видно*, напр.: «Усе було *ясне* у височині. Повітря в *легкому сріблястому* тумані було *прозоре*. Усе було *видно*; і навіть можна було *помітити*, як вихором промчав повз них, сидячи в горшку, чаклун ...» [4, с.186].

«Мовний образ потрібно розглядати в трьох аспектах: формальному, змістовому і функційному, – пише Н. В. Халікова, – поняття перцептивної ситуації дозволяє об'єднати ці три аспекти в єдине змістове ціле, у структурний компонент тексту» [7, с.31].

Перцептивна ситуація – це фрагмент тексту, у якому знаходиться активний перцептор, що спостерігає і відтворює ситуацію, при цьому «час сприйняття й образ сприйняття в мовленні можуть не тільки метонімічно поєднуватися, але й ототожнюватися, доповнюватися» [7, с.31].

У повісті перцептивні ситуації, відтворені тим або тим висловлюванням, передають окремі інформаційні аспекти: 1) назви органів і засобів, форм сприйняття (очі, руки, вуха, губи, зір, слух, смак, дотик, нюх); 2) їхні узагальнені об'єкти (звук, смак, запах, зображення предмета, зовнішності, аромат); 3) перцептивні ознаки предметів (колір, форма, розмір, вага); 4) назва осіб перцептивної дії (активний перцептор, пасивний перцептор); 5) фразеологізми для відтворення різних характеристик сприйняття.

Дослідження перцептивної ситуації простежуємо через образ коваля, який є активним перцептором, тому аналіз здійснюємо за моделлю (S-P-O): суб'єкт перцепції (*Вакула*) – перцептивний предикат – об'єкт дії.

У тексті повісті ситуації зорового сприйняття відтворюються за допомогою перцептивних предикатів: 1) суб'єкт перцепції (*Вакула*) – перцептивний предикат (*побачив*) – об'єкт дії (*Пацюка*), напр.: «*Коваль* не без побоювання відчинив двері і *побачив Пацюка*, що сидів на долівці потурецькому перед невеликою діжкою, на якій стояла миска з галушками» [4, с.176]; 2) суб'єкт перцепції (*Вакула*) – перцептивний предикат (*помітив*) – об'єкт дії (*вареник*), напр.: «Бач, яке диво!» – подумав *коваль*, роззявляючи від здивування рота, і ту ж мить *помітив*, що вареник лізе йому в рот...» [4, с.178]; 3) суб'єкт перцепції (*Вакула*) – перцептивний предикат (*дивився*) – об'єкт дії (*веселість*), напр.: «З якоюсь досадою й заздрістю *дивився коваль* на таку *веселість*» [4, с.169]; 4) суб'єкт дії (*Коваль*) – перцептивний предикат (*оглядав*) – об'єкт дії (*кутки*), «*Коваль* неухважно *оглядав кутки* своєї хати» [4, с.172].

Актуалізація перцептивної ситуації із увираженням внутрішнього змісту передбачає локалізацію процесу безпосередньо на суб'єктові дії: суб'єкт перцепції (*Вакула*) – перцептивний предикат (*побачив*) – об'єкт дії (*себе на баскому бігуни*), напр.: «Чорт, перелетівши через шлагбаум, перекинувся конем, і *коваль побачив себе на баскому бігуни*» [4, с.186].

Ситуації зорового сприйняття увиразнюються назвами органа сприйняття – це *очі* Вакули, у тексті повісті зреалізовані дві перцептивні ситуації: 1) суб'єкт дії (*Коваль*) – перцептивний предикат (*спинив*) – об'єкт дії (*очі*), напр.: «*Коваль* нарешті *спинив очі* на мішках» [4, с.172]; 2) суб'єкт дії (*очі*) – перцептивний предикат (*звернулися*) – об'єкт дії (*страви*), напр.: «Думки його і *очі* мимохіть *звернулися* на ці *страви*» [4, с.178].

Фразеологізми пов'язані із зоровою перцепцією, напр.: «Йй усе іграшки; а я стою перед нею, як дурень, і очей не зводжу з неї. І все б стояв перед нею, і повік би не зводив з неї очей!» [4, с. 162]; «Вона милується сама собою; мучить мене, бідолашного; а я за журбою не бачу світу» [4, с.162].

Конструкції із семантикою візуального сприйняття важливі для синтаксичної організації художнього тексту повісті, для діалогічного мовлення, для встановлення контакту між співрозмовниками, вони відтворюють емоції, оцінку слів і дій співрозмовника, напр.:

«Ой!» – скрикнула Оксана, переступивши поріг, побачивши очі коваля і втупивши з подивом і радістю в нього очі.

«Поглянь, які я тобі приніс черевики! – сказав Вакула. – Ті самі, що носить цариця» [4, с.196].

Слухова перцепція зреалізовується у перцептивній ситуації суб'єкт дії (*голос*) – перцептивний предикат (*почувся*) – об'єкт дії (*йому*), напр.: «Відчини!» – *почувся йому* знадвору *голос*, супроводжуваний поштовхом у двері» [4, с.172].

Ситуації слухової перцепції увиразнюються назвами органу сприйняття – це *вуха* Вакули, напр.: «А чорт, нахиливши свій собачий писок йому до *правого вуха*, сказав: «Це я – твій друг; усе зроблю для товариша й друга! Грошей дам. Скільки хочеш». Пискнув він йому на *ліве вуха*: «Оксана буде сьогодні наша» [4, с.178].

Узагальнені суб'єкти слухової перцепції в повісті – це *голос*, *крик*, *стукіт*, *регім*, *балачки*, *сміх*. Опис Петербурга: «Боже мій! *Стукіт*, *грім*, блиск; по обидва боки височіють чотириповерхові стіни; *стукіт* кінських копит, *звук* коліс відбивалися *громом* і лунали з чотирьох боків» [4, с.186].

І на вулиці, і в палаці так світло, що коваль думав: «Боже ж мій, яке *світло*! У нас удень не буває так *ясно*» [4, с.188]. Він побачив розкішні сіни, сліпучо освітлені сходи, у четвертій залі – картину, на якій була Пречиста діва з дитятком на руках: «Що за *картина*! яке чудове малювання! міркував він: «от, здається, говорить! здається, жива! а дитя святе! і рученята згорнуло! і усміхається, бідненьке! А фарби!» [4, с.189].

Як стверджує В. І. Мацапура: «У «Ночі перед Різдвом» уперше у творчості Гоголя починає звучати мотив картини, що оживає, портрета, який дослідники, як правило, пов'язують із його повістю «Портрет»» [5, с.53].

Відтворення запахів у повісті простежується спорадично, це зумовлено складною природою перцепції сприйняття запаху і відтворення його за допомогою мовних засобів, по-перше, повітряною природою самих запахів, по-друге, зв'язком сприйняття запахів із процесом дихання людини, із її органами дихання. У перцептивній ситуації: суб'єкт дії (*Оксана*) – перцептивний предикат (*пахнеш*) – об'єкт дії (*коваль*), напр.: «Та й сам ти *пахнеш* димом» [4, с.162]. Сприйняття в наведеному прикладі запаху *диму* передає безпосередній зв'язок цією форми перцепції із фізичним станом Оксани.

Сприйняття смакових особливостей простежується в перцептивній ситуації: суб'єкт дії (*вареник*) – перцептивний предикат (*помастив*) – об'єкт дії (*коваль*), напр.: «...*вареник* лізе і йому в рот і вже *помастив* губи сметаною» [4, с.178].

Моделювання перцептивної ситуації ускладнюється метафоричним використанням перцептивної лексики, напр.: «*Сміх* цей начебто враз *озвався* в серці, тихо *заграли жили*, а разом і *досада запала* йому в душу» [4, с.162]; «*Мороз пішов* поза шкірою в коваля...» [4, с.178].

Перцепція дотику описово передана в ситуації, коли Вакула надавав штурханів Чубові: суб'єкт дії (*Чуб*) – перцептивний предикат (*відчув*) – об'єкт дії (*удар*), напр.: «Слідом за цими словами *Чуб відчув* преболючий *удар* у плече» [4, с.167].

Отже, у повісті «Ніч перед Різдвом» М. В. Гоголя за допомогою мовних засобів перцепції відтворено перцептивні ситуації, у яких суб'єкт дії (*Вакула*) – перцептивний предикат (зору, слуху, запаху, смаку, дотику) – об'єкт дії. У художньому тексті переважають візуальні предикати, які служать засобом синтаксичної організації повісті, для увиразнення діалогічного мовлення, для встановлення безпосереднього контакту між співрозмовниками, відтворення емоцій, оцінки слів і дій співрозмовників. Вищезазначені перцептивні предикати в тексті виконують художню, психологічну, комунікативну функції.

Література

1. Анненский, И. Избранные произведения / И. Анненский. – Л.: Худож. лит., 1988. – 736 с.
2. Белинский, В. Г. Русская литература в 1843 году / В. Г. Белинский // Собр. соч.: в 9 т. – Т. 7. : Статьи, рецензии и заметки. Декабрь 1843 – август 1845 / В. Г. Белинский; ред. В. Г. Соловьев. – М., 1981. – С. 7 – 58.
3. Бельй, А. Мастерство Гоголя : Исследования / Андрей Бельй. – М.: МАЛП, 1996. – 351 с.
4. Гоголь, М. В. Ніч перед Різдвом / М. В. Гоголь // Твори в трьох томах. Том перший. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1952. – С. 95 – 110.
5. Мацапура, В. И. О роли живописности и функциях экфрасиса в повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» / В. И. Мацапура // XI Гоголівські читання : зб. наук. пр. Міжнар. наук.-практ. конф., (Полтава, 1-3 квіт. 2013 р.) / Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. – Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2013. – С. 49 – 55.

6. Николенко, О. Н. «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголя в традиционно-мифологическом аспекте / О. Н. Николенко // XI Гоголівські читання : зб. наук. пр. Міжнар. наук.-практ. конф., (Полтава, 1-3 квіт. 2013 р.) / Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. – Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2013. – С. 34 –39.
7. Халикова, Н. В. Визуально-перцептивная ситуация в художественном тексте [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/3250>. – Дата доступа : 11.01.2017.

T.I. Nikolashyna

Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University

e-mail: t.nikolashina@mail.ru

Language means for expression of perception in the novel *The Night Before Christmas* by Mykola Gogol

Keywords: perception, perceptual situation, a subject of an action, perceptive predicate, an object of an action.

The article reveals the language means of perception in the fiction text, thus, the description of perceptual situations was made and subject and object actions were defined, perceptive predicate, the author determined the functional features of perceptual predicates in the novel «The Night Before Christmas» by M. V. Gogol.

А.М.Пісарэнка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

e-mail: kaffiloll@mail.ru

УДК 821.161.3'06.08:811.161.3-26'373.

ЛЕКСІЧНАЯ ЭКСПРЭСІЎНАСЦЬ МАСТАЦКАГА ІДЫЯСТЫЛЮ ЯНКІ СІПАКОВА

Ключавыя словы: ідыястыль, выразнасць, экспрэсіўнасць, лексічныя сродкі маўленчай экспрэсіі, антанімія, антытэза, кантрасны эпітэт, аксюмаран, аманімія, антанаклаза, сінанімія, сінанімічны рад, кантэкстуальныя сінонімы, паранімія, паранамазія.

Кароткая анатацыя: даследаванне выяўляе ролю лексічных сродкаў выразнасці мовы пры фарміраванні ідыястылю пісьменніка. У прыватнасці прадуктыўнасць фігур, заснаваных на антаніміі, сінаніміі, аманіміі, парніміі. Лексічная экспрэсіўнасць з'яўляецца неад'емнай часткай мастацкага маўлення, крыніцай багацця літаратурнай мовы.

Лексічная выразнасць мовы забяспечваецца на ўзроўні тропаў, а таксама з дапамогай сістэмных сувязяў у сінаніміі, антаніміі, параніміі, аманіміі; матываванасць ужывання адпаведных лексем ў мікра- і макракантэксце патрабуе асэнсавання іх маўленчай вартасці, магчымасці ўплываць на эмоцыі, пачуцці чытача (слухача). Лексічныя экспрэсіўныя сродкі з'яўляюцца адметным маўленчым матэрыялам мастацкага маўлення Янкі Сіпакова.

Даследаванне ідыястылю пісьменніка выяўляе прадуктыўнасць, разнастайнасць стылістычных з'яў, заснаваных на кантраснай характарыстыцы аднаго ці некалькіх паняццяў. Менавіта антанімія як моўная з'ва, заснаваная на супастаўленні / супрацьпастаўленні, адлюстроўвае кантраснасць з'яў жыцця, супярэчлівасць характару асобы / лірычнага героя ці кантрасную аўтарскую ацэнку жыццёвых рэалій. У прааналізаваных тэкстах антанімізуюцца словы, як правіла, самастойныя (назоўнікі, прыметнікі, дзеясловы), яны набываюць эстэтычную вартасць, калі выступаюць у ролі ўжывальнай **аднакампанентнай антытэзы**: Думаць, што ён **самы разумны**, можа толькі **самы дурны** чалавек; **Жывым з мёртвымі** не па дарозе; Віхор, здалося, / Завыў над садам... / І ўскрык – як **гора**, / І смерць – як **радасць**...; Хто наш **сябра**, хто нам **вораг**, -- / Разбраць няма калі; Жыццё дорыць чалавеку не толькі **гора**, але і **радасць**; Бывай жа, такая **ласкавая** і така **злая** Раз-ань; Божа! Аглушы мяне, Божа, -- / Як я знябыўся слухаць / Такія любоўныя пакуты / **Маладога і старога** цела; Дзе людзі адначасна бачаць / І захад **сонца**, і **ўсход**; Плылі, здавалася, **звычайныя** аблогі, але з іх сеяліся **незвычайныя** дажджы ці **шматкампанентнай антытэзы**, калі ў невялікім кантэксце, як правіла, роўным сказу ці страфе, антанімізуюцца два ці больш паняццяў: **Думка знізу ўверх** – адкрыццё **неба**. / **Думка зверху ўніз** – адкрыццё **зямлі**; Здаецца, з імі ёсць патрэба! -- / Ляціш, вяртаешся здаля / З **халоднае** краіны **неба** / У краіну **цёплую** -- **Зямля**.

Шматлікія выразы-антытэзы маюць афарыстычны змест, вызначаюцца глыбінёй аўтарскай думкі, калі пісьменнік дзеліцца сваім вопытам пазнання свету: Ці можа **мінулае** забіваць **будучыню**?; **Чужыя** дзеці становяцца **сваімі**, калі ты любіш таго, хто іх нарадзіў; Не дай Бог Вам дажыць да такога, калі **сябра** Ваш **ворагам** стане; Народ вялікі не таму, што яго **многа**. Народ вялікі і тады, калі яго **мала**, але калі ён памятае, што **за ім уся мудрасць мінулых пакаленняў, якія прайшлі і зніклі, а перад ім – уся веліч мінулых стагоддзяў, якія толькі яшчэ ідуць**; Табе атруту дасць **мудрэц** – атруту гэту выпі, табе **нягоднік** **лекі** дасць – ты не прымай тых **лекаў**. Як відаць,

многія з прыведзеных выказаў-антытэз маюць глыбокі змест, можна сказаць, аксіёмнага характару (не патрабуюць разважанняў і доказу: іх жыццёвая мудрасць даказана самім жыццём). Яны тым самым прэтэндуюць на ўзбагачэнне беларускай афарыстыкі: пакутлівы пераход з “ачаравання” ў расчараванне, калі давер змяняецца недаверам, падазронасцю, калі на змену любові прыходзіць нянавісць, а сябра становіцца ворагам... І гэты момант здрадніцтва таксама пакутлівы, калі мужчына, разлюбіўшы жанчыну, пакідае яе і разам з ёй сваё дзіця. Атрута можа стаць выратавальнай з рук мудрага чалавека, шчырага, і якія танныя гэтыя відавочныя лёстачкі з вуснаў нягодніка!..

Выразы менавіта антанімічнага характару выяўляюць кантраснасць паняццяў, праз гэты прыём больш відавочнае тое становіцца, за што змагаецца ў сабе чалавек. Якраз маральныя каштоўнасці, духоўнасць відавочная праз супастаўленне супрацьлеглых з’яў.

Аксюмаран як з’ява, якая ахоплівае ў традыцыйным яго разуменні паняцце кантраснага эпітэта пры спалучэнні з паяснёным назоўнікам, прадуктыўны ў мастацкім маўленні аўтара: *Пра **разумных** людзей як пра **дурняў** гавораць, а **дурняў разумнымі** абражаюць; Не, не дастане яно [воблака] іх, не пральцеца такім жадамым для **вучоных невукаў**, такім **светла-чорным** дажджом.*

Іншы від аксюмарана мы маем, калі разглядаем з’яву ў шырокім значэнні, калі супрацьпастаўляюцца не толькі прыметнікі-азначэнні ў адносінах да паяснёнага слова, ці структурныя кампаненты (корані) аднаго злітнага (двайнога) эпітэта. Антанімізавацца ў невялікім кантэксце могуць і дзеяслоў з назоўнікам / прыметнікам, і назоўнік з назоўнікам, і інш., калі ствараюцца іранічныя вобразы, забяспечваюцца неадназначныя характарыстыкі прадмета гутаркі, асэнсавання, успрымання: *Пятая частка зямлі маёй сёння за калючым дротам. Яна **памерла жывая**. І **жыве мёртвая**. У **мёртвай** зоне; Чалавек **мёртвы**, а рэактар **жыве**: на тысячу гадоў яго хопіць; Колькі **здоровых** людзей ён можа зрабіць **хворымі**, **жывых** – **мёртвымі**; **Міс пасёлка Брыдоціна**. / **Міс Сухарукава**. / **Міс Пачвараўка**.*

Эпітэты кантраснага зместу выкарыстоўваюцца аўтарам не толькі як кампанент аксюмарана; выяўляючы супярэчлівыя характарыстыкі аднаго прадмета ці розных складнікаў аднаго мастацкага вобраза, такія тропы не бываюць “бязглуздымі”, алагічнымі ў адносінах да семантыкі паяснёных назоўнікаў. У любым выпадку яны забяспечваюць твору глыбокі падтэкст, заклікаюць чытача да разважання. Магчыма, падтэкстам аўтар гаворыць чытачу значна больш, чым самім тэкстам: *Захіні мае **белыя** плечы, / Сваім **чорным** крылом мае плечы / Захіні, захіні, захіні...; Была пчала – пацешная такая, выпатканая ўся ў жоўты дзёмухаўцовы пылок, а стала **малюсенька-вялікаю атамнаю бомбай**. Ратуе **чорнае** крыло і вынішчае **малюсенькая** пчала – і ўсе гэтыя колеры і памеры адначасова маюць і не маюць значэнне, калі духоўнасць яшчэ не прыйшла...*

Часам агульнамоўныя і кантэкстуальныя антонімы становяцца ў адзін рад: дзякуючы аўтарскай сіпакоўскай манеры супастаўляць, ствараюцца кантрасныя характарыстыкі з’яў, прадметаў. Такія аказіянальныя антытэзы ствараюцца з дапамогай як слоў адной часціны мовы, так і розных, як з лексем-антонімаў літаратурнай мовы, так і неантанімічных слоў у межах літаратурнага маўлення. Прычым, шматкампанентныя па структуры фігуры “знітоўваюць” у адно супрацьлеглыя паняцці, іх характарыстыкі, дзеянні, ствараючы тым самым унікальныя вобразы, рэдкасныя, поўныя гармоніі і глыбокіхсэнсаў: *Што чалавек ёсць? І **дабро**, і **зло**! / Стварэнне **сатаны** і **Бога**: **цела** / **Зляпіў**, канечне ж, **сатана**. А **Бог** / **Душу** ў яго **ўдыхнуў**. Таму ідзе / Заўсёды барацьба **душы** і **цела**, --- / **Найгрэшнай плоці** і **святой душы**. Крыж жыцця. Колькіх **зламаў** ён, але колькім і **памог выжыць**!; Чорнае між летняй зеляніны рукасукастае дрэва – сведка апошняй вайны: з **чорных** галін сцякаюць **светлыя** і **чыстыя**, як сляза, кроплі і падаюць на незабыўныя магілы...; Кожны чалавек **нарадзіўся** толькі для таго, каб **памерці**... **упершыню ўдыхнуўшы** паветра, мы **выдыхаем** яго ў апошні раз; Яны [маці] **даюць**, а **хоцацца адабраць**. Яны **ўгаворваюць есці**, а **хоцацца закрычаць**: “**Не еш!**”; Маё вялікае і даўняе жаданне – ва ўсім **будзённым** бачыць **урачыстасць** і **радавацца** аднаму таму, што мы, людзі, **сварачыся** і **мірачыся**, **лаючыся** і **сябруючы**, усё ж **жывём** на гэтай **цудоўнай** зямлі.*

Яшчэ адной арыгінальнай фігурай, заснаванай на кантраснай характарыстыцы, з’яўляецца антыфразіс як ужыванне выразу, фразы, словазлучэння з пераносным значэннем. Станоўчая ацэнка ў дадзеным выпадку ўласцівая першаснаму значэнню, а супрацьлеглае, пераноснае праяўляецца менавіта ў кантэксце: *Гэта ж ад цябе (“**мірны атам**”) – параненыя без вайны, забітыя ў мірны час.*

Аманімія як моўная з’ява, заснаваная на гукавой (знешняй) тоеснасці слоў, – таксама адметная крыніца экспрэсіўнасці мастацкага стылю Янкі Сіпакова. Лексемы, якія адрозніваюцца сваімі значэннямі, аб’ядноўваюцца аўтарам у адным кантэксце, ствараюць нечаканыя вобразы. Такое ўжыванне аманімічных адзінак кваліфікуецца як фігура маўлення – **антанаклаза** (сутнасць яе ў паўторы аманімічных / мнагазначных адзінак з рознымі значэннямі); разнавіднасцю антанаклазы з’яўляецца аманімічная рыфма як адзін з лексічных сродкаў мастацкай экспрэсіі. Яна лічыцца больш дакладнай, дасканалай пры паўторы ўласна амонімаў, прычым слоў адной часціны мовы ці радзей розных часцін мовы, якія супалі гучаннем у розных формах: *Зямля! Вярнуўся я **дзівіцца** / На*

твой вянок у ззянні **рос**. / Дзе гэты вырай спеў і **рос** (Я. Сіпакоў); Было тады / Сяло Сады. / Цвілі гады, / Нібы сады. / Шумеў наш сад, / Не меўшы звад. / У полі **спеў** / Паволі **спеў**.

Актыўны лексічны сродак выразнасці мовы паэтычнага ідыястылю Янкі Сіпакова – **сінонімы**. Як семантычна блізкія, але, як правіла, не тоесныя адзінкі мовы, яны поліфункцыянальныя, бо ўдакладняюць сэнс слоў, дазваляюць пазбегнуць паўтораў, выяўляюць аўтарскія пачуцці, перажыванні, нават самыя тонкія эмацыянальныя адценні ва ўспрыманні з’яў, прадметаў, іх характарыстык і дзеянняў. **Адкрытае** выкарыстанне сінонімаў (ужыванне ў адным кантэксце некалькіх блізказначных слоў) стылістычна апраўдана тады, калі адна ці дзве іх функцыі рэалізаваны, калі гукавая абалонка слова сінанімічнага рада не пярэчыць законам мілагучнасці мовы: *Хто ж ходзіць пад вокнамі і хто кліча іх? / Сум? Туга? Журба?*; *Сярод галаголага статку блукаю, / Сярод бесклапотна-потных курортнікаў соўгаюся; Хто не замахваўся на яго [абхазы] душу, хто не хацеў прыручыць яе, зрабіць сваёю – пакорнаю і паслухмянаю; Дадому вядзіце, дахаты, / Вядзіце дні-ночы мяне; О, яны ўмеюць да нас, сляпых, падкрадацца / Ціха, нячутна – як кошкі; Дык які ж гэта дыспут, калі спрачаюцца нагамі? Дык які ж гэта пяроспар, калі спрачаюцца ногі з галавою, а не сэрца з сэрцам, душа з душою; І для іншых / Мы папрасімыцы, падарэйкі, пабірахі. / Таму нас абываюць тарбьяшамі / І жабракамі...; Мне блага, мне кепска, мне дрэнна... Сядзь каля мяне, пасядзі. Але ведай: мяне нельга супакойваць і суцішаць словамі, якімі ты супакойваеш і суцішаеш іншых; Ён [сонечны дождж] паліўся... / Спорны, шчодры. / Церабнуў па промнях коса...*

Відавочна, што мы маем справу з узорным выкарыстаннем з’явы сінаніміі, якое, акрамя ўсяго, выяўляе моўнае багацце не толькі мастацкага стылю канкрэтнага аўтара, але і беларускай літаратурнай мовы ў цэлым. Як слухна адзначае аўтар “Слоўніка сінонімаў і блізказначных слоў” М. Клышка, багацце сінонімаў у мове – паказчык яе развітасці, здольнасці перадаваць найтанчэйшыя рухі думкі, выяўляць самыя складаныя адценні паняццяў, характарыстык, паўтонаў пры апісаннях рэчаіснасці, перажыванняў чалавека.

Сінанімічны рад, асабліва мастацкай мовы, заўсёды характарызуецца незамкнёнасцю, а гэта азначае, магчымым узбагачэннем. Спецыфічная крыніца выразнасці мовы мастацкага тэксту – кантэкстуальныя сінонімы (словы, якія ў літаратурнай мове ні семантычнага падабенства, ні, тым больш, тоеснасці не маюць). У аснове такога збліжэння слоў – аўтарская асацыяцыя, што вынікае з неардынарнасці светаадчування ці нестандартнасці самой сітуацыі, якая выклікае спецыфічныя маўленчыя асацыяцыі. Толькі чалавек з незвычайным светапоглядам – “светапозірам” можа ўбачыць і знайсці падабенства ў дзеяннях пльці і кульгаць, лятаць і пльці, пльсці і ісці: *Лятаюць рыбы ў вадзе, бы ў небе, -- / Бяскрылы, як у сне, палёт. / І дзівіцца крылаты самалёт: / Лятаюць рыбы ў вадзе, бы ў небе; А як вернешся зноў, / я дамоў / Паплыву на праліве сноў; А вецер енчыць, а мора вые, / Кульгае лодка на два вяслы. Аўтар пашырае семантычны аб’ём дзеясловаў, тым самым насычае мову экспрэсіяй, а творы – запамінальнымі і арыгінальнымі вобразамі. Сінанімічны рад, які ўзнікае ў выніку метафарызацыі, складаецца з кантэкстуальных сінонімаў, на маўленчым узроўні выяўляе незвычайнае аўтарскае светабачанне. У сваю чаргу да дзеяслова **ляцець** з прамым значэннем аўтар знаходзіць арыгінальную сінанімічную пару семантыка-стылістычнага зместу, што вызначае і адметнасць палёту невялікіх птушчак, і надае радкам адценне замілавання прыгажосцю прыроды; параўнаем **ляцець** і ўкрыліца: *Чапляючыся крыллем за нізкія хмары, над самым Жыцькавам ляцелі ў вырай журавы... За імі ўкрылілася ладная чародка нейкіх маленькіх птушчак.**

Кантэкстуальная сінанімізацыя можа адбывацца на ўзроўні як слова, так і словазлучэння – выразу з пераносна-вобразным значэннем; у гэтым выпадку сінанімічны рад папаўняецца за кошт перыфраз. Індывідуальна-аўтарскія апісальныя выразы сінанімічныя слову ў пэўным кантэксце, аднак сэнсава яны раскрываюць новы бок паняцця, таму эмацыянальна больш выразныя. У выразях перыфрастычнага зместу – аўтарскі вопыт, яго ўспрыманне пэўных з’яў, філасофскае асэнсаванне жыццёвых рэалій: *Думкі чалавека — / вы працяг / Нейчых недаходжаных дарог, / Нейчага кароткага жыцця, / Што сусвет / прадбачліва збярог; Думкі чалавека -- / вы святло / Зор, / што змоўклі рана ў вышыні; Нібы маці, берагчы / Працаўніцу нашу – мову, / Бо яна – жыцця зачын / І пачатак песні новай; Самы дасканалы чалавек – гэта чалавек з памылкамі; Паўсядзённымі клопаты – гэта і ёсць жыццё; Восень – гэта вечар года.*

Асаблівай выразнасцю валодаюць аказіянальныя перыфразы, якія аўтар выкарыстоўвае пры апісанні з’яў прыроды: праз прызму аўтарскіх асацыяцый мы бачым *белую радасць* (снег) і *асмялелых лесянят* (баравікі), і мы не толькі бачым нечаканыя вобразы, але і захапляемся разам з аўтарам іх характарам: *І вось – нарэшце! У ніякаватай і ўрачыстай цішыні раптам пацямнее неба, і адтуль абваліцца на луг, на поле, на вёску белая радасць – спачатку засыпле каляіны, разоры, лагчыны, а потым убеліць, прыбярэ, нібы перад нейкім святам, усю зямлю...; ...а баравікі, гэтыя асмялелыя лесяняты, выходзяць тады з-пад змрочных ялін, якія, нібы квактухі крылле, распусцілі ля самай зямлі галіны.*

Крыніцай экспрэсіўнасці мастацкага ідыястылю Янкі Сіпакова з’яўляецца і такі від сістэмных адносін, якія ўзнікаюць у выпадку **параніміі**. Словы, што маюць гукавое сугучча за кошт родных каранёў і сэнсавое адрозненне за кошт наяўнасці / адсутнасці фармантаў (суфіксаў, прыста-

вак), адносяцца да адной часціны мовы, у кантэксце збліжаюцца і выяўляюць глыбіню аўтарскіх пачуццяў, часам супярэчных: *Як жыць у свеце абуранага сонца і разбуранага паветра, Якуш?; Знай, дужы вецер, абы не зла дзея, -- / Знайду, -- живеце, рабыня, ў зладзея!*

З параніміяй нельга блытаць **паранамазію** – стылістычны прыём, калі сутыкаюцца словы, падобныя толькі ў гукавых адносінах, якія маюць розныя ці аднолькавыя марфалагічныя карані: Выкарыстоўваецца яна найчасцей у паэтычнай мове і мае на мэце падкрэсліць якраз рознае ў паняццях і з’явах, нягледзячы на вонкавую блізкасць слоў, і тым самым перадаць аўтарскія пачуцці, падкрэсліць гукавую гармонію радка: *Як ты збярог сябе ў стагоддзях, / такі малалікі Народзе Нордзе?; Дзе я? / На – дзе – я !; Кропля ў далонях гор. / Замучоная і замучаная...; Пасівелы мой лес, / Я твой вечны паклоннік, / Я твой вечны даўжнік, / Прад табой на каленях стаю. / Я спяшаў да цябе, / Як спяшаў да цябе, / Як спяшае стамлёны паломнік, / Каб паспець, каб данесці / Няхітрую споведзь сваю; І засталася дзяўчо ў той выспе, / Над выспай кветак гародчык выспеў; Бёры, што млелі пад кроквамі, -- / Аж у падмурак ляглі. / А што рыпелі пад крокамі, -- На завянчэнне пайшлі; Вы тады мяне за печ / Вядзеце. / І світку – з плеч.*

Такім чынам, лексічныя сродкі мовы з’яўляюцца адной з крыніц выразнасці, багацця, а значыць адметнасці мастацкага ідыястылю Янкі Сіпакова. Багацце экспрэсіўных лексічных сродкаў ідыястылю праяўляецца праз прадуктыўнае ўжыванне фігур, заснаваных на антаніміі, на вырыстанні сінанімічных радоў, у тым ліку тых, кампанентамі якіх з’яўляюцца кантэкстуальныя сінонімы. Незалежна ад таго, праяўлены ці паэтычны падстыль стаў сродкам рэалізацыі аўтарскай задумкі, лексічная экспрэсіўнасць дапамагае перадаць пісьменніку самыя тонкія рухі душы, стварыць яскравыя вобразы, забяспечыць сэнсава-гукавую гармонію радкам, надаць радкам тое спецыфічнае гучанне, якое не пакіне чытача раўнадушным. Варта памятаць, што мова мастацкай літаратуры, а значыць, і мова мастацкіх ідыястыляў розных аўтараў, павінна стаць крыніцай ідыямаўлення чытача, вызначацца ўзорнасцю словаўжывання, што і характэрна для мовы твораў Янкі Сіпакова.

Е.М. Pisarenko

Belarusian State University of Culture and Arts

e-mail: kaffiloll@mail.ru

Lexical Expressiveness of Yanka Sipakov's Individual Art Style

Key words: individual style, expressiveness, lexical means of verbal expression, antithesis, synonymic row.

The research studies the role of lexical means of literary style during writer's individual style shaping. In particular, it reviews productivity of figures based on antonymy, synonymy, homonymy, and paronymy. Lexical expressiveness is an integral part of artistic expression and the source of the literary speech richness.

В.В.Рингевич

Могилевский государственный университет имени А.А. Кулешова

e-mail: ringevichv@gmail.com

Е.Н.Василенко

Могилевский институт МВД Республики Беларусь

e-mail: e.n.vasilenko@gmail.com

УДК 81'42:821.161.1

ЖЕНСКАЯ ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ (на материале романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина»)

Ключевые слова: литературный дискурс, языковая личность, структура языковой личности, вербально-семантический уровень, семантическое поле.

В статье рассматривается литературный дискурс как пространство для реализации коммуникативной деятельности языковой личности. Представлены результаты анализа вербально-семантического уровня женской языковой личности на материале романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина».

В последние десятилетия интерес лингвистов переключился с объекта познания, т. е. с вопросов функционирования языка, на субъекта, т. е. на человека, который пользуется языком [10, с.5–6], что привело к рассмотрению языковой личности как стержневого понятия в процессе изучения различных типов дискурса. Изначально интерес к феномену языковой личности в лингвистике был связан с исследованием литературно-художественного дискурса – характеристикой авторских идиостилей и речевой картиной персонажа как типа личности [2, с.28].

В данной статье в качестве поля осуществления коммуникации языковой личности также рассмотрим литературный (художественный) дискурс, под которым У. Эко понимает «коммуника-

тивный процесс передачи информации от автора читателю, в результате чего рождается некоторое сообщение» [13, с.47]. Н.В. Кулибина также рассматривает художественный дискурс как последовательное предсказуемо-непредсказуемое процессуальное явление [9], в то время как Е.С. Кубрякова подразумевает под данным феноменом «саморазвивающееся пространство речевой деятельности» [8, с.186–197]. В отличие от предыдущих исследователей В.И. Карасик рассматривает художественный дискурс не как процесс или пространство, а как «текст, погруженный в ситуацию общения», допускающий «множество измерений» и взаимодополняющих подходов в изучении (прагмалингвистический, лингвокультурный, социолингвистический, психолингвистический, структурно-лингвистический) [6, с.5–6].

Исходя из представленных выше определений, в данной статье под литературным дискурсом будем понимать стратегический процесс порождения художественного текста и как результат сам художественный текст со всей его многомерностью, которая саморазвертывается в процессе взаимодействия текста и читателя.

В настоящее время к вопросу изучения языковой личности обращается все больше лингвистов (см. исследования Г.И. Богина, М.В. Бороденко, Н.Д. Голева, В.И. Карасика, Ю.Н. Караулова, И.Э. Ключанова, Г.В. Колшанского и др.). Для нас наибольший интерес представляет определение языковой личности, данное Ю.Н. Карауловым: «языковая личность есть личность, выраженная в языке (текстах) и через язык, есть личность, реконструированная в основных своих чертах на базе языковых средств» [7, с.38], так как данное определение, раскрывая языковую личность как любого носителя языка, характеризует его через анализ произведенных им текстов, а именно через выявление системных средств языка, отражающих окружающую действительность и служащих для достижения различных целей говорящего.

Ю.Н. Караулов представляет структуру языковой личности, которая включает в себя три уровня:

- 1) вербально-семантический, анализ которого позволяет выявить формальные средства, выражающие определенные значения;
- 2) когнитивный, охватывающий интеллектуальную сферу личности и позволяющий получить выход к знанию, сознанию и процессам познания человека;
- 3) прагматический, включающий в себя цели, мотивы, интересы, установки и намерения языковой личности. Анализ данного уровня характеризуется не столько изучением и оценением речевой деятельности, сколько стремлением к осмыслению реальной деятельности личности в мире [7, с.48–57].

Таким образом, мы будем рассматривать языковую личность через набор ее речевых произведений, вмещающий в себя два уровня:

- 1) вербальный (лексикон, грамматика и др.);
- 2) невербальный (психические, социальные, этические компоненты: идеалы, система ценностей, моральные принципы).

В данной статье представлен анализ первого, вербально-семантического, уровня языковой личности Анны Карениной на материале одноименного романа Л.Н. Толстого.

В субъектной дискурсной сфере «Анна Аркадьевна Каренина» было выделено 57 дискурсных объектов, в которых героиня не обращается к какому-либо адресату (внутренний дискурс), 9 дискурсных фрагментов представлены в письменном формате (записки, письма), остальные фрагменты относятся к прямым высказываниям героини (ее внешний дискурс).

Индивидуальный лексикон героини составлен на основе сплошной выборки в пределах дискурсных фрагментов – ситуаций и включает в себя 1 374 позиции. Общее количество единиц словаря Анны Карениной позволяет отнести ее, согласно экспериментальным наблюдениям Ю.Н. Караулова, к «средней языковой личности», которая «для активного повседневного общения использует около 2 тысяч слов», которые способствуют «пониманию всего богатства русского языка, а значит, взаимодействию ее индивидуальной сети с любой другой индивидуальной сетью» [7, с.247].

В основу классификации выборки положен подход, предложенный авторами «Русского семантического словаря», согласно которому весь словарный состав делится на четыре основных макрокласса. При анализе учитывались первые два: слова указующие и слова именующие, или слова «за лексическими значениями которых стоит понятие о предмете, признаке, состоянии или процессе» [14, с.7]. За пределами классификации остались слова «собственно-связующие» и ряд онимов – имен собственных персонажей романа.

Индивидуальный лексикон Анны Карениной представлен следующими макроклассами: слова указующие (местоимения), слова именующие (имена существительные), слова, именующие признак процессуальный (глаголы), слова, именующие признак непроцессуальный (прилагательные) и слова, именующие признак непроцессуальный (наречия, компоративы). Рассмотрим подробнее данные макроклассы и входящие в них семантические поля.

1. Слова указующие (местоимения). Данный макроклас представлен 108 позициями и включает в себя 2 семантических поля:

- а) «Указание на предмет» – 27 позиций;
- б) «Указание на непроцессуальный признак» – 81 позиция.

2. Слова именующие (имена существительные). Данный макроклас представлен 468 позициями и включает в себя 5 семантических полей:

- а) «Конкретный предмет: все живое» – 99 позиций;
- б) «Конкретный предмет: вещи» – 84 позиции;
- в) «Природные явления, стихии» – 5 позиций;
- г) «Отвлеченные понятия: явления, ситуации, события» – 271 позиция;
- д) «Географические объекты» – 9 позиций.

Стоит отметить, что семантическое поле «Слова, именующие отвлеченное понятие: явление, ситуацию, событие» представлено отлчительно широкой классификацией и включает в себя 14 микроклассов, которые в свою очередь делятся на конкретизирующие подгруппы.

3. Слова, именующие признак процессуальный (глаголы). Данный макроклас представлен 420 позициями и включает в себя 3 семантических поля:

- а) «Действие и деятельность» – 278 позиций;
- б) «Бытие, состояние, качество» – 64 позиции;
- в) «Отношение» – 78 позиций.

Стоит отметить, что семантическое поле «Действие и деятельность» представлено также отлчительно широкой классификацией и включает в себя 14 микроклассов.

4. Слова, именующие признак непроцессуальный (прилагательные). Данный макроклас представлен 223 позициями и включает в себя 6 семантических полей:

- а) «Интеллектуальная оценка» – 13 позиций;
- б) «Морально-этическая оценка» – 107 позиций;
- в) «Оценка качественного признака» – 56 позиций;
- г) «Утилитарная оценка» – 12 позиций;
- д) «Оценка физиологического состояния» – 15 позиций;
- е) «Оценка временных промежутков» – 20 позиций.

5. Слова, именующие признак непроцессуальный (наречия, компоративы). Данный макроклас представлен 155 позициями и включает в себя 9 семантических полей:

- а) «Образ действия» – 17 позиций;
- б) «Время» – 30 позиций;
- в) «Место» – 19 позиций;
- г) «Мера и степень» – 20 позиций;
- д) «Качество» – 48 позиций;
- е) «Причина» – 5позиций;
- ж) «Цель» – 1 позиция;
- з) «Совокупность» – 4 позиции;
- и) «Модальность» – 11 позиций.

В ходе анализа в словаре Анны Карениной было отмечено преобладание имен существительных и глаголов. Данное замечание не является специфическим признаком индивидуального лексикона героини, так как является языковой универсалией [7, с.305]. Однако был отмечен приоритет глагольных форм (420 позиций с общим количеством употреблений 2 245) над существительными (468 позиций с общим количеством употреблений 1 268), что является не совсем типичным для женской языковой личности, так как «типичным свойством женской речи является явное преобладание наименования над действием» [5, с.129]. Наибольший интерес вызвали использованные указующие слова (108 позиций с общим числом употреблений 3 310). Такое преобладание местоимений можно объяснить тем, что объектом исследования является литературный дискурс, а значит «речь, “погруженная в жизнь”» [1, с.137], ведь, по справедливому замечанию Л.Н. Чуриловой, «даже “изображенная” разговорная речь в идеале стремится к определенной мере подобия реальной разговорной речи, что определяет роль окружения в рамках текстовых фрагментов с прямой речью» [12, с.25]. Таким окружением являются слова указующие, так как они представляют собой «вербальные средства экспликации в тексте элементов моделируемой коммуникативной ситуации, принципиально не вербализуемых в естественных условиях» [12].

Литература

1. Арутюнова, Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Современная энциклопедия, 1990. – С. 136–137.
2. Виноградов, В.В. Язык как творчество / В.В. Виноградов. – М.: Просвещение, 1995. – 126 с.

3. Галеева, Н.Л. Параметры художественного текста и перевод / Н.Л. Галеева. – Тверь : Тверск. гос. ун-т, 1999. – 198 с.
4. Дейк, Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. – М. : Прогресс, 1989. – 124 с.
5. Земская, Е.А. Особенности мужской и женской речи / Е.А. Земская // Русский язык в его функционировании: коммуникативно-прагматический аспект : учеб. пособие / Е.А. Земская [и др.] ; под ред. Е.А. Земской, Д.Н. Шмелева – М. : Наука, 1993. – 219 с.
6. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография. – 2-е изд. – М. : Гнозис, 2004. – 390 с.
7. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 262 с.
8. Кубрякова, Е.С. О контурах новой парадигмы знания в лингвистике / Е.С. Кубрякова, О.В. Александрова // Структура и семантика художественного текста : доклады VII междунар. конф., Москва, 1999 г. / Спортакадемпрогресс ; редкол. Е.С. Кубрякова [и др.]. – Москва, 1999. – С. 186–197.
9. Кулибина, Н.В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя [Электронный ресурс] / Н.В. Кулибина // Мир русского слова. – 2001. – №1. – Режим доступа : http://www.gramota.ru/biblio/magazines/mrs/28_211. – Дата доступа : 20.02.2017.
10. Маслова, В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие / В.А. Маслова. – М. : Издат. центр «Академия», 2001. – 208 с.
11. Мечковская, Н.Б. Общее языкознание. Структура языка. Типология языков и лингвистика универсалий / Н.Б. Мечковская, Б.Ю. Норман, Б.А. Плотников, А.Е. Супрун. – Минск : Вышэйшая школа, 1995. – 333 с.
12. Чурилина, Л.Н. Языковая личность в художественном тексте / Л.Н. Чурилина. – М. : Флинта : Наука, 2011. – 240 с.
13. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 548 с.
14. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений : в 4 т. / под общ. ред. Н.Ю. Шведовой. – Москва : Институт русского языка им. В.В.Виноградова РАН, 2002. – Т. 1 : Слова указующие (местоимения). Слова именующие: имена существительные (Все живое. Земля. Космос) / Н.Ю. Шведова [и др.]. – 2002. – 807 с.
15. Толстой, Л.Н. Анна Каренина / Л.Н. Толстой. – М. : Эксмо-Пресс, 2006. – 800 с.

V.V. Ringevich

Mogilev State A. Kuleshov University

e-mail: ringevichv@gmail.com

E.N. Vasilenko

Mogilev Institute of the Ministry of Internal Affairs of the Republic of Belarus

e-mail: e.n.vasilenko@gmail.com

Female language personality in literary discourse (on the basis of the novel “Anna Karenina” by L.N. Tolstoy)

Key words: literary discourse, language personality, language personality structure, verbal-semantic level, semantic field.

The article deals with literary discourse as a space for realization of the communicative activity of language personality. The results of the analysis of the verbal-semantic level of female language personality structure are presented on the basis of the novel “Anna Karenina” by L.N. Tolstoy.

Г.К. Семянёва

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава

e-mail: galina.semenkova@mail.ru

УДК 811.161.3'373'38:821.161.3-17.09.

СТЫЛІСТЫЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ПАЭМЫ “ТАРАС НА ПАРНАСЕ”

Ключавыя словы: дыялектызм, параўнанне, фразеалагізм, эмацыянальна-экспрэсіўная афарбоўка, эпітэт.

Артыкул прысвечаны аналізу стылістычных асаблівасцей паэмы “Тарас на Парнасе”, апісанню яе лексічных, марфалагічных, сінтаксічных рыс.

На сучасным этапе праграмы сярэдняй агульнаадукацыйнай школы, а таксама вышэйшых навучальных устаноў прадугледжваюць такі від дзейнасці навучэнцаў, як стылістычны аналіз тэксту. Прапанаваны артыкул паказвае, у якім кірунку можа выконвацца гэтая праца, якія аспекты пры гэтым варта вылучыць, на чым засяродзіць увагу.

Апісанне прыгод, якія адбыліся з Тарасам, падаецца з вуснаў самога героя – палясоўшчыка з Пуцявішча. Такая форма падачы вызначае ўвесь стыль паэмы. Твор напісаны жывой народнай мовай і ўтрымлівае вялікую колькасць характэрных для размоўнага стылю рыс.

Сярод лексічных асаблівасцей варта адзначыць шырокае ўжыванне пазалітаратурных элементаў – гутарковых, лаянкавых, дыялектных слоў, фразеалагізмаў размоўнага характару.

Звяртаюць на сябе ўвагу словы і выразы з яскравай эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай:

морда (размоўнае, грубае): “*Бо кожны морду ўперад сучеь, Каб першым на гару узлезць*”;

зброд (размоўнае, пагардлівае): “*Ну, словам, многа тут народу Сабралась лезці на Парнас: Былі паны, было і зброду, Як часам і на свеце ў нас*”;

здзерці: “Амур жа з дзеўкамі жартуе, Ну, проста смех ажно бярэ! То ён знянацку пацалуе, То хутку з галавы здзярэ”;

храпы: “Рукой паскробшы каля вуха, Дабыў з табакай рагавень І храпы напіхаў цяртухай, Бо не ўжываў я цэлы дзень”;

збрахаць ‘падмануць’;

стары хрэн (пра Юпітэра) і інш.

Многія з такіх лексем ужываюцца пры апісанні ўзыходжання на Парнас прадстаўнікоў рэакцыйнага кірунку ў рускай літаратуры сярэдзіны XIX ст. (Ф.В. Булгарына, М.І. Грэча). Як бачна, прыведзеныя словы валодаюць зніжанай афарбоўкай і перадаюць зневажальныя, пагардлівыя адносіны.

У тэксце паэмы шмат адзінак і словаформ, якія адносяцца да дыялектных: **рожа** (літаратурнае *ружа*), **па баках** (літаратурнае *па баках*), **не пякець, не маець** (літаратурнае *не пячэ, не мае*), **узлезць** (літаратурнае *ўзлезці*), **тэй** (літаратурнае *той*) і інш.

Сярод марфалагічных асаблівасцей заўважаецца частае ўжыванне выклічнікаў і часціц: “**Авохці мне! Як там прыгожа! Ну**, быццам хто намаляваў!”; “**Ну**, словам, многа тут народу Сабралась лезці на Парнас”; “**Во**, нешта разам зашумелі”; “**Ну**, проста смех **ажно** бярэ!”

Дынамічным, экспрэсіўным становіцца апісанне дзеянняў і рухаў, калі іх называюць скарачаныя дзеяслоўныя формы і гукапераймальнікі: “Аж тут – **лоп-лоп!** Цераз дарогу Як быццам цецярук зляцеў. Злажыўся стрэльбай – **кляпсь!** – не паліць, **Крамзель** з другога! – не пякець!”; “І, як жарон, букатку хлеба, Прынёсшы, **бразь** сярод стала!”.

Сярод сінтаксічных асаблівасцей неабходна адзначыць наяўнасць эмацыянальных клічных і пытальных сказаў, вялікую колькасць звароткаў, адваротны парадак слоў, ужыванне слоў-сказаў, паўтараў (чуць-не-чуць, паўным-паўнюсенькім).

Вобразныя сродкі паэмы вылучаюцца багаццем і разнастайнасцю: трапныя народныя параўнанні (затросся, **як асіна**; зубом, **як цюцька**, лепячу; быў у гразі я, **як свіння**; кудравы, **як баран**; тоўсты, **як кабан**; і, **як бы птушкі**, праяцелі чатыры добрых малайцы; **як тараканы каля хлеба**, багі паселі ўкруг стала; кроў грае, **як у дзецюка**), эпітэты (“Узяўшы хустачку, Венера Пайшла “мяцеліцу” скакаць, **Прыгожа, стройна цераз меру, Пяром не можна апісаць**”; “Гляджу сабе – аж гэта сівы, **Кароткі, тоўсты**, як баран, **Плюгавы, дужа некрасівы**, Крычыць, як ашалелы пан”).

У тэксце шмат слоў з характэрнымі суфіксамі суб’ектыўнай ацэнкі: **хлалчына**, **хароміна**-мядзведзь, **дзяціна**, **паўнюсенькі**, **хлопчык**, **брацец**, **друг дружцы**, **дзецюкі**, **дзеўкі**, **хустачка**, **плясуха**, **паночак**, **адкулечка**, **адкулека**. Такія адзінкі выражаюць адносіны аўтара да апісаных падзей і названых прадметаў.

Адзначаныя рысы даюць падставу сцвярджаць наступнае: з пункту гледжання сучаснай беларускай мовы, паэма “Тарас на Парнасе” напісана размоўным стылем: яна мае шэраг уласцівых гэтай стылю асаблівасцей. Аднак трэба памятаць, што ў той час, калі ствараўся твор, усе пералічаныя вышэй дыялектныя, прастамоўныя словы і іншыя пазалітаратурныя сродкі не мелі стылістычнай маркіроўкі: літаратурная мова, яе нормы, сістэма функцыянальных стыляў канчаткова сфарміраваліся значна пазней, у пачатку XX стагоддзя.

H.K. Semiankova

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: galina.semenkova@mail.ru

Stylistic features of the poem “Taras on Parnassus”

Key words: dialecticism comparison, idiom, emotional and expressive coloring, epithet.

The article deals with the analysis of the stylistic features of the poem “Taras on Parnassus”, the description of its lexical, morphological, syntactic feature.

Х. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В ОБУЧЕНИИ И ВОСПИТАНИИ

А.И. Гаранина

Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка

e-mail: hannaharanina@gmail.com

УДК [7.01:82.0]:37.016

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ

Ключевые слова: художественный текст, читатель-школьник, творческие задания, сопоставительный анализ, содружество искусств.

В статье раскрываются методические подходы к применению разных видов искусств на уроке литературы: живописи, киноискусства и книжной иллюстрации. Обосновывается значение смежных видов искусств в процессе постижения художественного текста читателями-школьниками.

Изучение художественной литературы как искусства слова предполагает организацию познавательной деятельности школьников, связанной с постижением других видов искусства: живописи, книжной иллюстрации, музыки, театра и кино. Этому в значительной степени способствует система методов и приёмов, которая нашла применение в современной школьной практике.

В методической науке проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства связана с применением сопоставительного анализа в процессе изучения художественного текста. Возможности творческих заданий в качестве приёма анализа редко учитываются. Тем не менее, с помощью метода творческого чтения можно претворить художественный текст в другие виды искусства. К таким приёмам относятся:

- словесное рисование и иллюстрирование (*живопись, книжная иллюстрация*);
- раскадровка и киносценарий (*киноискусство*);
- инсценирование эпизодов, сочинение-инсценировка и расширение авторских ремарок (*театр*).

Некоторые приёмы синтетичны по своей природе. Так, например, мизансценирование (расположение героев на сцене или съёмочной площадке в определённый момент развития действия) связано с киноискусством, театром и книжной иллюстрацией. Изготовление декораций и эскизов костюмов потребует от ученика умения быть не только читателем, но и зрителем.

Претворение художественного текста в другие виды искусства поможет учителю-словеснику создать на уроке игровую ситуацию, построенную по принципу «*Представьте себе, что Вы*», и включить школьников в разные виды творческой деятельности. Учитель может предложить им побывать в роли

- *актёра* (разыграть произведение как пьесу или выразительно прочитать его по типу «Театр у микрофона»),
- *режиссёра* (составить киносценарий или кадроплан по художественному тексту, создать мизансцены),
- *декоратора* (представить и нарисовать место действия к воображаемому спектаклю или кинофильму),
- *костюмера* (создать эскизы костюмов для героев пьесы или кинофильма),
- *автора сценария* (написать сочинение-инсценировку по эпическому произведению),
- *художника* (нарисовать иллюстрацию карандашами, красками, фломастерами, словами).

Игровая ситуация будет способствовать самореализации личности, достижению успеха в определённом виде деятельности. И какое бы творческое задание не выбрал ученик, он будет вынужден повторно обратиться к художественному тексту, перечитать отдельные эпизоды и фразы, разгадать художественные детали, добавить своё, личностное, совершая в конечном итоге новые открытия на страницах литературных произведений.

Таким образом, с помощью метода творческого чтения активизируется на уроке деятельность читателя-«художника», который, претворяя художественный текст в произведения других видов искусства, обогащает тем самым свой собственный жизненный опыт: опыт художника, режиссёра, актёра, автора сценария и просто зрителя.

Эвристический метод имеет иное целевое назначение. Основная функция этого метода – активизация мыслительной деятельности читателя-школьника, что предполагает создание на уроке

ситуации поиска, чему во многом способствуют задания эвристического характера, основанные на сопоставлении художественного текста с другими видами искусства:

- произведениями живописи, которые не являются иллюстрацией к художественному тексту;
- книжной иллюстрацией;
- музыки (прослушивание романсов на слова изучаемых поэтов или мелодекламация: художественное чтение в процессе музыкального сопровождения),
- театра (разные сценические версии одной и той же пьесы или театральные постановки по мотивам художественных произведений, предусмотренных школьной программой);
- киноискусства (экранизация русской классики).

В процессе сопоставления выявляются сходства и различия в образной системе, тематике, проблематике и основной авторской мысли. Сопоставительный анализ предполагает также выявление впечатлений читателя-школьника: эффективность работы усиливается, если ученик аргументирует свою точку зрения, обращаясь к художественному тексту.

Полнота и яркость читательских впечатлений и представлений во многом обусловлена хорошо выполненными иллюстрациями. Не случайно поэтому художник является полноправным соавтором книги, а на уроке литературы оказывается плодотворной работа по сопоставлению иллюстраций с текстом или иллюстраций разных художников к одному произведению.

В процессе сопоставления самыми простыми являются вопросы на узнавание, что потребует от школьника знания текста (репродуктивный уровень познавательной деятельности):

- *Какого героя изобразил художник?*
- *Какой эпизод вы видите на иллюстрации? Что предшествовало этому эпизоду и что следовало за ним?*
- *Какие цитаты соответствуют данным рисункам?*

Вопросы на выражение собственной точки зрения более сложные:

- *Удалось ли художнику раскрыть характер героя, передать динамику действия?*

С целью активизации познавательной деятельности и читательских предпочтений школьников предлагаем задания, требующие аргументации собственной точки зрения:

- *Какая из представленных иллюстраций наиболее удачная и почему?*
- *Кто из художников ближе к основной авторской идее, выраженной в произведении?*
- *Какая художественная деталь помогла художнику изобразить портрет (пейзаж, интерьер, жанровую сценку)?*
- *Какие новые детали добавил художник? Не противоречат ли они логике авторского повествования?*

Вопросы и задания на претворение художественного текста в другие виды искусства потребуют работы читательского воображения (воссоздающего и творческого):

- *Какую иллюстрацию к произведению вам хотелось бы нарисовать? Что будет изображено на переднем, среднем и заднем плане? Какую цветовую гамму вы используете и почему?*

Таким образом, постепенно от работы над иллюстрацией художника (*эвристический метод*) мы перешли к собственному творчеству учащихся: словесному рисованию понравившегося эпизода или портрета, а затем к иллюстрированию: читатель снова выступил в позиции «художника» (*метод творческого чтения*). Путь от сопоставления художественного текста с иллюстрациями к претворению его в другие виды искусства оказался плодотворным в школьной практике.

Использование произведений живописи, которые не являются иллюстрацией к художественному тексту, -- ещё одна возможность для учителя-словесника сделать уроки литературы яркими и запоминающимися. Применение электронных средств обучения решает поставленную проблему, но не исключает необходимости поиска критериев выбора таких произведений. К этим критериям можно отнести следующие:

1) **Близость исторических эпох:** так, например, в процессе изучения рассказа И.С.Тургенева «Муму» уместно обратиться к картине Н.Неверова «Торг. Сцена из крепостного быта. Из недавнего прошлого», так как с эпохой крепостного права школьники ещё не знакомы. Эпизод «купли-продажи», который нашёл отражение на этой картине, поможет школьникам выявить специфику взаимоотношений героев рассказа И.С.Тургенева. В процессе чтения и анализа стихотворения М.Ю.Лермонтова «Бородино» с помощью картины В.В.Верещагина «Наполеон 1 на Бородинских высотах» можно воссоздать на уроке атмосферу боя, представить героев стихотворения. Можно также сопоставить детские образы с полотном А.Г.Венецианова «Спящий пастушок» и «Захарка» с образами крестьянских детей из одноименного стихотворения Н.А.Некрасова.

2) **Тематическая близость** разных видов искусств позволяет сопоставить на уроке:

- пьесу Н.Островского «Гроза» и картину В.Г.Перова «Утопленница»,

- стихотворение Н.А.Некрасова «На Волге» и картину И.Е.Репина «Бурлаки на Волге»,
- роман И.С.Тургенева «Отцы и дети» и картину В.Г.Перова «Старики родители на могиле сына»,
- повесть А.С.Пушкина «Дубровский» и картину В.В.Пукирева «Неравный брак»;
- стихотворение Н.А.Некрасова «Мороз, Красный нос» и картину В.Г.Перова «Проводы покойника»;

• картины природы из очерков К.Г.Паустовского «Мещёрская сторона» и пейзажи И.И.Левитана «Лес. Солнечный день», «Заросший пруд».

3) **Близость стиля:** например, романтик К.Брюллов и романтические произведения А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова; можно обратить внимание старшеклассников, что французский художник-импрессионист Клод Моне и русский писатель И. Бунин утверждали в своём творчестве неповторимость и бесценность каждого момента бытия.

Возможны разные формы работы с произведениями киноискусства на уроке литературы. Если показать школьникам фрагмент кинофильма, созданного по мотивам художественного произведения, и не организовывать его обсуждение, то в данном случае экранизация будет выступать в качестве иллюстративного материала: активизируются зрительные впечатления, которые так необходимы в процессе изучения литературы. Но при таком подходе возможно отождествление в сознании учащихся словесного образа и образа киноискусства. Поэтому более оправдан, с нашей точки зрения, подход, основанный на сопоставлении художественного текста с экранизацией, что потребует от учителя системы вопросов и заданий:

– *Удалось ли режиссёру-постановщику раскрыть авторский замысел, актёрам -- передать характеры и внутреннее состояние своих героев, оператору -- раскрыть динамику действия?*

– *Считаете ли вы удачной работу автора сценария? Какие эпизоды из текста произведения не вошли в экранизацию и почему? Какие новые эпизоды (или герои) появились на экране? Соответствует ли их появление логике авторского повествования?*

Очень важно, чтобы другие виды искусства выполняли на уроке свою функциональную роль. Поэтому в процессе обучения необходимо соблюдать простые правила, чтобы исключить возможность необдуманных методических решений:

- 1) не перегружать урок разными видами искусства;
- 2) не подменять литературу другими видами искусства;
- 3) рассматривать смежные виды искусства не как самоцель, а как способ проникновения в художественный текст.

Только в этом случае обращение учителя-словесника к другим видам искусства на уроке литературы будет органичным для художественного текста.

Мы пришли к выводу, что с помощью разных видов искусства можно на уроке:

- подготовить школьников к восприятию художественного текста;
- активизировать читательские представления (конкретизация зрительных образов);
- способствовать более глубокому постижению художественного произведения (углубление читательского восприятия);
- развивать интерес к чтению (иногда – к повторному, но в основе своей – медленному и углублённому);
- развивать образное мышление, воображение и другие творческие способности школьников;
- формировать эстетический вкус и читательские предпочтения;
- повышать уровень общего и литературного развития учащихся.

В конечном итоге уроки литературы, основанные на содружестве разных видов искусств, станут интересными и запоминающимися для школьников разных возрастных групп, что будет способствовать эффективности учебного процесса.

A.I. Garanin

Belarusian State Pedagogical University named after M.Tank

E-mail: hannaharanina@gmail.com

The interaction of the arts in the process of studying Literature at modern school

Key words: artistic text, student-reader, creative tasks, comparative analysis, commonwealth of arts.

The article reveals the methodological approaches to the application of different types of arts at the lessons of literature such as painting, film art and book illustration. The significance of related art forms in the process of comprehension of an artistic text by students-readers is substantiated.

УДК 811.1613'242'38

ВЫВУЧЭННЕ ЖАНРАЎ МАЎЛЕННЯ Ў ПРАЦЭСЕ НАВУЧАННЯ БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ: КАМУНІКАТЫЎНА-ДЗЕЙНАСНЫ АСПЕКТ

Ключавыя словы: камунікатыўныя ўменні, жанры маўлення, стылі маўлення, сітуацыя маўлення, тэкст.

У артыкуле раскрываюцца асаблівасці вывучэння жанраў маўлення ў курсе беларускай мовы ва ўстановах агульнай сярэдняй адукацыі; прыводзіцца пералік асноўных камунікатыўных уменняў, разглядаюцца заданні і прыклады камунікатыўных практыкаванняў, накіраваных на засваенне ведаў і фарміраванне ўменняў стварэння тэкстаў розных жанраў маўлення.

На сучасным этапе развіцця лінгваметодыкі навукоўцы абгрунтавалі мэтазгоднасць вывучэння стыляў маўлення ў цеснай узаемасувязі з іх жанравай разнастайнасцю (Г.М. Валочка, В.Я. Гольдзін, Т.У. Ігнатовіч, Т.С. Кудраўцава, Г.І. Нікалаенка, Т.В. Шмялёва і інш.).

Прынцып жанрава-сылістычнай арыентацыі найбольш паслядоўна рэалізуе ідэі камунікатыўна-дзейнаснага навучання беларускай мове, бо фарміраванне маўленча-камунікатыўных уменняў і ў цэлым развіццё маўлення вучняў немагчыма без базавых уменняў ствараць тэксты з пэўнай камунікатыўнай мэтай і ўлікам асаблівасцей маўленчай сітуацыі.

Спараджэнне выказвання "...адлюстроўвае шлях, па якім ідзе думка, што паступова фарміруецца ў свядомасці таго, хто гаворыць ці піша, і якая фарміруе ўласнае паведамленне ў яго моўным выражэнні" [3, с.161]. Таму веды пра будову тэкстаў розных жанравых формаў будуць садзейнічаць упарадкаванню выказвання, дакладнаму і дарэчнаму адбору моўных сродкаў. Пры гэтым варта адзначыць, што вучэбная праграма па беларускай мове дастаткова сціпла акрэслівае веды пра жанры маўлення. Таму, на нашу думку, прапанаваны змест варта пашырыць найбольш запатрабаванымі жанрамі, актуальнымі для розных сітуацый маўленчых зносін. Акрамя *гутаркі*, вызначанай праграмай для разгляду пры вывучэнні гутарковага стылю, вучням V і VI класаў мэтазгодна прапаноўваць стварэнне такіх выказванняў, як *сяброўскі ліст*, *sms-паведамленне*, *бытавая запіска*. Пры вывучэнні мастацкага стылю неабходна "...раскрыць сакрэт мастацкага тэксту, дзе звыклія словы, якія даволі шырока выкарыстоўваюцца ў штодзённым маўленні, нечакана становяцца крыніцай незвычайна яркіх вобразаў" [1, с.19]. Таму разам з *апавяданнем* варта разглядаць асаблівасці стварэння *мастацкага апісання*, *усхваляльнага слова*, *загадкі*. *Лінгвістычнае паведамленне і рэцэнзаванне адказу* як даступныя для вучняў жанры навуковага стылю будуць садзейнічаць фарміраванню міждысцыплінарных уменняў і навыкаў, якія запатрабаваныя на працягу ўсяго навучання пры засваенні розных вучэбных прадметаў. Уменні напісання *аб'явы*, *біяграфіі* і *характарыстыкі* актуалізуюцца ў тыповых афіцыйных сітуацыях, дзе мэта вызначае жанр маўлення, таму ў змест навучання варта ўключыць матэрыял пра асаблівасці жанравых формаў названых афіцыйных тэкстаў. Звесткі пра *нататку*, вызначаныя маўленчай часткай вучэбнай праграмы, арганічна спалучаюцца з асаблівасцямі будовы *замалёўкі* публіцыстычным стылі. Пры гэтым увага павінна засяроджвацца на свядомым стаўленні да працэсу стварэння такіх тэкстаў, фарміраванні адказнасці да адбору моўных сродкаў у кожным асобным выпадку.

Такім чынам, арганічнай часткай маўленча-камунікатыўнага зместу навучання беларускай мовы ў 5 – 6 класах могуць стаць веды пра прыметы, разнавіднасці і асаблівасці наступных жанраў маўлення: *гутаркі*, *сяброўскага ліста*, *бытавой запіскі*, *sms-паведамлення* у гутарковым стылі; *апавядання*, *мастацкага апісання (замалёўкі)*, *водгуку (выказвання ўражанняў)*, *вішавання*, *загадкі*, *казкі*, *усхваляльнага слова* у мастацкім стылі; *навуковага (лінгвістычнага) паведамлення*, *водгуку на адказу* навуковым стылі; *аб'явы*, *заявы*, *аўтабіяграфіі*, *характарыстыкі* у афіцыйным стылі; *нататкі*, *рэпартажу*, *замалёўкі*, *інфармацыйнага паведамлення (публічнага выступлення)* у публіцыстычным стылі.

Базавыя веды пра асаблівасці жанраў пэўнага стылю вучні засвойваюць як пад час аналізу маўленчых узораў, так і са спецыяльных паведамленняў настаўніка. Вывучэнне маўленчых звестак не можа быць самамэтай, іх засваенне адбываецца на аснове аналітыка-сінтэтычнай маўленчай дзейнасці і носіць практыка-арыентаваны характар, у працэсе чаго адбываецца фарміраванне наступных маўленча-камунікатыўных уменняў:

- вызначаць камунікатыўную задачу выказвання і суадносіць з пэўным жанрам маўлення;
- вызначаць прыметы тэксту пэўнага жанру ў залежнасці ад маўленчай сітуацыі;
- вызначаць асаблівасці зместу тэксту пэўнага жанру;

- захоўваць кампазіцыю тэксту пэўнага жанру з улікам яго будовы;
- характарызаваць кампазіцыю тэксту;
- характарызаваць моўныя сродкі, якія выяўляюць жанрава-стылістычныя асаблівасці тэксту;
- захоўваць лагічную паслядоўнасць частак тэкстпэўнага жанру;
- правільна інтанаваць выказванні ў залежнасці ад мэты маўлення;
- выкарыстоўваць сродкі адрасацыі маўлення ў тэкстах розных жанравай арганізацыі.

Пры аналізе жанравых асаблівасцей тэкстаў Г.І. Нікалаенка прапануе прытрымлівацца наступнай метадычнай схемы: “маўленчая сітуацыя, змястоўныя, кампазіцыйныя і лінгвастылістычныя асаблівасці” [2, с.29]. Таму сістэма камунікатыўна-маўленчых практыкаванняў распрацоўваецца на аснове наступных заданняў:

- апісаць маўленчую сітуацыю (месца, час, працягласць);
- раскрыць характар маўленчай сітуацыі і задачу моўных зносін (паведамленне, уздзеянне, гутарка);
- прааналізаваць моўныя асаблівасці афіцыйнага ці неафіцыйнага маўлення ў залежнасці ад характару суразмоўніцтва (афіцыйнае/неафіцыйнае, кантактнае/ дыстантнае, непасрэднае/ апасродкаванае);
- ахарактарызаваць асаблівасці выказванняў адносна ролевых адносін суразмоўцаў;
- вызначыць жанравыя характарыстыкі сітуацыі маўлення, якая апісана ў тэксце;
- вызначыць адпаведнасць моўных сродкаў абставінам і адрасату;
- апісаць папярэднія падзеі (да пачатку суразмоўніцтва).

Практыкаванні на замацаванне павінны насіць сітуацыйны характар, утрымліваць камунікатыўны каментарый і падводзіць вучняў да стварэння такіх выказванняў, якія непасрэдна функцыянуюць у рэальных зносінах. Напрыклад, тэксты *sms-паведамленняў* ці *бытавых запісак* запатрабаваны ў неафіцыйнай сферы маўлення. Вучням прапануецца практыкаванне на асэнсаванне сітуацыі, дзе ў цэнтры ўвагі знаходзіцца пэўны факт, прычына, якую неабходна выкласці лаканічна і дакладна:

1. *Пасля школы па дарозе дадому мама папрасіла зайсці ў магазін. Аднак у школе ты вымушаны затрымацца. Напішы маме sms-паведамленне, у якім ты патлумачыш прычыну таго, што не можаш выканаць яе просьбу.*

2. *Бабуля папрасіла цябе схадзіць на пошту. У цябе ёсць час, каб выканаць просьбу, але да цябе павінен зайсці сябар, з якім вы дамовіліся пра сустрэчу. Напішы да бабулі запіску, у якой патлумачыш прычыну таго, што выканаеш яе просьбу пазней. Карытайся формуламі маўлення гэтай этыкет.*

Адносна камунікатыўнай мэты тэксты *sms-паведамленняў* ўтрымліваюць адмову як маўленчае дзеянне. Вызначаецца, што пачатак тэксту – зварот – павінен прыцягнуць ўвагу, і разам з тым ён з’яўляецца сродкам выражэння пачуццяў да адрасата. Асаблівасцю такога жанру з’яўляецца ўжыванне ў выказваннях няпоўных і неразвітых сказаў, бо недахоп інфармацыі кампенсуецца за кошт зместу самой сітуацыі маўлення. Размеркаванне аргументаў па ступені важнасці забяспечваесэнсавуюцэласнасць тэксту, стварае магчымасць лагічна выразіць задуму аўтара, перадаць яго камунікатыўны намер. Пры адмове варта падумаць пра тое, як зрабіць гэта тактоўна, каб не пакрыўдзіць чалавека (*прабач, калі ласка..., як толькі вызвалюся, так адразу ж выканану просьбу....*). Зварот да адрасата ў заключэнні выражае завершанасць тэксту, якая праяўляецца насэнсавым узроўні.

Важна давесці вучням, што пры змене сітуацыі маўлення з афіцыйнай на неафіцыйную ці наадварот – тэксты некаторых жанраў (*запрашэнне, віншаванне, ліст, тэлеграма* і інш.) нават пры захаванні тэмы патрабуюць іншага моўнага афармлення. Напрыклад, пры разгледзе *запрашэння* ў камунікатыўным каментарый варта паведаміць, што выказванне ўключае зварот да асобы, указанне прычыны ці падзеі, якая адбудзецца, пераканальную просьбу з’явіцца на ўрачыстасць. Разам з тым разглядаюцца спосабы выражэння камунікатыўнага намеру пры запрашэнні – выкарыстанне развітых звароткаў, ужыванне вобразных сродкаў і сродкаў эмацыйнага ўздзеяння. Засяроджваецца ўвага на эмацыйнай афарбоўцы, якая надаецца зваротку, што дапамагае перадаць пачуццё радасці, павагі, захаплення і непасрэдна накіроўвае на вырашэнне задачы маўлення. Вучні даведваюцца, што існуюць афіцыйныя і неафіцыйныя запрашэнні. Заданне ўтрымлівае апісанне неафіцыйнай сітуацыі: *Уявіце, што набліжаецца адно з сямейных свят. Каб зрабіць сюрпрыз сваім блізкім, вы вырашылі скласці для ўсіх арыгінальныя запрашэнні. На аснове ўласных уяўленняў узнавіце сітуацыі суразмоўніцтва, калі вы звярталіся з запрашэннем да сваіх сяброў ці блізкіх людзей. Сплануйце свае маўленчыя паводзіны ў час запрашэння, арыентуючыся на вашых блізкіх і знаёмых людзей. Якія звароткі вы выкарыстаеце, каб вашы блізкія адчулі клопат і неабходнасць у іх прысутнасці? Каб вашы сябры пераканаліся, што вы вельмі хочаце іх бачыць у сябе ў гэтых? Аформіце запрашэнні так, каб тэксты былі жывымі, выразнымі, адпавядалі той урачыстай сітуацыі, якую вы сабе ўявілі. Пры стварэнні выказвання вучні асэнсоўваюцьсэнсава-эмацыйныя*

магчымасці звароткаў, залежнасць іх ужывання і інтанавання ад камунікатыўнага намеру і мэты маўлення. Разам з гэтым вучні будуць засвойваць спосабы выражэння думкі ў адпаведнасці з мэтай, задачамі і ўмовамі зносін, правілы маўленчых паводзін і формулы маўленняга этыкету. Маўленчае майстэрства будзе прадэманстравана праз уменне знаходзіць і выбіраць найбольш дакладныя, стылістычна і сітуацыйна дарэчныя моўныя адзінкі.

Такім чынам, уменні ствараць тэксты розных жанраў, запатрабаваных у паўсядзённа-побытавых сітуацыях маўленчых зносін, з'яўляюцца надзвычай важнымі ў сістэме практыка-арыентаванага навучання беларускай мове. Пры засваенні маўленчых паняццяў варта ўключаюць заданні, распрацаваныя з улікам складнікаў сітуацыі маўлення, што падвядзе да разумення залежнасці выніку маўлення-мысліцельнай дзейнасці суразмоўцаў ад іх камунікатыўнага намеру і сацыяльна-ролевай характарыстыкі. Пры стварэнні вучнямі ўласных выказванняў у розных жанраў неабходна засяроджваць увагу на сінтаксічным і структурным адзінстве тэксту, што дапаможа зразумець правілы кампазіцыйнай арганізацыі тэксту, прыёмы выражэння задумы. Чым больш асэнсавана будуць падыходзіць вучні да вывучэння маўленчай тэорыі, тым больш трывала будуць замацоўвацца не толькі маўленчыя веды, але і разнастайныя моўныя адзінкі, якія забяспечваюць уменне весці суразмоўніцтва па-беларуску.

Літаратура

1. Львова, С.И. Уроки словесности : 5 – 9 классы / С.И. Львова. – М.: Дрофа, 2001. – 411 с.
2. Николаенко, Г.И. Теоретико-методические основы обучения жанрам речи на уроках русского языка в средней школе / Г.И. Николаенко. – Минск : НИО, 2001. – 271 с.
3. Реферовская, Е.А. Коммуникативная структура текста в лексико-грамматическом аспекте / Е.А. Реферовская. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние. – 1989. – 166 с.

S.V. Martynkevich

Vitebsk State University named after P.M. Masharov

e-mail: svetlana_mrt@mail.ru

The Study of Speechgenresin the Learning process of the Belarusian Language: Communicative Aspect of Activity

Keywords: communication skills, speech genres, styles of speech, speech situation, text.

The article describes the features of studying speech genres in the course of the Belarusian language at the institutions providing general secondary education.

A list of basic communication skills, tasks and examples of communicative exercises aimed at acquiring knowledge and skills to create texts of different speech genres are presented in the article.

А.Г. Мунтян

Бельцкий Государственный Университет имени А. Руссо

anamunt@gmail.com

УДК 372.882

ДИВЕРСИФИКАЦИЯ МЕТОДОВ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ С УЧЕТОМ ТЕОРИИ МНОЖЕСТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА Г. ГАРДНЕРА

Ключевые слова: предмет литературы, «жидкое современное общество», поколение Z, теория множественного интеллекта

Статья выявляет некоторые трудности в преподавании литературы как школьного предмета, которые вызваны, в частности, новой социально-технологической средой. Отсюда и новое поколение школьников и студентов, которые предпочитают компьютерные игры чтению книг. Автор считает, что ориентирование в практике преподавания на теорию множественного интеллекта Гарднера и принципы индивидуализации и плюрализации, от которых она отталкивается, поможет разработать эффективные стратегии преподавания литературы и воспитания вдумчивого читателя.

Роль литературы в формировании ценностных опор личности неоспорима, также, как нельзя оспорить другие значимые влияния литературного воспитания, такие, как формирование личности, решение социальных проблем и конфликтов, нравственно-эстетическое развитие учащихся и др., Литература является одним из основных учебных предметов, который помогает развивать культурное осознание, улучшает языковые навыки, обогащает их воображение.

Филолог и писатель Людмила Сараскина в интервью для Российской Газеты, отметила что задача литературы состоит в формировании «самостоятельно мыслящего человека и творческого читателя». Кристофер Брумфит, автор работ по языку, литературе, преподаванию и языковой политики в

области образования, писал, что литература является обучающей возможностью, которая обеспечивает личностный рост. Для автора важно, что «хороший читатель имеет способность обобщения прочитанного текста, он склонен и к другим аспектам литературной традиции, а также к пониманию личных или социальных категорий, выходящих за пределы литературы» [5, с.188].

Американский литературный критик и автор издания по преподаванию литературы Элейн Шоуолтер отмечает: «Все мы, кто изучает литературу, считают, что это важно не только в образовании, но и в жизни» [7, с.24]. Тот же автор, однако, добавляет: «Большинство преподавателей литературы не уверены в своих полномочиях» [7, с.3]. Это происходит в условиях, когда нарастает чувство тревоги, потому что литература теряет своё неоспоримое положение и значимость в современном обществе. С одной стороны, ситуация связана с модернизацией и технологическим прогрессом. Данный процесс беспокоил интеллектуалов и литераторов ещё со времён начала индустриализации. В прошлом чтение и обсуждение книг было достойным времяпровождением в кругу семьи и друзей, книги были единственным источником знаний и просвещения. Современные технологии предоставили множество альтернатив печатной книге и чтению. Видеоигры и Интернет потеснили культуру вдумчивого чтения. С другой стороны, чувство неуверенности среди преподавателей литературы вызвано недостаточной разработанностью методологической базы предмета. Э. Шоуолтер указывает на множество дебатов о литературном каноне, о преподавании теории литературы, однако практически отсутствуют дискуссии о предмете литературы в школе и о том, как его преподавать.

Скорость происходящих перемен в современном обществе захватывает, мы не можем характеризовать современное общество такими понятиями, как стабильность и долговечность. Социолог Зигмунд Баумэн вводит термен «жидкое современное общество», которое характеризуется гибкостью, непостоянством и дробностью. Эти изменения и трансформации влияют на все слои общества, и, как подчёркивает З. Баумэн, «все наши традиционные верования и отношения меняются, и те фиксированные и прочные узы, то есть семья, класс, религия, брак, работа, учеба становятся хрупкими и неустойчивыми» [3, с.2]. Об этом чувстве раздробленности и отсутствии преемственности писали модернисты в начале XX века. З. Баумэн предупреждает о том, что скорость этих изменений возрастает: «В настоящее время молодые мужчины и женщины вступают в игру жизни, никто не может сказать, какими будут правила игры в будущем. Их единственная уверенность лишь в том, что правила будут меняться много раз до того, как игра будет закончена» [4, с.15].

Таким образом, нынешнее молодое поколение, которое именуется «поколением Z», выросло в ином мире и мыслит совершенно другими категориями. Американский детский психолог Шерри Посник-Гудвин выявила как положительные, так и отрицательные характеристики этого поколения. Они максимально приближены к информации и умеют ею пользоваться, однако они не в состоянии прочитать до конца статью в несколько страниц, скорее предпочитают формат *твитов* и *статусов*. Они способны выполнять несколько задач одновременно, однако образ их мыслей отличается фрагментарностью. Они предпочитают текстовое сообщение живому разговору, компьютеры – книгам, они во всём стремятся к немедленным результатам. Обобщая характеристики школьников, которые были даны учителями, психолог выделяет тот факт, что современные молодые люди любознательны и умны, они очень быстро умеют найти ответ на учебный вопрос. С другой стороны, полагаясь на информационные ресурсы *онлайн*, они не умеют думать и им не хватает терпения для решения комплексных задач, что в будущем может отразиться на умении детально анализировать.

Итак, задача преподавателя литературы усложнилась; с одной стороны, наблюдается вызов нового поколения учащихся, с другой стороны, – это неравное соперничество, всё более осязаемое противостояние литературы и телевидения, Интернета с привлекательными играми и соцсетями. Как следствие, резкое снижение интереса учащейся молодежи к чтению литературы и развитие так называемой «функциональной неграмотности». По определению ЮНЕСКО, этот термин применим к любому лицу, «в значительной мере утратившему навыки чтения и письма и не способного к восприятию короткого и несложного текста, имеющего отношение к повседневной жизни» [2, с.17]. Многие исследователи так называемого «слабого чтения» и функциональной неграмотности молодёжи отмечают, что многие школьники относятся к чтению, как к тяжёлому труду, скучному и унылому, поскольку испытывают недостаток слов и выражений. Есть, конечно, и школьники, которые могут читать вполне грамотно в фонетическом отношении, но слова и образы ничего для них не значат. Они не думают над тем, что читают и не уделяют внимания содержанию. Педагоги подчеркивают, что ученики «поколения Z» лишь скользят по огромным объемам информации, не воспринимая ее, и не всегда могут, даже если захотят, читать то, что понимается под «хорошей литературой».

Согласно *Куррикулуму* по русскому языку и литературе для X-XII классов учебных заведений с русским языком обучения Республики Молдова, «Литературное образование в лицее должно стать функциональным, формирующим, развивающим. При этом его содержание не может не опираться

на некий инвариант, достаточно «гибкий стандарт», который вполне допускает мобильность, возможность последующей трансформации (варианты). Его функция состоит в достижении определенного уровня литературно-художественной подготовленности и развития учащихся» [1, с.9]. Магистральной целью лицейского литературно-художественного образования остается, как и на гимназическом этапе обучения, «совершенствование и развитие ключевых компетенций, ориентированных на формирование вдумчивого и чуткого читателя, способного конструировать и, более того, корректировать свой внутренний мир на основе ориентации в системе эстетических ценностей; в конечном итоге – формирование свободной, гармоничной, творческой личности, адаптированной к условиям современной жизни» [1, с.12]. В Куррикулуме отмечается, что система полученных знаний, сформированных умений и навыков и ценностных отношений необходима школьнику для разрешения определенных проблем, с которыми он может столкнуться в реальной жизни. Хотелось бы выделить наиболее важные ценностные отношения из перечисленных авторами куррикулума, которые следует и можно формировать посредством уроков литературы: стремление к постоянному совершенствованию собственной речи, общению с окружающими людьми; развитие творческого воображения, эстетического вкуса; проявление собственной жизненной позиции; понимание взаимосвязи искусства слова с другими видами искусств [1, с.12]. Это, действительно, ключевые компетенции для нынешнего поколения учащихся. Куррикулум обозначает ведущую цель литературного образования – через подготовку квалифицированного читателя к формированию полноценной личности.

Авторы Куррикулума рекомендуют использовать разнообразные обучающие виды деятельности, например выразительное чтение, комментирование, интерпретация, организация дискуссии, эвристическая беседа, анализ, подготовка монологов-рассуждений, сообщений, рефератов, сочинений, инсценирование [1, с.24]. Эти рекомендации ценны поскольку расширяют диапазон применения методов и приёмов основанных на теории множественного интеллекта Говарда Гарднера.

Согласно Теории множественного интеллекта Г. Гарднера, людям присущ широкий диапазон способностей и потенциалов, которые, вместе взятые или по отдельности, могут быть продуктивно использованы. По определению Гарднера, мы являемся организмами, которые обладают множественными интеллектами. К ним относятся лингвистический интеллект, логико-математический интеллект, пространственный интеллект, телесно-кинестетический интеллект, музыкальный интеллект, межличностный интеллект, внутриличностный интеллект и натуралистический интеллект. Благодаря эволюции, каждый из нас обладает этими интеллектуальными возможностями, которые мы можем мобилизовать и реализовать в соответствии с нашими наклонностями и культурными предпочтениями. Характеризуя свою теорию, Гарднер подчеркивает, что не существует двух людей с одинаковым набором свойств, качеств, комбинацией интеллекта. Индивидуальный профиль складывается из генетического наследия человека и жизненных условий в определённой культуре и в определённой эпохе. Исходя из этих утверждений, Гарднер сделал смелое предположение о дальнейшем развитии образования: «Индивидуализация и плюрализация сделают революцию в образовании; нам больше не придётся обучать всех одним и тем же методом» [6, с.44].

Итак, индивидуализация в обучении означает преподавание с учётом индивидуальных способностей каждого ученика, а также оценивание таким образом, чтобы ученик имел возможность продемонстрировать понимание предмета обучения и применить свои знания и способности в новых ситуациях. Гарднер считает, что такой подход возможен благодаря развитию компьютерных технологий.

Плюрализация призывает применять различные способы и приемы обучения. Чему бы мы не обучали, мы должны уметь довести идею разными путями. Таким образом, нам удаётся охватить большее количество учеников, поскольку некоторые из них лучше научаются путём чтения, другие – когда строят что-нибудь, а третьи легче усваивают материал, когда вовлечены в ролевые игры. Томас Армстронг, исполнительный директор Американского института по методам обучения и развития людских ресурсов, отметил, что одна из самых замечательных особенностей Теории множественного интеллекта проявляется в том, как она обеспечивает восемь различных потенциальных путей к обучению. На уроках может быть представлено широкое разнообразие способов преподавания с использованием музыки, совместного обучения, художественной деятельности, ролевых игр, мультимедиа, экскурсий, внутреннего размышления.

Итак, применение Теории множественного интеллекта в преподавании литературы предполагает проектирование уроков с учётом этих двух существенных положений теории: индивидуализации и плюрализации.

Учителями школ США ТМИ была принята с энтузиазмом и воодушевлением, были организованы конференции и профинансированы проекты, которые поэтапно внедряли ТМИ в процесс обучения. Мы считаем, что необходимо изучить этот опыт и грамотно адаптировать методы и стра-

тегии, направленные на формирование думающего читателя, что является одной из основных задач учителя литературы.

Ниже приводим несколько интересных приёмов, предложенных Дэвидом Лазеаром в его книге *Восемь способов обучения*. Мы адаптировали некоторые из них и думаем, что они помогут разнообразить методическую копилку учителя.

Телесно-кинестетический интеллект:

- Ролевая игра (на основе прочитанного) – ученики разыгрывают диалоги между персонажами и придумывают костюмы.
- Изображение, рисунок, поясняющие основной сюжет – ученики выражают своё понимание прочитанного через рисунок.
- Отождествление с символом или литературным героем – ученик олицетворяет символ или персонаж и объясняет, что он чувствует и почему.

Пространственный интеллект:

- Графические организаторы – учащиеся используют графические организаторы (диаграммы Венна, блок-схемы, графики, карты памяти).
- Использование разных видов искусства – учащиеся могут выразить своё понимание прочитанного, используя моделирование, придумывая декорации для определённых сцен.
- Коллаж – учащиеся составляют коллаж по ходу чтения произведения.
- Флэш-карты – учащиеся могут составить свои флэш-карты (слово рядом с рисунком или символом) тех слов, значение которых они не знали.

Музыкальный интеллект:

- Воспроизведение музыки, которая подходит по тональности к прочитанному рассказу или отрывку – учащиеся могут сами найти соответствующую музыку (индивидуально или в группах).
- Написание музыки к прочитанному – учащегося с доминантным музыкальным интеллектом эта задача увлечёт, остальные учащиеся слушают и высказывают мнения; можно предложить учащимся связать различные виды музыки и ритма с различными персонажами, частями рассказа.
- Чтение стихов – стихи читаются вслух в классе, чтобы уловить мелодию рифмы и ритма.

Логико-математический интеллект:

- Вопросы в форме силлогизмов – учащиеся находят ответы, заполняя структуру «Если ..., то ...».
- Использование сходств и сравнений между персонажами или рассказами, чтобы продемонстрировать понимание – в этом случае эффективно используются графические организаторы.
- Создание «временной линии» – учащимся предлагают начертить «временную линию», чтобы показать порядок событий.
- Создание таблиц характеристик персонажей – учащиеся суммируют самые важные/положительные/отрицательные характеристики персонажей рассказа.

Межличностный интеллект:

- Чтение в парах – учащиеся читают отрывок с партнёром и обсуждают события, поступки, речь героев.
- Чтение вслух для партнёра – ученики читают друг для друга вслух, при этом стараясь читать выразительно, чтобы донести до слушателя суть прочитанного.
- Литературный кружок – учащиеся разделяются на группы и обсуждают прочитанные отрывки, каждому ученику уделяется время для высказывания своих мыслей, обсуждаются темы, конфликты, чувства персонажей.

Внутриличностный интеллект:

- Читательский уголок – можно оформить в классе специально отведенное место, которое станет комфортным для индивидуального чтения.
- Индивидуальный отклик – учащимся предлагается выбрать свой способ показать, как они понимают прочитанное. Это может быть рисунок, коллаж, постер, танец, монолог одного из персонажей или даже самого автора.
- Чтение «про себя» – учащимся предоставляется время для чтения в классе, не на скорость а для того, чтобы каждый мог читать со своей скоростью и спокойно мог обдумать прочитанное.
- Читательский или словарный дневник – ученикам предлагается вести такие дневники, в которые они записывают названия прочитанных книг, их авторов, свои мысли, интересные высказывания персонажей, интересные или новые слова и выражения с объяснениями, а также вопросы, над которыми они раздумывают.
- Аудиокниги – ученикам предлагается слушать рассказ и/или одновременно следить по книге.

Осознавая цели и задачи преподавания литературы, а также трудности, связанные с преподаванием предмета в современных условиях, необходимо найти пути преодоления трудностей и максимально приблизиться к тем, кому эти уроки литературы предназначены: нашим умным, но неусидчивым и нетерпеливым ученикам «поколения Z». Предложенные выше приёмы – лишь маленькая часть методического разнообразия, которое вытекает из принципов Теории множественных интеллектов. К сожалению, в нашей Республике пока нет последовательного и системного применения теории Гарднера, но мы надеемся что дальнейшее исследование этого направления и внедрение его в практику поможет улучшить литературное воспитание молодёжи.

Литература

1. Горшкова Р., Горленко Ф., Сузанская Т. Русский язык и литература. Куррикулум для лицеев с русским языком обучения (X-XII классы) Кишинев - 2010 [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://biblionline.md/uploads/acte_normative/Limba%20si%20literatura%20rusa_sc_alolingva_Curriculum.pdf. - Дата доступа: 20.12.2016.
2. Куно К. Чтение во Франции. М., 1992. – 23 с.
3. Bauman, Z. Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, - 2000. – 234 p.
4. Bauman, Z. Alone Again: Ethics After Certainty. London: Demos, 1994. – 46 p.
5. Brumfit, Ch. J. Reading skills and the study of literature in a foreign language. In Brumfit, C.J.; Carter, R. A. Literature and language teaching. Oxford: Oxford University Press, 1986. – 293 p.
6. Gardner, H. Intelligence Reframed. Multiple Intelligences for the 21st Century. Basic Books, NY., - 1999. - 292 p.
7. Showalter, E. Teaching Literature. Oxford: Blackwell, 2003. – 166 p.

A.G. Muntean

“A. Russo” State University of Balti, Moldova
anamunt@gmail.com

Diversifying the Teaching of Literature by Applying H. Gardner's Theory of Multiple Intelligences

Key words: literature as school subject, liquid modernity, generation Z, theory of multiple intelligences.

The article draws on some of the difficulties in teaching literature as a school subject, emerging from the new social and technological environment and the new generation of students, who prefer digital games to reading books. The author believes that Gardner's theory of Multiple Intelligences, due to its principles of individuation and pluralization, offers efficient strategies that can make the teaching of literature achieve its aims, namely in educating a thoughtful reader.

С.В. Николаенко

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: ns-lk@mail.ru

УДК 371.214.2-047.23:811:82

ЛИТЕРАТУРА И ЯЗЫК В АКСИОЛОГИЧЕСКОМ ПОЛЕ УРОКА

Ключевые слова: аксиологическое поле урока, ценности культуры, аксиологическое направление, нормативно-регулирующее направление, направление художественной культуры, аксиологические ориентиры.

На уроках литературы и языка ученик познает мир через осознание себя, своей теоретической и предметной деятельности в нем. И этим определяется аксиологическое поле урока, для которого в статье названы направления, содержание и виды деятельности.

В последние десятилетия активно развивается антропоцентрическая парадигма в целом ряде гуманитарных наук, в том числе и в педагогике, где еще более усилилось внимание к человеку, к его взаимодействию с внешним миром и познанию собственного внутреннего мира. С позиций антропоцентрической парадигмы, человек познает мир через осознание себя, своей теоретической и предметной деятельности в нем. Этим и определяется аксиологическое поле, в частности, таких учебных предметов, как русский язык и русская литература. Под **аксиологическим полем** урока мы понимаем *формирование у учащихся ценностного видения особенностей и закономерностей бытия литературного произведения, выраженного в различных видах культур (материальной, социальной, духовно-нравственной), отражающих ценности национального культурного наследия.*

Аксиологическая проблематика в современных научно-методических исследованиях занимает основное место, поскольку цель учебного процесса не просто обучение, а формирование личности обучаемого путем вхождения ее в социум и культуру, т.е. этот процесс приобретения материальной и духовной культуры в контексте изучения русского языка и литературы в системе общего среднего образования рассматривается не как управление личностью, а как процесс социокуль-

турного развития личности, рассматриваемый как взаимосвязанный процесс овладения междисциплинарными сведениями (понятиями, категориями, ключевыми терминами и их значениями и т.д.), ценностями материальной, социальной, духовно-нравственной, художественной культуры, способами выражения которых являются язык, литература, искусство, история, культурология и др., а также овладение способами учебной речевой деятельности, опытом международного взаимодействия [2]. *Наше внимание привлекает ценностный подход, «в котором культура трактуется как совокупность духовных и материальных ценностей, создаваемых людьми», и нормативный подход, «в русле которого культура – это совокупность норм и правил, регламентирующих жизнь людей»* [1, с.14].

Ключевые слова, обозначающие важнейшие реалии и понятия духовной и материальной культуры, должны изучаться на уроках литературы в связи с историей русского и белорусского народов, так как развитие народа и языка помогает объяснить природу культуры, взаимосвязь духовности и поведения народа, изучить систему представлений о мире, понятий, жизненных установок, правил, законов, по которым жил народ. Изучение культурно-исторических сфер литературы и языка позволяет проследить диалектику понятий, категорий, самой среды, формирующей духовность и эмоциональный опыт народа.

В процессе анализа исследований в методике, педагогике, литературоведении, культурологии мы определили следующие приоритетные содержательные направления формирования аксиологических ориентиров учащихся в контексте обучения русскому языку и литературе:

- *аксиологическое* (ценностное) – изучение реальных процессов культуротворческой деятельности людей, создающих материальные, социальные, духовно-нравственные и художественные ценности на основе письменных источников, с помощью которых передается коллективная память человечества, совокупность создаваемых и передаваемых из поколения в поколение знаний, умений, традиций и ценностей;

- *нормативно-регулирующее* – овладение базисными элементами духовно-нравственной культуры (обычаи, нравы, законы – нормативная система культуры. На последней ступени обучения в системе общего среднего образования усвоению подлежит культурная регуляция человеческой деятельности, осуществляемая через комплекс ценностей, которые не предписывают ориентиров, а указывают на то, что необходимо почитать, уважать, сохранять);

- *художественной культуры* (искусство как социокультурный феномен) – познание разнообразных художественных ценностей творческой деятельности: праздники, ритуалы, обряды; творческая деятельность в сферах литературы, живописи, музыки и т.д. на основе ознакомления с артефактами материальной культуры и продуктами творческой деятельности людей разных эпох, а также средств массовой коммуникации, которые формируют гуманистические представления посредством обращения к общечеловеческим ценностям художественной культуры и как следствие – возможность организации внутрикультурного и межкультурного диалога.

Культура через литературу и язык нашла удивительную возможность беспредельно расширить человеческий опыт, раздвинуть пространственные и временные границы: человек, например, не изучает мифологическую или художественную (создаваемую художественным текстом) реальность, а как бы живет в ней, переносясь в любую точку пространства и времени: в славянское поселение I тысячелетия, средневековый белорусский город, на крестьянский двор или в имение помещика и т. д.

Таким образом, изучение на уроках литературы и языка культуры – это все свойственные данному народу способы жизни и деятельности в мире, а также отношения между людьми (обычаи, ритуалы, особенности общения и т. д.) и способы видения, понимания и преобразования мира.

Культура есть средство самореализации человека, фактор его социального развития. Вне человеческой культуры не развивается психика человека. Культура не наследуется генетически, а усваивается методом научения, отсюда важность такого научения.

Из этого следует, что в уроки литературы и языка нужно включать **символы, эталоны**, стереотипы, выявленные из произведений литературы, искусства, народной духовной культуры, фольклорного и обрядового творчества. Чтобы были понятны источники, откуда были выделены символы, приводим краткие сведения о произведениях литературы, музыки, поэзии и т. д.

Какие сведения нужно использовать? Например, в литературе существует определенный набор текстов, без которых белорусская и региональная (витебская) культура стала бы значительно беднее. Первые литературные произведения, с которыми необходимо хотя бы бегло ознакомить учащихся, – это древние религиозные рукописи.

Хутынский служебник – рукописный памятник XII–XIII веков, место его создания – Полоцкая земля. Название *Хутынский* связано с тем, что найден он был в Хутынском монастыре в Новгороде. Написан памятник уставом на пергаменте на 30 листах на древнеславянском языке и включает литургии, молитвы, две миниатюры с изображениями Василия Великого и Иоанна Златоуста, три заставки и инициалы.

Оршанское Евангелие найдено в Орше в 1812 году. Считается, что создано оно на Полоччине. Сохранилось 42 листа (без начала и конца), написанных уставом второй половины XIII века. Евангелие отличается высокохудожественным оформлением: много заставок и инициалов, заглавные буквы содержат в себе изображения человека и фигур зверей.

Полоцкое Евангелие – есть три рукописных произведения, которые датируются концом XII – началом XIV века. Первое написано уставом в два столбца на 172 листах, второе – полууставом в один столбец на 196 листах, третье – уставом в два столбца на 144 листах. Все они украшены заставками и инициалами.

Друцкое Евангелие – написано на церковнославянском языке уставом XIV века на 376 страницах с позолоченными краями. Главная его ценность – историческая, показывающая, какого совершенства достигло рукописное производство книг на Витебщине.

Рассматриваемые Евангелия показывают, что грамотность на Витебщине была высокой. Грамотными были не только переписчики-монахи и богатые граждане, но и ремесленники. Чтение, декоративно-прикладное искусство формировали своеобразную культурную атмосферу древне-белорусских городов Витебщины.

Жития, сказания о святых не были продуктом народного творчества, их создавали духовные лица, но адресованы они были всему населению, т. к. в них поднимались социальные темы, представляющие интерес для каждого человека того времени, поэтому «Жития» были наиболее распространенным и популярным родом литературы (ярчайшим литературным произведением данного жанра является «Житие Евфросинии Полоцкой» (1187)).

Современная литературная жизнь Витебщины представлена именами В. Быкова, В. Короткевича, Р. Бородулина, Г. Буравкина, А. Вертинского, Д. Симановича, В. Попковича, Н. Наместникова, Е. Крикливец, О. Русилко и др.

В новейшую эпоху рубежа тысячелетий необходим особый модус получения знаний – синтез. Современная наука доказала наличие глубинного изоморфизма всего в мире – живого и неживого, т.е. доказала то, что хорошие поэты и писатели знали давно и говорили об этом. Так, М.И. Пришвин, восхищаясь красотой кристаллов замерзшей воды, писал, что они близки по форме к растениям и что «связь между теми и другими формообразованиями очевидна». При таком понимании миропорядка настало время для возникновения такого мировидения, которое обладало бы междисциплинарным потенциалом. И здесь на помощь приходит синергетика. Сам этот термин многозначен: это и методология, и подход, и научное направление, заключающееся в абсолютном принятии принципа целостности и системности.

На наших глазах, утверждает Ю.С. Степанов, возникает «единый мир информации, подобный единому миру природы вокруг нас» [3, с.101].

В школьном образовании тоже необходимо говорить о целостности мира, о возможности его комплексного отображения. Покажем возможности комплексного подхода к выявлению важнейшей ценности христианской духовной культуры на примере праздника *Рождества*.

Рождество, как и другие христианские праздники, связано с рядом ассоциативных образов, которые возникают в подсознании людей. Однако образы, или иначе мыслеобразы, появляющиеся в качестве картинок, отличаются у различных людей. Это может быть непосредственно связано со знаниями человека или же зависеть от уровня духовного развития личности. Для доказательства этого сравним образы у гимназистов и поэтов XX в., писавших о Рождестве.

Гимназистам было задано несколько вопросов:

1. Что такое «Рождество Христово»?
2. Как вы понимаете слова: волхвы, вертеп, погост?
3. Какие слова, образы являются ключевыми в стихотворениях Бориса Пастернака «Рождественская звезда» (1947) и Иосифа Бродского «Рождественская звезда» (1987).

На первый предложенный вопрос около 15% учащихся ответили, что это христианский, библейский праздник, связанный с рождением Иисуса Христа; около 80% гимназистов полагают, что это обычный праздник, однако семейный, новогодний, сопровождающийся дарением подарков и объединяющий всех людей. Итак, на сегодняшний день только небольшое количество молодых людей современного поколения не утратили настоящего понимания Рождества, т.к. этот праздник считается вторым главным из двенадцати праздников христианской церкви (после Пасхи).

На второй вопрос учащиеся ответили так:

Волхвы – название в Древней Руси служителей дохристианских культов, знахарей, считавшихся чародеями, иногда – восточных мудрецов, звездочетов. Волхвы, по Библии, следуя за Вифлеемской звездой, принесли новорожденному Иисусу в дар золото, смирну, ладан. В результате опроса выяснилось, что около 60% учащихся не знают, кто такие волхвы.

На вопрос, что такое вертеп, мы получили следующие ответы:

1) пещера, потаенное место (устаревшее значение); 2) место, где собираются с преступными или другими неблаговидными целями, притон; 3) народный украинский кукольный театр, получивший распространение в XVII–XIX вв. Вертеп близок белорусской батлейке, русскому театру Петрушки. Около 40% учащихся ответили «Не знаю».

Погост, по мнению учащихся, – это 1) сельское кладбище; 2) административно-территориальная единица на Руси и 43% ответили «Не знаю».

Проведенный опрос свидетельствует, что незнание лексики, связанной с событиями Рождества, затрудняет процесс восприятия названных стихотворений учащимися, поскольку только около 40% смогли определить идею произведений. Приземленное восприятие стихотворений показывает, что учащиеся обладают низким уровнем духовного просвещения. Меркантильное восприятие Рождества превалирует над духовным.

Стихотворения Б. Пастернака и И. Бродского завораживают нас своей поэтической красотой, глубиной смысла, мелодичностью, буйством стихий и философией бытия человеческого. У Иосифа Бродского есть целый цикл «Рождественские стихи». «У меня была идея в свое время, когда мне было 24–25 лет, на каждое Рождество писать по стихотворению», – отмечал И. Бродский. К 1972 г. он написал на эту тему семь стихотворений. После изгнания из страны рождественская тема практически уходит из поэзии Бродского, но, начиная с 1987 г. и до конца жизни, он опять каждый год пишет по одному стихотворению накануне Рождества. Открывает «цикл в цикле» «Рождественская звезда». Последним же стало «Бегство в Египет», написанное в декабре 1995 г., за месяц до смерти. Знакомство с этими стихами позволит учащимся по-новому увидеть данный праздник, почувствовать его значимость для человечества.

Образы, встречающиеся в стихотворениях русских поэтов XX в. о Рождестве, традиционны (Младенец, Мария, волхвы, звезда, горы и др.), что связано с каноническим библейским сюжетом Рождества.

Знание особенностей изображения Рождества Христова в живописи дополнит образы учащихся, расширит их знания. Как отмечают историки церкви, праздник Рождества Христова был заимствован восточной церковью у Рима.

В западном искусстве под названием «Рождество Христово» чаще всего изображаются сцены поклонения пастухов и волхвов. Эта тема нашла яркое отражение в изобразительном искусстве. Рождение Христа в пещере изобразил Пьетро Каваллини на своей мозаике в церкви Санта Мария и Трастевере в Риме.

Традиционным является изображение звезды значительно большего размера, чем другие звезды на небосклоне в этой сцене, и необычайно яркой; иногда она прямо над домом; младенец в ее лучах. Джотто, подчеркивая необычность звезды, изображает ее в виде кометы.

Сонм молящихся и поющих хвалебную песнь ангелов мы видим у Бартоло ди Фредди, Сандро Боттичелли и у других художников.

В русской культуре тема Рождества нашла отражение во фресках и иконах. Так, ярославские мастера Д.Г. Плеханов и Ф. Игнатьев сценами данного праздника расписали несколько ярославских храмов.

В памятниках христианского искусства – византийского (русского) и западного – Поклонение волхвов изображается то вместе с Рождеством Иисуса Христа, то отдельно. Как в византийском, так и в западном искусстве пещерная обстановка Рождества иногда исчезает, а иногда остается. Младенец же предстает в возрасте двух-трех лет. Дева Мария может восседать на троне, а младенец сидит у нее на коленях с благословляющим жестом или со свитком в руках.

Соединяя Рождество с Поклонением волхвов, художники должны были считать, что два этих события следовали вскоре одно за другим, когда Святое семейство находилось еще в пещере; разделяя же их, они и сами события представляли себе отстоящими друг от друга.

События Рождества нашли отражение и в музыке. Например, в произведениях П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и др.

Таким образом, работа с учащимися в направлении формирования у них системы ценностей должна вестись в четырех направлениях: формирование материальных, социальных, духовных и художественных ценностей. Если нами берутся для анализа важнейшие для данного народа ценности, то они должны быть отображены в разных видах искусства, а потому важен интегративный подход к изучению ценностей. Анализ лирики, посвященной Рождеству, невозможен без изучения наследия живописи Средневековья, эпохи Возрождения, Нового времени, так как образная поэтическая система тесно переплетается не только с евангельским сюжетом, но и сюжетами живописных полотен, а также с музыкальными произведениями.

Таким образом, мы в статье рассмотрели ценности как цели, ориентирующие человека в его деятельности и детерминирующие его поведение, поскольку в процессе обучения русскому языку и лите-

ратуре необходимо формировать ценностное сознание, ценностные отношения ученика к миру, обществу, жизненным установкам и т.д., формировать систему ценностей и норм, регулирующих взаимодействие личности учащегося и общества в условиях современного этапа его развития.

Литература

1. Маслова, В.А. Лингвокультурология : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / В.А. Маслова. – М. : Академия, 2001. – 208 с.
2. Николаенко С.В. Теория и практика социокультурного развития учащихся 5–11 классов: национально-культурный содержательный аспект в контексте обучения русскому языку : монография / С.В. Николаенко. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2015. – 252 с.

S.V. Nikolaenko

Vitebsk State University named after P.M. Masherov

e-mail: ns-lk@mail.ru

Literature and Language in the Axiological Frame of the Lesson

Key words: axiological frame of the lesson, cultural values, axiological direction, legal and regulatory direction, literary direction, axiological reference points.

A student can study the world by means of literature and language, his theoretical and practical activity in the world. Thus, the axiological frame of the lesson is determined. The directions, the content and different kinds of activity within this frame are prevented in the article.

Т.М. Пучынская

Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт

e-mail: pvs71@mail.ru

УДК 371.314.6:821.161.3

УНУТРЫПРАДМЕТНЫЯ СУВЯЗІ Ў ПРАЦЭСЕ АРГАНІЗАЦЫІ ПРАЕКТНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ НА ЎРОКАХ ЛІТАРАТУРЫ

Ключавыя словы: унутрыпрадметныя сувязі, мастацкая камунікацыя, праектная дзейнасць, старшакласнікі, літаратурная адукацыя.

У артыкуле разглядаюцца праблемы арганізацыі праектнай дзейнасці на ўроках літаратуры на аснове ўнутрыпрадметных сувязей. Паказваюцца патэнцыяльныя магчымасці і перспектывы працы старшакласнікаў у межах праектаў, падкрэсліваецца каштоўнасць унутрыпрадметных сувязей у арганізацыі ўзаемадзеяння вучэбнага матэрыялу пры вывучэнні літаратуры на павышаным і базавым узроўнях.

Літаратурная адукацыя школьнікаў патрабуе рэалізацыі прынцыпу сістэматычнасці і сістэмнасці, калі «пры вывучэнні курса ўстанаўліваюцца знешнія і ўнутраныя сувязі паміж тэорыямі, законамі, фактамі, якія адлюстроўваюць у свядомасці вучня не толькі паняцці або нават законы, а тэорыі (Л. Я. Зорына) і цэласную навуковую карціну свету» [3, с.229]. Сістэмны падыход мае разнастайныя аспекты яго рэалізацыі, адзін з якіх — унутрыпрадметныя сувязі, аналіз твораў нацыянальнай літаратуры ў цесных генетычных, кантактных і тыпалагічных сувязях.

Найбольш актуальна выкарыстанне ўнутрыпрадметных сувязей у старшых класах, калі абавязваюцца веды вучняў, атрыманыя на папярэдніх этапах літаратурнай адукацыі. У старшых класах школьная праграма па беларускай літаратуры пабудавана ў адпаведнасці з гісторыка-храналагічным прынцыпам. Унутрыпрадметныя сувязі даюць магчымасць убачыць дынаміку літаратурнага працэсу, традыцыі і наватарства ў развіцці нацыянальнай літаратуры.

Педагагічна абгрунтаваным, на наш погляд, з'яўляецца выкарыстанне ўнутрыпрадметных сувязей у працэсе арганізацыі праектнай дзейнасці. Праца над праектам фарміруе шэраг даследчыцкіх уменняў старшакласнікаў: вылучаць праблему, структураваць матэрыял, падбіраць аргументы для пацвярджэння гіпотэзы. Праектная дзейнасць дапамагае таксама фарміраваць навыкі самастойнай працы, уменне працаваць з рознымі крыніцамі інфармацыі. Спецыфіка працы над праектам заключаецца ў накіраванасці на канкрэтны вынік, які можна атрымаць пры вырашэнні пэўнай праблемы. Этапы праектнай дзейнасці суадносяцца з навуковым даследаваннем. У працэсе адносна самастойнай пошукавай працы старшакласнікі засвойваюць новыя веды, развіваюць чытацкія ўменні і навыкі даследчыцкага характару.

Сучасная метадычная навука прапануе настаўніку літаратуры сістэмны падыход да выкарыстання ўнутрыпрадметных сувязей. С. А. Зінін адзначае, што літаратурнае ўзаемадзеянне адбываецца на трох узроўнях мастацкай камунікацыі: мастацкіх універсальных, міжтэкставага мастацкага

ўзаемадзеяння і гісторыка-біяграфічных сувязей [1]. Веданне настаўнікам асаблівасцей мастацкай камунікацыі дазваляе паслядоўна рэалізаваць унутрыпрадметныя сувязі на ўроках літаратуры.

Найбольш «кантактным» узроўнем мастацкай камунікацыі з'яўляюцца гісторыка-біяграфічныя сувязі. Пад кіраўніцтвам настаўніка вучні аналізуюць асобаснае ўзаемадзеянне паміж пісьменнікамі (знаёмства, перапіска, сяброўства, сустрэчы, супрацоўніцтва ў межах літаратурнага аб'яднання і інш.), параўноўваюць факты біяграфіі. Гісторыка-біяграфічныя сувязі, аднак, не абмяжоўваюцца толькі асобаснымі кантактамі пісьменнікаў. Старшакласнікі павінны ўбачыць гісторыка-літаратурны кантэкст пэўнай эпохі, высветліць адносіны мастака слова да падзей часу, народа, гісторыі, звярнуць увагу на абставіны, што паўплывалі на фарміраванне светапогляду.

Асноўным прыёмам навучання ў працэсе выкарыстання ўнутрыпрадметных сувязей з'яўляецца параўнанне. Звяртаючыся да гісторыка-біяграфічных сувязей, школьнікі знаходзяць у лёсе пісьменнікаў не толькі аналогіі, падабенства, але і адрозненне, высвятляюць змест «дыялогу ў культуры», сутнасць палемікі, дыскусіі.

Праблемнае поле праектаў, заснаваных на гісторыка-біяграфічных сувязях, даволі разнастайнае. Вучням 11 класаможна, напрыклад, прапанаваць тэму «В. Быкаў і А. Адамовіч: блізкасць лёсаў». Творчасць В. Быкава вывучаецца манаграфічна, знаёмства з літаратурнай дзейнасцю А. Адамовіча арганізуецца ў межах аглядавай тэмы (беларуская літаратура на сучасным этапе). Прэзентацыя вынікаў праектнай дзейнасці адбываецца на аглядавых занятках.

У дадзеным праекце вучні выступаюць у ролі «біёграфістаў» В. Быкава і А. Адамовіча, знаёмяцца з фактамі іх творчага і асабістага ўзаемадзеяння. Старшакласнікі праводзяць наступны параўнальны аналіз: В. Быкаў і А. Адамовіч як творчыя асобы, пакаленне, да якога належаць пісьменнікі, іх лёс, вопыт ваенных падзей, шматгадовае сяброўства. Старшакласнікі знаёмяцца з перапіскай В. Быкава і А. Адамовіча, у месце якой звяртаюць увагу на ацэнку В. Быкавым «Хатынскай аповесці», знаходзяць цікавыя выказванні А. Адамовіча адносна каштоўнасці памяці пра вайну. Дапаўняюць змест вучнёўскага праекта аўтабіяграфічныя дыялогі В. Быкава з А. Адамовічам, інтэрв'ю А. Адамовіча з В. Быкавым, сумесныя фотаздымкі пісьменнікаў.

Праектная дзейнасць вучняў арганізуецца ў працэсе знаёмства як з аглядавымі, так і з манаграфічнымі тэмамі. У межах вывучэння творчасці пісьменніка старшакласнікі могуць распрацаваць праект «Творчы і сяброўскі асяродак В. Быкава». Удадзеным выпадку акцэнт будзе зроблены на ўзаемадзеянні В. Быкава і, напрыклад, Р. Барадуліна — прадстаўнікоў розных тыпаў творчай асобы. З вынікамі праектнай дзейнасці школьнікі выступаюць на ўступных або заключных занятках па творчасці пісьменніка.

Падрыхтоўка праекта патрабуе прадумвання канкрэтнага выніку, «прадукта» дзейнасці школьнікаў. Праекты, звязаныя з творчасцю В. Быкава, завяршаюцца, напрыклад, падрыхтоўкай дакладаў, прэзентацый. Карысным у плане літаратурнага развіцця школьнікаў стане стварэнне зборніка цытат і выказванняў В. Быкава і А. Адамовіча на тэму вайны, узятых з мастацкіх твораў, інтэрв'ю, перапіскі. Даклады, падрыхтаваныя вучнямі ў межах праектнай дзейнасці, могуць быць прадстаўлены не толькі на ўроку літаратуры. Калі вынікі працы маюць элементы навізны, яны могуць быць прэзентаваны на школьнай або гарадской навукова-практычнай канферэнцыі.

Эфектыўнымі ў плане літаратурнага развіцця старшакласнікаў з'яўляюцца праекты, заснаваныя на аналізе міжтэкставага мастацкага ўзаемадзеяння. Дадзены ўзровень мастацкай камунікацыі прадугледжвае дэталёвы параўнальны аналіз літаратурных твораў. Старшакласнікі высвятляюць уплыў адных мастацкіх з'яў на іншыя, традыцыі і наватарства ў развіцці літаратуры, «дыялог мінулага і сучаснага ў чалавечай памяці» [1].

На ўзроўні міжтэкставага мастацкага ўзаемадзеяння вучням 11 класа можна прапанаваць праект «Тэма калектывізацыі ў творчасці У. Бутрамеева і І. Мележа». Драма У. Бутрамеева «Страсці па Аўдзею» закранае праблему зямлі, чалавека і ўлады, традыцыйную для беларускай літаратуры. Прыкметнае ўзаемадзеянне ў тэматыцы твора і характары герояў назіраецца з раманам І. Мележа «Людзі на балоце».

У працэсе праектнай дзейнасці школьнікі параўноўваюць вобразы Аўдзея і Васіля Дзятла, знаходзяць у іх характэрныя рысы: жаданне быць гаспадаром на зямлі, імкненне дасягнуць дабрабыту цаной уласнай працы, уменне адстаяць сваю пазіцыю. У вучняў фарміруецца ўменне даваць параўнальную характарыстыку герояў. На матэрыяле драмы У. Бутрамеева «Страсці па Аўдзею» і рамана І. Мележа «Людзі на балоце» старшакласнікі аналізуюць пераемнасць ідэй, маральных калізій, тыпаў характараў герояў ў літаратуры. Абодва аўтары асэнсоўваюць трагедыю селяніна-гаспадара ў час калектывізацыі. Важна, аднак, зарыентаваць школьнікаў не толькі на агульнасць тэматыкі і праблематыкі твораў, падабенства ў ідэйным змесце вобразаў герояў. Неабходна высветліць адметнасць аўтарскага пісьма, прааналізаваць тэксты на ўзроўні пераемнасці літаратурных эпох. Эфектыўнасць дадзенага праекта, які рэалізуецца ў межах аглядавай тэмы (бе-

ларуская літаратура на сучасным этапе), бачыцца ў забеспячэнні сувязі паміж вывучэннем літаратуры ў 10 і 11 класах.

Аналіз міжтэкставага мастацкага ўзаемадзеяння мэтазгодна праводзіць і ў межах творчасці асобнага пісьменніка. Вучні 10 класа могуць параўнаць аповесці В. Быкава «Знак бяды» і «Жураўліны крык» — твор, вывучаны ў сярэдніх класах. Абедзве аповесці напісаны на тэму вайны. Школьнікі, аднак, павінны заўважыць дынаміку ў развіцці творчасці пісьменніка. «Жураўліны крык» у жанравых адносінах з’яўляецца «франтавой» аповесцю, «Знак бяды» — творам, у якім паказана вайна на акупаванай тэрыторыі. Старшакласнікі прыходзяць да высновы, што пісьменнік паглыбляе праблематыку твораў, у якіх паказаны чалавек на вайне, стварае новыя тыпы характараў герояў, імкнецца да шматпланавасці ў адлюстраванні ваенных падзей.

Параўнальны аналіз на ўзроўні міжтэкставага мастацкага ўзаемадзеяння мэтазгодна праводзіць у наступным напрамку: тэматыка, праблематыка твораў, асаблівасці жанру, кампазіцыі, характарыстыка літаратурнага героя. Кожны ўдзельнік праекта аналізуе адзін з пералічаных аспектаў міжтэкставага ўзаемадзеяння і прадстаўляе яго ў выглядзе даклада. Змест праекта можа быць дапоўнены матэрыяламі, што актуалізуюць асобныя вопыт школьнікаў, напрыклад, запісамі ўспамінаў сваякоў (бабуль, дзядуль), знаёмых пра ваенныя падзеі на фронце або на акупаванай тэрыторыі. Школьнікамі могуць быць выкарыстаны дакументальныя сведчанні, запазычаныя з іншых крыніц інфармацыі (падручнікі па гісторыі, матэрыялы перыядычнага друку і інш.). Завяршаецца праект напісаннем сачынення «Чаму вучаць трагічныя старонкі гісторыі (паводле твораў В. Быкава)». Матэрыялы праекта пажадана аформіць у выглядзе альбома, які змяшчае раздзелы: «“Знак бяды” і “Жураўліны крык”: параўнальны аналіз ваенных аповесцей В. Быкава», «Успаміны сведкаў вайны», «Сачыненні “Чаму вучаць трагічныя старонкі гісторыі (паводле твораў В. Быкава)”».

Значымі для літаратурнага развіцця старшакласнікаў з’яўляюцца праекты, у якіх даследуюцца сувязі мастацка-ўніверсальнага характару. Мастацкія ўніверсаліі (архетып, міфалагема, «вечны» матыў, топас) маюць важнае метадалагічнае значэнне і адкрываюць для чытача-школьніка воістак шырокія гісторыка-культурныя абагульненні» [1].

На заключным этапе літаратурнай адукацыі школьнікі могуць распрацаваць праект «Матыў “раскіданага” гнязда ў беларускай літаратуры». Праца ў межах дадзенага праекта дазволіць старшакласнікам убачыць мастацкія якасці ўніверсальнага характару ў праграмных творах.

Беларускія пісьменнікі традыцыйна імкнуцца асэнсаваць філасофскія і светапоглядныя праблемы, звязаныя з лёсам народа, яго складаным шляхам гістарычнага развіцця. Некаторыя «адвечныя» пытанні беларусаў выяўляюцца ў матыве «раскіданага» гнязда, страчанага бацькоўскага дому. Пачынаючы з аднайменнага твора Я. Купалы, гэты вобраз успрымаецца ў беларускай літаратуры як сімвал краху, няшчасця. Матыў «раскіданага» гнязда з’яўляецца скразным, у разнастайных варыяцыях ён паўтараецца не толькі ў класічнай, але і ў сучаснай літаратуры.

За аснову распрацоўкі дадзенай тэмы праекта, безумоўна, будзе ўзята драма Я. Купалы «Раскіданае гняздо». Вучні заканамерна прыходзяць да высновы, што разбурэнне хаты Зяблікаў успрымаецца як сімвал жыццёвай катастрофы герояў, за якой бачыцца драма Беларусі. Далейшае развіццё зместу праекта звязваецца з аповесцю В. Быкава «Знак бяды», у якой адчуваецца «працяг купалаўскага трагедыйнага матыву, таксама паказваецца крах традыцыйнага “гнязда”» [2, с. 102]. В. Быкаў паказвае іншыя ў параўнанні з Я. Купалам гістарычныя абставіны, ідэйны змест твораў, аднак, мае падабенства. Сядзіба Багацькаў таксама, як і хата Зяблікаў, знішчана. Разбурэнне сялянскай хаты ў В. Быкава і Я. Купалы ўспрымаецца як сімвал трагедыі ўсяго народа, руйнавання жыцця.

Страта бацькоўскага дома ў час нялёгкіх гістарычных выпрабаванняў асэнсоўваецца і сучаснымі пісьменнікамі. Вобраз хаты, якую неабходна адстаяць, прысутнічае ў драме У. Бутрамеева «Страсці па Аўдзею». Праяўляючы сапраўдную волю да жыцця, галоўны герой абараняе сваю сям’ю, гаспадарку, зямлю.

Рэалізацыя праекта па матывах «раскіданага» гнязда дапаможа школьнікам не толькі абагульніць вывучаны матэрыял, але і разгледзець літаратурныя з’явы ў шырокім культурна-гістарычным кантэксце, сфарміраваць уяўленне пра літаратуру як частку духоўнай культуры беларусаў. Дадзены праектахоплівае даволі аб’ёмны літаратурны матэрыял, прадугледжвае аналіз твораў у шырокім гістарычным кантэксце, таму ён рэалізуецца на заключным этапе навучання ў 11 класе.

Выкарыстанне ўнутрыпрадметных сувязей у працэсе праектнай дзейнасці, безумоўна, актывізуе працэс літаратурнага навучання старшакласнікаў. На практыцы, аднак, узнікаюць цяжкасці, звязаныя з падборам літаратурнага матэрыялу, тэарэтыка-літаратурных паняццяў, якія б адпавядалі школьнай праграме. Творчы падыход да выкладання літаратуры, веданне настаўнікамі сучасных даследаванняў у галіне літаратуразнаўства, валоданне патрабаваннямі адукацыйнага стандарта дазваляюць рэалізаваць дадзены падыход пры вывучэнні літаратуры не толькі на павышаным, але і на базавым узроўнях.

Такім чынам, даследаванне ўнутрыпрадметных сувязей у працэсе праектнай дзейнасці стымулюе даследчы, пошукавы характар навучання. Каштоўнасць унутрыпрадметных сувязей бачыцца ў арганізацыі ўзаемадзеяння вучэбнага матэрыялаў пры вывучэнні літаратуры на павышаным і базавым узроўнях. Праектная дзейнасць па літаратуры прывучае старшакласнікаў да працы, накіраванай на канкрэтны вынік, што актуальна для асобнага развіцця школьнікаў.

Літаратура

1. Зинин, С.А. Внутрипредметные связи в изучении школьного историко-литературного курса / С.А. Зинин. – М. : Русское слово, 2004. – Режим доступа : refdb.ru/look/1990533/-pall.html. – Дата доступа : 19.08.2016.
2. Матыўная прастора беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя : манагр. / І.В. Жук [і інш.] ; пад агул. рэд. І.В. Жука. – Гродна : ГрДУ, 2009. – 255 с.
3. Педагогика : учеб. пособие для бакалавров / под ред. П.И. Пидкасистого. – М. : Изд-во Юрайт, 2012. – 235 с.

Т.М. Puchinskaya

Baranovich State University

e-mail: pvs71@mail.ru

Inter-subject connections in the process of organization of the project activity at the lessons of literature

Keywords: inter-subject connections, artistic communication, project activity, seniors, literary education.

The article focuses on the problem of organization of project activities at the lessons of literature on the basis of inter-subject connections. It is shown the potential and prospects of work of seniors in project activity, it is also emphasized the value of inter-subject connections in the organization of interaction of educational material during the process of literature study at higher and basic levels.

Т.И. Синкевич

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

e-mail: [e-mail: sintat@inbox.ru](mailto:sintat@inbox.ru)

УДК 811.164.4'243:378.016

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ РЕЧИ ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

Ключевые слова: мотивация, умения, навыки, коллективное творчество, страноведение, художественный текст, речевая ситуация, коммуникация.

В статье рассматривается проблема обучения студентов- иностранцев русскому языку на примере чтения художественного текста. Автор статьи приводит примеры заданий и упражнений, которые способствуют развитию речевых умений и навыков.

В русле коммуникативно-деятельностного подхода к обучению РКИ мы ориентируемся на личность иностранца, изучающего русский язык, как на равноправного речевого партнера. Изучение иностранного языка имеет как воспитательное, так и образовательное значение. Средством развития навыков речи служили и служат художественные тексты, имеющие не только воспитательно-образовательное значение, но нравственное, ибо с их помощью происходит проникновение в культуру народа, иностранец знакомится с традициями и бытом народа. Художественные тексты – средство, которое учит терпимости, воспитывает толерантность, уважение.

Цель статьи – показать, как с помощью художественного текста можно оптимизировать процесс обучения РКИ, ибо текст – это средство создания коммуникативных ситуаций.

Чтение художественного текста (на начальном этапе небольшого по объему) – это лучшее средство приобщения к культуре страны изучаемого языка. Кроме этого, в процессе чтения текста знания пополняются элементарными сведениями литературоведческого характера, студент-иностранец получает определенную информацию об авторе, о теме произведения, его жанре, языковых особенностях. Текст подвергается минимальной обработке, сложные синтаксические конструкции упрощаются. Использование приемов суггесто-семантической методики поможет студенту-иностранцу раскрепоститься, актуализировать коммуникативную компетенцию, и реализовать его творческий потенциал.

Предтекстовые задания способствуют более глубокому проникновению в текст, помогают развивать творческое мышление, актуализируют знания, умения и навыки.

Послетекстовые задания (ответы на вопросы) предполагают активное использование студентом-иностранцем грамматических конструкций и соответствующей лексики. Любое слово рассматривается не изолированно, а в образной системе произведения, в его реальном контексте, который дополнительно наполняется смыслом и значением. Языковой материал сопровождается иллюстра-

циями, что помогает расширить зрительный ряд, помогает понять детали (помогает в создании собственного текста). К тексту обязательно составляется словарик. Часто используются фразеологизмы, которые помогают развитию «догадки», формируя адекватную языковую картину мира через знакомство с особенностями развития основного лексического значения слова и выражения.

В процессе чтения художественного текста есть еще один важный момент обучения – работа над ударением и интонацией (образец – преподаватель, он читает текст, студенты расставляют ударение в словах, отмечают особенности интонирования). Чтение текста «про себя» приучает не только процессу восприятия текста, но и способствует развитию творческих способностей иностранцев.

Рассмотрим на примере текста «Пузырь, соломина и лапоть» процесс развития навыков речи у студентов-иностранцев на начальном этапе обучения.

Приведем сам текст, чтобы проще было говорить о заданиях, предлагаемых для работы над текстом.

Итак, текст:

Пузырь, Соломина и Лапоть

Жили-были пузырь, соломина и лапоть.

Пошли они в лес дрова рубить. Дошли до речки и не знают, как перейти через нее.

Лапоть говорит пузырю:

– Пузырь, давай на тебе переплывем!

– Нет, лапоть! Пусть лучше соломинка перетянется с берега на берег, мы по ней и перейдем.

Соломинка перетянулась с берега на берег. Лапоть пошел по соломинке, она и переломилась...

Лапоть упал в воду.

А пузырь хохотал, хохотал, да и лопнул.

Предтекстовые задания:

Фонетическая разминка.

1. Произносим сочетания: ло, ла, ле, лу, ля;

ро, ра, ре, ру, ря (можно и нараспев).

2. Обращаем внимание на изображение букв русского алфавита: е - и; s - c; r - p, t - т; m - м; l - л; у - ы; u - у;

3. Разбираем ИК, обращаем внимание на обращения. Какие типы обращений есть в родном для них языке?

4. Скороговорки. Например, корабли лавировали. Лавировали. Но не вылавировали.

Лексика.

1. Уделяем внимание лексике, разбираем незнакомые слова. Можно предложить работу со словарем (перевод), а можно предложить «узнать значение» слова в речевой ситуации.

2. Обращаем внимание на сказочный зачин: *жили-были...* Вспомним детство. Какие сказки вы читали? Как они начинались и как заканчивались? Приведите примеры.

Грамматика.

3. Обращаем внимание на грамматику.

Соломинка – это *она*, лапоть – это *он*, пузырь – это *он*; какая она, какой он? Подберите прилагательные для их характеристики. Обращаем внимание на слово *ЛАПОТЬ* (см. его этимологию в словаре; старинные промыслы сегодня).

4. Рассмотрим формы глагола. В каком времени используется глагол в тексте? (используем мощь: сегодня – наст. вр., вчера – прош. вр., завтра – буд. вр.).

5. Определяем порядок слов в предложении. В русском языке он, как правило, прямой.

Послетекстовые задания:

1. Чтение текста преподавателем. Чтение «про себя». Чтение вслух.

2. Стоп-кадр: рисуем текст.

3. Составляем план для пересказа (можно и по ключевым словам).

4. Отвечаем на вопросы:

– О чем этот текст?

– Можно ли главных героев назвать друзьями?

– Кто такой настоящий друг?

– Есть ли у вас друг? Какой он? Опишите его?

– Есть ли похожая сказка у вас?

Перескажите текст по плану или по ключевым словам.

Проиллюстрируйте текст.

5. Закончите предложения, используя информацию текста.

Жили-были ...

Пошли они в ...

Дошли до...
Соломинка перекинулась с...
Лапоть пошел по...
Лапоть упал в...
А пузырь хохотал..., да и

Творческие задания:

1. Найти мультфильм в Интернете. Посмотреть его и сравнить печатный текст и текст «озвучки».
2. Как вы понимаете фразеологизм: «Не рой яму другому, сам в нее попадешь»? Есть ли подобные фразеологизмы в вашем родном языке, приведите примеры.
3. В каких ситуациях мы обращаемся к друзьям? Приведите примеры.
4. Попробуйте составить свой текст и его воспроизвести устно.
5. Напиши письмо другу.
6. Игра: «Скажи другу комплимент» (Как можно больше).

Мы привели лишь небольшую часть заданий, которые могут быть использованы при обучении студентов-иностранцев русскому языку. Надо отметить, что обучение связной речи при чтении художественных текстов имеет важное значение и является продуктивным методом обучения. Такой способ овладения знаниями требует особой мотивации, которая обеспечивается проблемными ситуациями, когда необходимо найти свое решение. Вот почему можно и нужно использовать, например, проектные технологии, где соединяется проблемность, коллективное творчество, создаются естественные условия для формирования самостоятельной связной речи.

T.I. Sinkevich

Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: sintat@inbox.ru

Literary Text as Means of Developing Speech Skills in Teaching Russian as a Foreign Language

Keywords: motivation, skills, collective creativity, regional geography, artistic text, speech, communication situation.

This article deals with the problem of teaching Russian language students for example reading a literary text. The author of the article gives examples of tasks and exercises that promote development of speech skills and skill.

Л.Н. Тимашкова

Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка
e-mail: timashkova.7@mail.ru

УДК 37.091.32.

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СОВРЕМЕННОГО УРОКА: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ключевые слова: ребенок, урок, воспитательный потенциал урока, литература.

В статье раскрываются ценностные традиции личностно ориентированной педагогики через аксиологизацию воспитательного потенциала уроков педагогов-новаторов Амонашвили Ш.А. и Ильина Е.Н.

Актуальность проблемы развития воспитательного потенциала урока очевидна. Из урока, характеризующегося определенным содержанием учебного материала, традициями и правилами, жесткой регламентацией и дисциплиной, неукоснительным подчинением учеников учителю, он трансформировался в урок, рождаемый стремлением гуманизировать действительность, предоставить человеку максимум свободы для индивидуального развития, утвердить в повседневной жизни непреходящие ценности.

Современно звучат цели, поставленные еще Я.А. Коменским перед образованием: развивать способности, совершенствовать языки, воспитывать нравственно, то есть то, что помогает человеку стать *истинным* Человеком. Педагогическую триаду целей школы, определенных Яном Амосом – «сделать людей мудрыми умом, благоразумными в поступках, благочестивыми сердцем» можно написать золотыми буквами на входе в каждое учреждение образования [1].

В «Великой дидактике» Я.А. Коменского, универсальной теории учить всех всему, читаем: «научиться всему кратко, приятно, основательно» [9]. Эти слова, сегодня могут быть вплетены в концепцию развития любого образовательного учреждения.

Ценности современной образовательной парадигмы ориентируют нас на отношение к уроку как поиску истины, как фрагменту жизни ребенка, как «оркестровому произведению» (Н. Е. Щуркова) [11].

На основе изучения профессионально-педагогической литературы (Ф. Н. Гоноболин, Н. В. Кузьмина, Н. Д. Левитов, В.А. Сластенин, В.А. Крутецкий, И. В. Страхов, А. И. Щербаков и др.), серии работ педа-

гогики нового времени (С.В. Кульневич, Т.П. Лакоценина, Е.Е. Алимова и др.) наследия педагогов-новаторов (Ш. А. Амонашвили, Е.Н. Ильин) можно выделить комплекс блоков *свойств и характеристик педагога*, которые позволяют представить *модель специалиста*, воплощающего гармоничный урок: направленность, знания, умения, способности.

Ценностные традиции личностно ориентированной педагогики продемонстрируем через раскрытие аксиологических тезисов значимости воспитательного потенциала уроков педагогов-новаторов Амонашвили Ш.А. и Ильина Е.Н. [2;3;4;5;6;7;8].

Амонашвили Ш.А., академик Российской Академии образования, педагог и психолог, считает, гуманистическое отношение к ребенку выражается в любом методе и приеме учебно-воспитательной работы.

Целевые ориентации гуманно-личностной технологии Амонашвили Ш.А. определены в триединстве: помощь ребенку в развитии его познавательных сил; облагораживание души ребенка, его нравственное становление; стремление к идеалу воспитания – самовоспитанию.

По Амонашвили Ш.А., не следует одного ребенка по его успехам или неудачам в учении сравнивать с другим учеником. Такое сравнение неэтично и негуманно. Сравнить можно результаты сегодняшней работы одного и того же школьника с результатами того, что было раньше.

Стремясь познать тайну детской души, педагогического мастерства и науки педагогики, нужно видеть в каждом ребенке своего учителя и воспитателя.

Ребенок живет по своим законам, нельзя ему иначе жить.

Действительно гуманная педагогика – это та, которая в состоянии приобщить детей к процессу созидания самих себя.

Воспитание ребенка в действительности означает воспитание жизни в ребенке. Учитель должен воспитывать не ребенка, а жизнь в ребенке.

Амонашвили Ш.А. предостерегает: «Учитель! Будь осторожен! Не ошибись! Не вреди!» Духовный мир ребенка может обогащаться только в том случае, если он это богатство впитывает через дверцы своих эмоций, через чувства сопереживания, сорадости, гордости, через познавательный интерес; насильно обогащать этот мир равносильно тому, что «злонамеренно сажать райские яблоки в отравленную почву».

Для Ш. А. Амонашвили его урок не столько педагогическая поэма, сколько педагогическая симфония. Тончайшее музыкальное звучание сопровождает каждый описанный автором момент его общения с детьми, и не случайно сам автор представляет себе каждый наступающий день встреч с его маленькими учениками в богатстве многоголосья воспитательных мелодий и их бесчисленных вариаций. «Эта симфония каждого школьного дня, - пишет Ш. А. Амонашвили, - звучит в моих ушах звуками детского жриамули» (в переводе с грузинского - *щебет, гомон детей и птиц*). И это позволяет ему, педагогу, составлять «партитуру» каждого школьного дня подобно тому, как композитор пишет партитуру оперного акта или сюиты для фортепьяно с оркестром [2,3].

По Амонашвили Ш.А. нельзя входить в школу из вчерашнего дня, без самообновления, чтобы не нести с собой скуку и однообразие; лучше не приходить к детям без веры в педагогику, чтобы не сеять в них неуверенности в самих себе и в своем педагоге. Лучше потому, что он стоит у истоков личности каждого ребенка и своими собственными руками, своей деятельностью закладывает фундамент будущего. Нельзя закладывать фундамент будущего без вдохновения, уверенности, преданности.

«Школа без дисциплины, что мельница без воды», - утверждал Я.А. Коменский. Это утверждение Амонашвили Ш.А. наполняет новым смыслом: нельзя строить настоящую педагогику, не будь детских шалостей, не будь озорников. Они дают пищу для того, чтобы педагогическая мысль двигалась дальше и чтобы воспитатели были постоянно озабочены необходимостью думать творчески, проявлять новаторство, педагогическое дерзание. Шалуны – дети с сильными тенденциями к саморазвитию, самодвижению; они восполняют в себе просчеты педагогов в развитии их индивидуальных способностей. Шалость – ценное качество ребенка, только надо управлять им. Суть детской дисциплины заключается не в подавлении шалостей, а в *преобразовании их* [2].

В начальной школе РБ используются отдельные положения концепции Амонашвили Ш.А. в форме безотметочного обучения в первом и втором классах.

Желание видеть себя в детях, чтобы помочь им стать взрослыми; принимать их как повторение своего детства – импульс, чтобы совершенствоваться самому; надо, наконец, жить жизнью детей, чтобы быть гуманным педагогом, реализовать воспитательную миссию урока.

Ильин Е.Н. – педагог-новатор из Санкт-Петербурга, представитель педагогики сотрудничества создал оригинальную концепцию преподавания литературы как искусства и нравственно-этического курса, помогающего каждому ученику состояться Человеком. Воспитывающий потенциал уроков литературы у Ильина Е.Н. представлен глубоко и человековедчески [5-8].

Учить и воспитывать – это как «молния» на куртке: обе стороны застегиваются одновременно и накрепко неторопливым движением замка – творческой мысли. Чтобы связь учебной задачи с

воспитательной была еще крепче, ее учитель иногда оставляет в уроке только воспитательную. Этот прием Ильин Е.Н. называет «открытой этикой».

Урок учитель рассматривает как диалектику равенства с неравными.

Целое пугает, отталкивает, но манит и ведет его часть.

Что может быть увлекательнее вопроса, заданного себе, и значительнее, когда он волнует всех!

Не формирую в школьнике свое подобие, а позволяю ему расти из себя и из всех как личность.

Составить такие домашние задания, которые продуцируют открытия, спорные решения, волнуют новизной, ради которой интересно и радостно напрягать ум.

Задание не прикладывается к уроку, а органически вытекает из него.

Следует стараться понять нравственную ориентацию каждого ученика и устроить неожиданную встречу с литературным «двойником».

Сколько учеников в классе, столько и возможностей к неповторимому, как и сам ученик, уроку.

В любом классе есть ученик, способный повести за собой других. Найти его и пойти за ним – мудрость учителя. В радости сотворчества рождается чувство общей ответственности перед литературой, уроком, школой. Урок – прежде всего ВСТРЕЧА и уже потом – предмет, анализ, журнал.

Первоценностью становится уже не книга, а ученик, героем – не лучший из класса, а каждый, кто в нем.

Урок литературы у Е. Н. Ильина — это искусство, и учитель — художник своего урока: он и сценарист, и режиссер, и исполнитель, и взыскательный критик, и литературовед. Если этого нет, утверждает Е.Н. Ильин, то учитель имеет дело с пресловутой «галереей образов», фигур, персонажей, куда неожиданно попадает и словесник-академист как один из «типичных представителей» неживой, незримой литературы.

Вся его жизнь — это борьба за внимание. Не за дисциплину, не за тишину на уроке — за внимание. Е.Н. Ильин попадает в самый «нерв современности». Он говорит, что урок литературы надо строить точно теми же средствами, какими строится художественное произведение. Ученики внимательны и активны, когда с ними разговаривают языком неожиданных приемов, метких деталей, жгучих вопросов... — словом, языком искусства. Прием, деталь и вопрос — в этих трех словах весь Е.Н. Ильин.

Педагог-новатор главную цель преподавания литературы видит в ее воспитательной функции, а уже потом — в познавательной. Личностный подход как принцип педагогики у Е.Н. Ильина выражается в формуле: «любить- понимать-принимать - сострадать-помогать».

Интенсифицировать знания в массовой школе в полной мере удастся лишь на воспитательной основе. Отказавшись от пассивных методов обучения («Запоминай так, как сказано в учебнике!»), он разнообразными приемами побуждает учащихся к активному поиску «своей истины», собственных взглядов и оценок обсуждаемых проблем.

Постоянно используются приемы, рассчитанные на эмоциональное воздействие литературных и поэтических произведений на ученика. В какой мере работа ума становится трудом души — вот критерий урока литературы.

Воспитательный потенциал уроков Ильина Е.Н. реализуется через:

усвоение основ наук, составляющих главное содержание учебных предметов, создает возможность для формирования у учащихся научного мировоззрения, взглядов и убеждений, необходимых современному человеку;

принцип гуманизации: нравственный потенциал книг порождает особую систему гуманистических знаний - убеждений;

закон трех О: очаровать книгой, окрылить героем, обворожить писателем;

принцип обучающего воспитания: обучение - не доминирующий абсолют, а составная часть программы воспитания;

в процессе учебной деятельности у школьников могут быть воспитаны такие важнейшие качества личности, как патриотизм, познавательная потребность, потребность в непрерывном самообразовании и саморазвитии, эмоциональная чувствительность, эстетические вкусы, нравственные качества, уважение и готовность к труду;

идти к ребятам не только с темой урока, а со «жгучей» проблемой;

нравственные категории общения с книгой значимее учебно-теоретических задач и упражнений;

навание через общение и общение через знание - это двуединый процесс нравственного развития;

педагогика словесника - это педагогика экспрессии: «слово + чувство».

Воспитательный потенциал уроков литературы заключается еще и в возможности экстраполяция художественного образа в личностный мир ученика, появлении эмоционального отклика; сотворчестве.

Опыт преподавания Е.Н. Ильина позволил открыть новый взгляд на урок литературы:

урок – человекоформирующий процесс;

урок – это *общение*, а не просто работа;

урок – это *искусство*, а не только учебное занятие;

урок – это *жизнь*, а не часы в расписании;
 урок – это своеобразный одноактный *спектакль* с несколькими явлениями;
 урок – это сотворчество двух моралистов - писателя и учителя;
 урок – это не аргументы и факты, а *открытия*;
 урок – это *совместная деятельность* учителя и ученика на творческой основе, духовном равенстве и межличностном общении.

Опыт Ильина Е. Н. интересен не только учителям словесникам, он выверен многолетней практикой и высоким стабильным конечным результатом. Безусловно, учитель любого предмета возьмет *воспитательную функцию* урока, обеспечивающую успех работы учителя, *прием* как узел урока, *активную поисковую работу* учащихся вместе с учителем как сотворчество, *общение* учителя и учеников как духовный контакт, *педагогическую технику* как атрибут педагогического мастерства.

Итак, воспитательный потенциал урока сегодня реализуется через направленность, знания, умения и способности учителя, через феномен профессиональной культуры педагога, через аксиологический потенциал содержания школьных дисциплин; через постановку и решение сверхзадач; через использование опыта гуманистической педагогики; личностно ориентированного обучения и образцы гуманистического общения каждого учителя; через педагогическое наблюдение, педагогическое взаимодействие и совместные эмоциональные переживания; через осознание профессиональной ответственности за результативность занятия; через одобрение души школьника; через утверждение человеческого в человеке.

Из закрытого, статичного, монологичного, объяснительно-иллюстративного современный урок стал проектно-исследовательским, вариативным, открытым, диалогичным, уроком самопознания и самореализации учащегося.

Хочется, чтобы на смену нравоучительности, вопросительной риторичности, просветительскому менторству и учительскому многословию сегодня пришел урок продуктивной деятельности и ученических открытий, урок самореализации и самопознания; пришло сотворчество, приветливое любопытство и гибкая эмоциональная память учителя, ценностно-эмпатийное отношение к ученику; пришла педагогика доверия.

Превращение «школы знания» в «школу воспитания» возможно через актуализацию личности ученика, формирование общечеловеческих ценностей, развитие способностей детей, отказ от прямого принуждения, сочетание коллективного и индивидуального воспитания, создание ситуаций успеха и педагогизацию окружающей среды.

Где реализуется «троякая» цель воспитания: *вера и благочестие; добрые нравы; знание языков и наук*», – утверждает чешский педагог Я.А. Коменский, где «... дети предаются трем упражнением, у того - рай, где сеются, орошаются, зеленеют и цветут небесные растения; у того - храм святого духа, в котором он создает и совершенствует сосуды милосердия, орудия славы, чтобы в них все более и более блистали лучи мудрости и благости; как счастливы в таком раю родители!» [10].

Поэтому будущего педагога сегодня, нужно не готовить к работе в школе, его нужно творить, творить тех, кто будет готов общаться с детством.

Литература

1. Александрова, Е. А. Если сегодня перечитать Коменского / Е. А. Александрова // Народное образование. – 2011. – № 7. – С. 215-222.
2. Амонашвили, Ш. А. Здравствуй, дети! : пособие для учителя / Ш. А. Амонашвили. – М.: Просвещение, 1988. – 208 с.
3. Амонашвили, Ш. А. Как живете, дети? : кн. для учителя / Ш. А. Амонашвили. – М.: Просвещение, 1991. – 175 с.
4. Булатова, О. С. Искусство современного урока : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / О. С. Булатова. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 256 с.
5. Ильин, Е. Н. Герой нашего урока / Е. Н. Ильин. – М.: Педагогика, 1991. – 288 с.
6. Ильин, Е. Н. Искусство общения: из опыта работы учителя лит. 307-й школы Ленинграда / Е. Н. Ильин. – Минск: Нар.асвета, 1987. – 110 с.
7. Ильин, Е. Н. Путь к ученику: Раздумья учителя-словесника : кн. для учител / Е. Н. Ильин. – М.: Просвещение, 1988. – 224 с.
8. Ильин, Е. Н. Шаги навстречу: из опыта работы учителя / Е. Н. Ильин. – М.: Просвещение, 1986. – 32 с.
9. Коменский, Я. А. Великая дидактика / Я. А. Коменский. – Смоленск, 1939. – 120 с.
10. Коменский, Я. А. Материнская школа / Я. А. Коменский. – М.: Учпедгиз, 1947. – 103 с.
11. Щуркова, Н. Е. Культура современного урока / Н. Е. Щуркова. – М., 2000. – 126 с.

L.N. Timashkova

Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank
 e-mail: timashkova.7@mail.ru

Educational potential of modern lesson: axiological aspect

Keywords: the child, lesson, the educational potential of the lesson, literature.

The article reveals the value tradition learner oriented pedagogy through axiologizatsiyu educational potential lessons teachers-innovators AmonashviliSh and EN Ilina

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Алексеева Н.С.
Аляксеева Т.У.
Андреев А.Н.
Арцяме́нак Г.А.
Бабіч Ю. М.
Багарадава Т.Р.
Бароўка В.Ю.
Барсегян М.В.
Белая А.І.
Беценко Т.П.
Бизунова Е.Ф.
Блинова И.А.
Богданова О.В.
Боровская Е.Р.
Брынина Е.С.
Будько М.С.
Букотина-Исупова Е.Н.
Бут-Гусаім С.Ф.
Василенко Е.Н.
Вершинина Н.Л.
Вахью Виджая
Володина Д.А.
Воробей М.П.
Гаранина А.И.
Гладкова Г.А.
Глазко Е.О.
Глазман Л.Я.
Голубович Н.В.
Гончарова-Грабовская С.Я.
Горегляд Е.Н.
Гриневич О.А.
Грушова Л.Д.
Гурская Я.А.
Давыдава А.У.
Данилович Т.В.
Дзядова А.С.
Дружина Н.Л.
Дубоўская Т.А.
Желамский А.Г.
Жигалова М.П.
Жигачева М.Д.
Зайцева И.П.
Здольников В.В.
Злобина Н.Ф.
Зотова В.Г.
Зуева Н.М.
Кашекова И.Э.
Кірушкіна М. І.
Коваленко М.М.
Колосова С.Н.
Конева Т.М.
Коноплева Н.Н.
Корнева Л.М.
Крикливец Е.В.
Криштоп И.С.
Кудряшова А.А.
Куликова И.М.
Кухарава Н.А.
Лавицкий А.А.
Лавицкая Е.Б.
Лапацінская В.В.
Лапунов С.В.
Ленская С.В.
Летаева Н.В.
Лис Ю.В.
Лісаў А.Г.
Лисов А.Г.
Лопачева М.К.
Лукашанец А.А.
Мартынкевіч С.В.
Маслова В.А.
Минералова И.Г.
Михалевич И.А.
Моклецова И.В.
Мокляк О. І.
Мунтян А.Г.
Навасельцава Г.В.
Навіцкая В.В.
Николаенко С.В.
Николашина Т.И.
Ничипоров И.Б.
Олейникова О.С.
Осипова О.П.
Папакуль Е.А.
Пасютина Ю.Н.
Півавар К.С.
Пісарэнка А.М.
Падстаўленка В.Ф.
Пучынская Т.М.
Пушкина О.И.
Радько А.И.
Рингевич В.В.
Рогалев А.Ф.
Русілка В. І.
Саверчанка І. В.
Саматой І. В.
Сарычев Я.В.
Семченок Л.И.
Сенькова О.Ф.
Сергеева Е.Н.
Сердюкова Е.И.
Семянкова Г.К.
Сивакова Н.А.
Симонова Т.Г.
Синкевич Т.И.
Сінькова Л.Д.
Скибицкая Л.В.
Слесарева Т.П.
Стадниченко О.А.
Степанова А.П.
Стрельникова Н.Д.
Стулов Ю.В.
Судленкова О.А.
Сузанская Т.Н.
Таран З.М.
Тернова Т.А.
Тимашкова Л.Н.
Трацяк З. І.
Турковская Е.В.
Тютелова Л.Г.
Уткевіч В.І.
Цветкова Н.В.
Цветова Н.С.
Циновкина М.В.
Чарнавокая А.М.
Шаколо А.В.
Шевцова Л.И.
Якавенка Н.В.
Ясюк І.В.
Яцына А.А.

Научное издание

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Под научной редакцией

**БОРОВКО Ванды Юлиановны
ЛАПТИНСКОЙ Ольги Викторовны**

Технический редактор	<i>Г.В. Разбоева</i>
Компьютерный дизайн	<i>Т.Е. Сафранкова</i>

Подписано в печать 13.03.2017. Формат 60х84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 44,64. Уч.-изд.л. 44,18. Тираж 140 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.